


Cinema

nr.11
Anul XIV (167)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București — noiembrie 1976



Principalul erou:
omul muncii.
Principală acțiune:
munca omului

•
Lungul drum
al personajului
către viață

•
În premieră:

Premiera

și

Bunicul

și doi delincvenți

minori

Cîntarea României



Desfășurarea în întreaga țară a Festivalului național «Cîntarea României» angajează în mod activ toate zonele vieții noastre culturale și ideologice. Concepția ca o largă mișcare de masă, Festivalul cuprinde, din primele sale faze, toate cercurile de creație populară, mii de întreprinderi, milioane de oameni de la orașe și sate. Grație acestei inițiative politice și culturale de mare amploare și originalitate, întregul nostru popor începe acest prim an al unui nou cincinal printr-un efort conjugat, în producție și creație, pregătindu-se să dea Festivalului, de la prima sa ediție, toată strălucirea anului jubiliar, 1977.

Este, încă odată, expresia gândirii marxiste creatoare a partidului nostru comunist, a secretarului său general, care face ca munca în domeniul culturii și cultura muncii să se susțină reciproc, în complexul proces de împlinire a personalității umane, a conștiinței de sine a poporului, într-o țară în care rapiditatea dezvoltării economice moderne solicită și inspiră la maximum toate virtuțile și facultățile creatoare ale oamenilor. «O adevărată «Cîntarea României» nu poate fi concepută și înțeleasă — spune recent tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Adunarea populară de la Satu Mare — fără tu-

mulțul abatajelor din mine, al furnalelor, laminatoarelor, utajelor grele, fără freacărea muncii din industria electronică». «De asemenea, nu poate fi concepută o adevărată «Cîntarea României» fără zăpezitul tractoarelor și al mașinilor agricole, fără munca entuziasată a muncitorilor și țăranilor. Acesta este adevăratul sens a ceea ce dorim să fie Festivalul «Cîntarea României» — festivalul muncii, al creației, adăugind la aceasta și bucuria exprimată în muzică, în dans, în creația literar-artistică».

Finalitatea atât de bine precizată a acestei mari mișcări naționale, profund înnoitoare, ne solicită în mod deosebit atenția. Ea înseamnă în primul rând o impresiune mobilizatoare a energiei și disponibilităților tuturor, pentru muncă, pentru creație, pentru bucurie. Fără a-și confunda sferele și mijloacele, dimpotrivă, și-mindul și mai bine în acest imens context identității distincte, toate activitățile noastre trebuie să asculte de criteriile supreme ale eficienței și valorii, ale contribuției lor politice și educative. «Participarea la acest festival național «Cîntarea României» este nemijlocit legată de rezultatele pe care fiecare colectiv le va obține în activitatea sa consacrată dezvoltării patriei», pre-

ciza tovarășul Nicolae Ceaușescu de Ziua recoltelor. «Nu se vor putea prezenta în această cîntare a muncii și a creației libere — codășii! Frunțași în muncă, în învățămînt, în cercetare — aceștia se vor putea prezenta să cînte». Această orientare înseamnă implicit respingerea manifestărilor de formalism și paradă, a superficialității celor prea săritorii în cîntări, dar lipsiți de merit real și de talent autentic. De altfel asemenea manifestări apar cu atât mai anacronice față de sentimentele de atașament și admirație cu care toate categoriile de creatori din țara noastră urmăresc eforturile eroice ale clasei muncitoare. Cu cît freacărea muncii industriale și zăpezitul mașinilor moderne este mai intens, atîtînd mai mulți oameni ai muncii, cu atât mai lipsite de sens sînt mimarea lor facilă, ilustrarea lor lenisnică. Dimpotrivă, decantarea sensului înalt al acestei mari sărbători naționale, în lucrări artistice de calitate, în opere de mare rafinament și strălucire, va fi o adevărată cîntare a muncii, rădăcind la aceasta — cum ne îndemna conducătorul partidului și al țării — bucuria exprimată în muzică, în dans, în creația literar-artistică».

Festivalul «Cîntarea României» pune astfel în discuție, odată cu toate celelalte categorii ale creației, gradul și

modul în care reușesc filmele noastre să fie acte artistice și culturale autentice. El ne obligă să evaluăm și să reevaluăm măsura și modul în care cineștii sînt prezenți în acest mare proces istoric, pe drumul tras de Programul partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunist.

Festivalurile specializate ale cinclurilor, care se desfășoară în acest moment în întreaga țară, în mari centre muncitorești și în toate punctele cardinale, la Reșița și Constanța, la Bașu și Pitești, Festivalul filmului la sate, organizat în actuala ediție în peste 4.000 de localități, sînt faze importante ale acestui mare eveniment național, în care participarea cineștilor, a creatorilor și criticilor, va trebui să depășească nivelul actual de prezență. Pe măsura împlinirii planului de producție și de premiere, asigurăm mai bine ritmicitatea și creșterea premiei mai certe calității, casele de filme și studiourile cinematografice vor intra la rîndul lor în competiție. Atribuindu-le festivalul de onoare de participant la Festivalul «Cîntarea României», zecile de milioane de spectatori înregistrați anual la filmele românești le spun: «Aveți cuvîntul!»

«CINEMA»

Principalul erou: omul muncii.

În continuarea dezbaterilor inițiate de revista noastră pe tema creației cinematografice românești, ne-am adresat de astă dată regizorilor, producătorilor, scenarștilor și interpretelor cu întrebarea:

«Cum apare munca în filmele noastre?

Este ea expresia plenară a cultului muncii, a unei adevărate culturi a muncii, așa cum o privește societatea noastră?»

Ion Bucheriu: Fiindcă munca noastră ocupă un rol decisiv în viața noastră, ea trebuie să ocupe un rol la fel de decisiv în filmele noastre

Întrebarea dumneavoastră vizează, cert, problema centrală a procesului de educație din țara noastră. Așa sfînd lucrurile, chiar dacă bilanțul cantitativ ar cuprinde mai multe titluri decît acela la care cred că nu putem referi, cinematografia națională încă n-ar trebui să se declare mulțumită cu cît a făcut. Ce s-a realizat însă, decît insuficient, mi se pare meritoriu și simptomatic pentru capacitatea filmului nostru de actualitate de a «lua pulsul». Există, astfel, un film care dezvoltă ideea că munca este factorul integrator decisiv, că mai ales în uzină, printre furtărituri de valori materiale. Întrebările fundamentale despre drumul în viață, despre rosturile existenței își află răspunsuri refer la Filip cel bun. Există, apoi, un grup de filme care abordează câteva fațete importante ale eticii muncii. Orășul văzut de sus afirmă în subtext că la fel de importantă ca și rezultatele muncii este moralitatea raporturilor care se stabilesc între oameni în procesul muncii, demonstrînd (artistice) că alterarea acestor raporturi vi-

ciază, mai devreme sau mai tîrziu, munca, eficiența și roadele sale; aceeași idee are difuză instantă amină pronunțarea și, într-un fel, ultimele zile ale verii. Se cuvine subliniat, în continuare, efortul cinematorului de a alege și a prezenta modelul uman din rîndurile celor îndrăgostiți pînă la dăruirea de muncă, de profesie (Zile fierbinți și, mai ales, Marea roșie).

Iată, așadar, că se adună o adevărată «filmoğrafie» a temei supuse dezbaterii de către revista «Cinema».

Partea de întrebare conținută în «cum?», adică aspectele calitative, comportă, cred, o discuție specială. Pentru a rezuma, mai voi mărgini a spune că mi-aș dori, ca producător, să contribuie la «dianșarea» unui film sormonitor, străbătut de întrebări, cum a fost Filip cel bun, să realizez — în altă ipostază — un erou care-și confundă viața cu munca sa, cum a fost Mitică Irod din Marea roșie sau să realizez un conflict scris și realizat cum a fost acela din Maria Sorescu și inginerul Topolnă (Ora-

sul văzut de sus). Dar pentru că principala sursă de a fi a unor asemenea dezbateri constă nu atît în bilanțuri, ci în sugestii pentru viitor, mi-aș permite să spun succint ce cred că ar trebui să fie prezent în filmul nostru consacrat problematicii muncii. Lipsesc sau sînt anemic prezentate dificultățile, desi totuși gim ci ele există, le trăim, iar documentele programatice de partid le explică științific cauzele. As spune chiar că realitatea ne îndreptățește să vorbim uneori despre eroism și sacrificiu — ascoldindu-le cu noțiunea de muncă; sînt încă fronturi ale construcției economice — și nu numai economice — care cer, realment, spirit de sacrificiu. Ocoldindu-le, nu cîștigăm nici filmul ca artă, nici procesul de educa-

ție al maselor prin artă. Mi se par, apoi, insuficient descoperite în filmul de actualitate nuanțele calitative noi ale producției materiale. Pentru a-și mări șansa de pătrundere eficientă în public, filmul de actualitate consacrat muncii trebuie, așadar, să nu ocolească subtilitetea conflictuale și să reunească definițiile folioșilor uzinei, ogorului sau santierului doar ca fundal pentru o acțiune valabilă oriunde și oriunde; așteptăm de la scenarștii și încercăm să obținem de la ei transformarea problemelor de azi, ale celor mai fierbinți fronturi de muncă în substanța intimă a dramaturgiei scenariului, suport și motivație a sentimentelor, stărilor de spirit, înfruntărilor dintre oameni. Sigur, rămîne de discutat «cîm»...



Philip cel Bun sau un tînar în căutarea identității sale de om. De om al muncii. (Scenariul: Constantin Stoiciu. Regia: Dan Pîța. Cu Ica Matache și Mircea Diaconu)



«Festivalul «Cântarea României» trebuie să devină o manifestare a muncii și creației libere a poporului nostru, stăpîn pe destinele sale, care-și făurește în mod conștient viitorul luminos — comunismul.»

Nicolae CEAUȘESCU

Principala acțiune: munca omului

Ioan Grigorescu: Între Răsună Valea și Cuibul salamandrelor. Am putea spune că, între cele aproximativ 300 de filme care, în mare parte, au drept erou munca. Dar...

În primul film artistic românesc de după eliberare, *Răsună Valea*, vedem înaintea de toate un poem al muncii libere, entuziasmat, interesat pentru fătura unei noi țări. Patul muncii, al abnegației, al forței de dăruire, al întru-săvârșirii lăsat înfrânt și în ultimul film românesc pe care l-am putut vedea și

pe care, pînă acum, nu l-am văzut decât realizatori lui: *Cuibul salamandrelor*. Am putea spune că, între cele aproximativ 300 de filme care au ieșit pe ecranul românesc de la *Răsună Valea* și pînă la *Cuibul salamandrelor*, o bună parte au drept erou munca. Cu alte cuvinte, omul în acțiune, omul în

cea mai responsabilă (poartă și activități sale, cea de creator de bunuri materiale, de formator de oameni, de ciclator de suflete. Cultivă filmul românesc muncă? S-ar părea că da. Zic, s-ar părea, deosebit. În orice formă de expunere artistică, intenția, decizia programatică, promisiunea artistului contează mai puțin. Ceea ce contează este produsul finit, opera (de artă, nu de serie). Or, de multe ori ni se promit ni se declară, ni se mărturisesc intenții care se dovedesc, în cele din urmă, fără acoperire în substanță artistică. În ciuda faptului că cele mai acute conflicte se nasc în activitatea oamenilor, în munca lor, în lupta lor cu inerția, cu stagnarea, cu conservatismul, în pasiunea lor pentru promovarea noului, astfel de conflicte autentice continuă să rămână fioară rară în filmul românesc pe teme de actualitate. Cel mult munca, activitatea concretă constituie un sfundal pentru acțiuni diverse sau «producționaliste». Inconsistența dramatică, izvoard în din consistența documentării scenaristice, regizorale și actoricești, îi pune adeseori pe interpreți să se facă a munci la ceva, a

manevra ceva — macarale, autocamioane, strunguri, a forța sonde sau a lăsa să se ghidească ceva asemănător, ceva foarte aproximativ față de realitatea concretă a procesului muncii. Chiar și filmele căror acțiune se petrece direct în sfocul muncii, ca *Aproape de soare* sau *Un zîmbet pentru mai tirziu*, doar mimau munca reală a siderurgistilor. Nu mai puțin se întâmpla lucrul acesta în filme turnate în cadru adecvat, ca *Proprietarii* sau *Muntele ascuns*. Această enervare s-a putut demonstra în toată dezarmanta și neputință chiar și atunci cînd cineștii brodau o poveste pe un fundal inspirat din propria lor muncă — o echipă de filmare — vezi *Nu filmăm să ne amuzăm*.

Nu ne-am amuzat deloc. Și nici nu mai vem să ne amuzăm privind mîmarea muncii. Ea produce una dintre cele mai grave daune, o piedică în obținerea electrosocului emoțional și, deci, a convingerii celor cărora le sînt adresate filmele noastre. Și anume, mîmarea înalță a caracterelor, a veridicității vieții, a încredințării de mesaj și credibilitate.

Sergiu Nicolaescu: Problematika muncii trebuie să se topească în povestea cinematografică, pentru a putea reda emoția artistică

Cum apare procesul muncii în filmul românesc? Ar fi multe de spus, dar nu m-am avîntat totuși să decupez această problemă din contextul creației cinematografice. Judecînd creștea ce felia, nu știu dacă am realiza mare lucru. Dar știu din experiență că dacă aspectul muncii (pentru că de el este vorba acum) nu se dizolvă în povestirea cinematografică, dacă el nu devine componentă a atmosferei, climatului etc., a narativității însăși și dacă totul izolată nu naște o vibrație, o emoție artistică și deci interesul și participarea spectatorului atunci zădărnicește procesul muncii ar fi — să zicem — riguros surprins (din punctul de vedere al bunăscumării în această direcție). Cred că în clipa în care emoția artistică poartă mesajul creației, efectul este dintre cele

mai fericite. Nu vreau să teoretizez, pentru că nu asta este meseria mea. Dar cu toată bucuria pe care am încercat-o, aș vrea să aduc în scrierile următoare mele pașile dintr-o scrisoare pe care am primit-o de la un om al șantierului, un om al muncii, după ce a văzut un film. Este vorba de scrierea pe care am primit-o de la un constructor de nave, tovarășul Mircea Robu, din Galați, str. Melodie nr. 4.

«Nu știu dacă vă va surprinde această scrisoare, dar doresc să vă spun că datorită filmului din acest toamnă, *Explozia*, domnule Mircea și intitulat *Țile fierbinți*, noi cei de la Șantierul naval Galați, am aplicat esența filmului dv. și am turnat elicea nr. 1

(Continuare în pag. 4)

filmul românesc în dezbatere

Eroii ca oameni, nu ca „martiri“

- —Aici eu sint șef!
- Asta-i important, tată?
- Când pentru un tânăr «acasă»
nu este «ca acasă»
- Untragiți în viață,
«refugiați în profesie»



Filip e nemulțumit de slujba pe care lo-oferă tatăl prin ereditate. Îl caută la spătorie chimică, străbate o încăpere sufocantă: cum a putut fostul muncitor să părăsească uzina și să se instaleze aici, printre chitanțe și rude murdare? Bătrînul vrea să-l lînd o teorie: — Sîti, băiete, important e să nu-i comande nimănui și aici eu sint șef. — Asta-i important, tată? privera Filip-Diaconu «sună aspru ca un verdict. Cum să nu te revăno o asemenea prejudecată anarmonică? Anarmonică, poate. Persistență însă în mentalitatea unora, cu siguranță.

Si o altă imagine de film. De data aceasta o convorbire pe viu între un reporter de la «Sahnia» și un tânăr care-și face stagii militare la marină.

— Ai mei au fost cu toți marinari. Și bunicul, și tata și-au început meseria ca tochiști pe vas. — Și tu? — Eu vreau să lucrez tot jos, la mașini, dar tata nu vrea,

zice că destul a fost el, cum se spune, la «munca de jos», eu trebuie să ajung sus.

«Nu s-o face tată domni»

Si cum din nou realitatea ne oferă un posibil conflict pe tema muncii. Interesant pentru că privește din alt unghi problema așa-ziselor conflicte între generații. Un sat de munte, transilvănean. Fete geurese se sîrîng în jurul muncitorului. Omul cu aparatul se miră: — Voi cum de n-ati plecat să lucrați la oraș? Una dintre ele, mucaliță: — Ai mei muncesc la cîmp, o să muncesc și eu tot la cîmp că nu s-o face tată domni... Iată dar cum conflictele depășesc vîrstele, ele devin confruntări ale idealurilor de viață, idealuri care se descriu prin proba de foc, nămîșă atitudine față de muncă. Aici, în muncă și în dragoste, sentimentele fundamentale, aprap limpede caracterul omului. Si al personalității cinematografice. Dacă ne amintim cîteva caractere cu ade-

vîrat dramatice din lungul drum al filmului către viață (și implicit către artă), reținem tocmai pe acele care se confundau cu profesia pînă la uitarea de sine, ca medicul din Mare pot și sau inginerul Coman din Zile fierbinți (ca să luăm exemple mai recente). Or acei eroi care-și căutau cu înfringare un loc de muncă — un loc sub soare poți găsi orînd — ci acei loc de muncă în care să se simtă «acasă». Dar un acasă, ca în cazul lui Filip, în atara cubulei plătăm de care se simte străin, un loc generos ca ambianță omenească, ca suflet, spiritual, ca respirație intimă și socială în același timp. Iată cum ideea osmozei, a asimilației clorofiline dintre tinăra plantă

și mediul ambiant capătă viață artistică prin imagini pe cit de concrete pe art de convingătoare.

Profesia dar și statutul moral

Imagines căminului sufocant (odă cu mobile grele, cu relații și mai greu de suportat între tată și fiu, între Filip și cumnatul cu învelit mărunt) devine o demonstrație strălucitoare a cenzurii, a urfului din care tinăru va evada ca să se salveze. Deși imaginea uzinei la care el se va angaja, reînnoind firea unei tradiții muncitorești pe care tatăl o rupseze brutal, ne oferă o perspectivă



Dincolo de un conflict de muncă, un conflict între caractere. (Adriana Ionescu și Cornel Coman în *Următoarele zile ale verii*)

Principalul erou: omul muncii Principala acțiune: munca omului

(Urmare din pag. 3)

pentru navele de 55.000 tone. Dv. — ca inginer, regize și actor ați avut o fantastică influență asupra noastră, cel care facev elice în România, putînd spune că ne-ati mobilizat și cinematografia a-a dovedit nu numai o artă de vizionare dar și o artă de mobilizare a tuturor forțelor umane. (D) Vasilescu de la centrală nu mai există — slavă domnului — avem acum o echipă în Centrală de tipul integrat al tov. Coman și în acest concurs de împrejurări favorabile, cu o opțiică sănătoasă, cu dorința ca esența filmului să nu fie doar o prezentare educativă, «Zile fierbinți» a devenit o realitate...

(...) Cred că va fi interesant o vizită la Galați la S.N.S. atî pentru a vedea pe viu ce a făcut opera dv. Zile fierbinți. De altfel veți avea satisfacții morale să apreciați că Zile fierbinți al dv. a devenit o realitate...

Dar cu toată luciditatea și răspunderea trebuie să spun, fără ocol (am o experiență nu numai ca cineast dar și ca inginer, ca om, care cunoaște nu de pe ecran procesul muncii, viața, atmosfera și problemele unui

santer), vreau să spun deci că munca cea astată, cea profundă, cea care-i transformă pe oameni în creaturi, nu se rezumă la altă cit reusim noi să vedem în incursiunile pe care le facem în locurile acestora fierbinți ale societății noastre. Am fost — eu care credeam că le cunosc — am fost covîrșit, nu o dată, de atmosfera vieții reale a muncii pe un santer de mil de oameni, am trăi alături de acești oameni cînd am făcut filmul, o viață pe care o simteam treptat că se deosebea, se nuanțea, de ceea ce înregistram eu pe peliculă. Mă gîndeam făcînd filmul că poate — pentru o dată măcar, dar o dată care să fie de răscruce — ar fi fost mai bine ca filmele noastre să fie expresia amplă și faptică a realității. Nu e vorba desigur de o copiere a realității (operație care să fie doar o juxtaponere) ci de o identificare a ei pentru fertilizarea actului artistic. Am făcut un film de actualitate. El este cum este. Nu mă pronunț eu. Dar ceea ce vreau să spun este că făcîndu-l, mi-am dat bine seama că mai avem de învățat ca artiști de la ceea ce noi credem că știm foarte bine.

Cred că nimănui nu poate trăi fără muncă. Nu numai în ordinea materială a lucrurilor — fiecare om fiind obligat să aibă aducul apurii său individual la progresul colectiv, dar, în egală măsură, în ordinea spirituală a existenței fiecareia, munca este cea care asigură poziția în familie, în societate și în ultimul rînd ratiunea de a fi. Fiecare dintre noi ar trebui să aibă sentimentul mîndriei muncii sale, tinzînd permanent către perfecțiune. Satisfacția sau insatisfacția muncii determină aproape întotdeauna personalitatea, caracterul chiar evenimentele vieții fiecareia dintre noi.

Dacă ne întrebăm în ce măsură filmele noastre transmit acest sentiment al cultului muncii, cred că sîntem nevoiți să observăm că ele, filmele, au rămas, în ansamblu, datorate față de viață. Vorbind de femei, ele alcătuiesc, cum știm cu toții, peste jumătate din populația țării. De aici decurge și aportul lor, la parte egală cu al bărbaților, la procesul general al muncii. Nu mai puțin ele muncesc ca mame, ca soții. Dacă am raporta rolul femeilor din viață la cel ce le-a acordat pînă acum pe ecran — disproporții este evidentă, într-un fel, pot spune că am avut norocul să înțelegem pe ecran trei roluri feminine cu o reală greutate specifică în Orașul văzut de sus accentul era pus pe cum muncim; de acest sentiment de cinste față de legi și de oameni pe care acestea le sluiesc. Cred că Marie Soreacu a putut transmite spectatorului sentimentul de responsabilitate față de muncă și implicit față de societate. Liviu din Zestreia își impune și ea personalitatea prin muncă. Cu perseverență ea a putut răzbate peste toate obstacolele apărînd, rușînd prin muncă să scape de orice servitute, trăind pe deplin sentimentul acestei mîndrii. Drum în pe-nămbră oferim exemplul invers: o femeie pentru care munca nu era un punct de sprijin, și de aici a decurs, treptat, destrămarea întregii ei existențe. Spunem că am avut noroc, de pînă să-i construim viața profesională — pentru că de muncă e

Margareta Pogonat: Filmele noastre vorbesc despre muncă, dar uită că femeile reprezintă peste jumătate din populația țării și că ele muncesc cot la cot cu bărbații!



vorba — numai din amintiri?

Dintre filmele ultimilor ani, cred că inginerul din Zile fierbinți, interpretat de Sergiu Nicolaescu, comunica spectatorului dragostea și răspunderea față de muncă, fără să devină schematic, fără să omite datele importante ale personajului și de aceea îi mi tinte. Si toate, rolurile care să dea pe de-a-ntregul firea muncii omului din țara noastră, așteaptă încă să fie scrise.

În film, munca nu poate fi un caz tehnologic. Ea trebuie să fie o problemă de conștiință (Zile fierbinți. Scenariu: Francisc Munteanu. Regia: Sergiu Nicolaescu. Cu Sergiu Nicolaescu și Zephî Alce)



La Buftea, într-o zi obișnuită

Pe platouri sau pe masa de montaj
pagini din istoria neamului,
filme de actualitate, feerii muzicale, coproducții,
basme științifico-fantastice.
Le așteptăm cu mare interes pe ecrane



Mihai Viteazul, un erou care a intruchipat, pentru o clipă istorică, visul dintotdeauna al unui popor (*Buzduganul cu trei peceji*. Scenariul: Eugen Mandric. Regia: Constantin Vaeni, care interpretează în această scenă rolul unui căpitan credincios)

25 octombrie 1976. Dimineată friguroasă. Ne ducem la Buftea, cetatea filmului românesc. Toate drumurile noastre cam intră-
acole, duc

Primul popas îl facem în biroul directorului studioului de la Buftea, directorul general adjunct al Centralei Românie-film, tovarăşul Constantin Pivniceru. Pentru că, în ciuda frigului, calendaristic e încă toamnă, anotimpul numărării bobocilor în general, şi al numărării filmelor la Buftea, în special.

— Stimate tovarăse Constantin Pivniceru, tot anul am vorbit despre filmele românești, pe măsură ce au intrat în producție. Am dat cuvintul regizorilor, actorilor, scriitorilor, tehnicienilor. Pe urmă, unele din aceste filme le-am și văzut. Acum, în prajina sfârșitului de an, considerăm că e momentul potrivit să ascultăm și cuvintul dvs., al celui care răspunde de întreaga producție de filme. Cum se prezintă bilanțul Buftel în acest moment? Care sînt perspectivele sale? Ce vă mai rămîne de făcut pînă la sfîrșitul anului?

— Planul studioului pe anul 1976 a fost de 22 de filme artistice de lung-metraj, la care se adaugă serialul de televiziune **Toate pinzele sus** (12 episoade a câte 50 de minute fiecare), echivalent în scriptele noastre cu alte 6 filme de lung metraj. În total —



Cu *Povestea dragostei*, Ion Popescu Gopo s-a reîntors la Ion Creangă. O poveste cu a fost odată... cum a mai fost și altădată... un moș, o babă, o prințesă nu prea mofturoasă, un împărat hapsin și așa mai departe... (Cu Ana-Maria Popescu, Diana Lupescu, Victoria Mierlescu, Eugenia Popovici, Mircea Bogdan și Dan Ionescu)

iar **Trei zile și trei nopți** (scenariul Alexandru Ivasiuc, regia Dinu Tănase) va intra zilele acestea la mixaj în vederea premierei din decembrie.

În faze avansate de montaj-sonorizare se află și filmele **Gloria nu cîntă** (scenariul Dumitru Solomon, regia Alexandru Bocăneț), **Povestea dragostei** (scenariul și regia Ion Popescu Gopo), **Cuibul salamandrelor** (scenariul Ioan Grigorescu, regia Mircea Drăgan), **Marele singuratic** (scenariul Marin Preda, regia Iulian Mihu),

O coproducție internațională pe platourile de la Buftea: *Cuibul salamandrelor*. Un film spectaculos, un film de acțiune, un film de caracter. Un film de Ioan Grigorescu și Mircea Drăgan, cu Florin Piersic și Gordon Mitchell

exact 28, adică cel mai mare număr de filme pe care studioul nostru și-a propus să-l facă de cînd există, într-un singur an. Pînă în prezent am predat României-film 10 filme. Înseamnă că, în răstimpul de două luni cîte ne-au mai rămas pînă la sfîrșitul anului trebuie să terminăm încă 12 filme plus serialul TV.

De altfel, unele din aceste filme se află în stadii foarte avansate de producție, de alte cuvinte aproape de terminare sau chiar terminate. La filmele **Tufă de Venetia** (scenariul Valentin Silvestru și Petre Boker, regia Petre Boker) și **Serenadă pentru etajul XII** (scenariul Tudor Popescu, regia Carol Corfanta) se fac ultimele retusuri înainte de a intra în laborator.

Plecarea din rai (scenariul și regia Francisc Munteanu), **Misterul lui Herodot** (scenariul și regia Geta Dolna Tarnavski).

Zilele acestea Elisabeta Bostan trage ultimele cadre la filmul **Ma-ma** (scenariul Vasilica Istrate), film muzical pentru copii dar care, sînt convins, că va place în egală măsură  i adul ilor, film care are asigur t  o distribu ie internațională, fiind o coproducție rom no-sovieto-franceză.

În fine, s-au încheiat filmările la serialul de televiziune **Toate pinzele sus** (scenariul Radu Tudoran, regia Mircea Mureșan). O echipă restrinsă s-a întors dintr-un lung voiaj pe mare făcut la bordul unui minieralier pentru a filma pe Marea Mediterană, Oceanul Atlantic și în Brazilia cadre neutre

Asociatia cineastilor

Dezbateri în front comun

● **Adunarea generală deschisă a Organizației de bază P.C.R. a Asociației cineaștilor, de la începutul lunii noiembrie, a fost dedicată analizei filmelor de lung metraj ale anului 1976, în lumina Programului de măsuri în domeniul ideologic-politic și cultural-educativ. Au participat ca invitați directori ai caselor de filme, regizori, critici, producători delegați și alți membri ai Asociației. Referatul, elaborat din înscăunarea Biroul Organizației de bază, în colectivul**

educației critice „Cinema”, a fost prezentat de artistul Valerian Sava. La dezbateri au luat cuvântul regizorii Ștefan Nicolaescu, Mircea Daneliu, Francisc Munteanu, Timotei Călugăr, Andrei Ștefănescu și Dumitru Feneagă, director al Casei de film 5, și Eugen Mandel, director al Casei de film 3. ● Asociația cineștilor, Casa de cultură „Mihail Ghibu” din Iași și la județul Dolj s-au asociat în organizarea Trilogiei și Vălenii un simpozion cu tema „Cinematografia în contextul înfrățirii hotărârilor”. În cadrul evenimentului s-a desfășurat Congresul educației politice și culturale socialiste. Au participat regizorul Ion Popescu-Gopo, președintele ACIN, scenaristul Constantin Ciopraga, regizorul Vasilescu, Ovidiu Georgescu și Mariana Calotescu, actorul Ștefi Stănculescu, operatorul de filmări Ștefan Ștefănescu, regizorul Anastasie Toma și Vasile Răchită.

serviciu la România-film. ● Sub egida secțiilor de regie și dramaturgie, la sediul ACIN a avut loc o întâlnire dedicată discuțiilor filmului românesc de actualitate. A prezentat un referat regizorul Vișeu Calotănel Grigorescu, Dumitru Carabă, Platon Părdiș și regizorul Malvina Ursulea. ● Regizorul Mircea Moldovan și criticul Ovidiu Vasilescu au fost oaspeți ai cineastilor din R.P. Ungară în cadrul unui schimb de experiență. ● În cadrul planului de colaborare culturală dintre România și Uniunea cineastilor din U.R.S.S., s-a aflat recent în București, regizorul de teatru și film estonian Grigori Kromanov, de la "Talin-film". Oaspetele s-a întâlnit și cu regizorul român Platon Părdiș, cu regizorii și criticii de film români.

Ovidiu GEORGESCU

telex Sahia

Berze, mere, izotopi

●●● Cel mai pătimas cercetător al faunei României cu ajutorul aparatului de filmat, reputatul documentarist Ion Bostan, prezintă publicului în aceste zile filmul **Se întorc berzele**, în tripla ipostază de scenarist, regizor și operator. Poem în imagini despre frumusețea și eleganța acestor zburătoare, filmul e totodată și un apel la ocrotirea berzelor al căror număr s-a împuținat.

●●● Frumosul de Volnești se intotulează noul film semnat de Dumitru Dă-

și de legătură care vor da culoare, autenticitate și pitoresc întîmpîrîilor din film. S-a și făcut mixajul la primele episoade, și în curînd va avea loc o vizionare de lucru.

— Aveți desigur în producție și filme care se află în etapa de filmare propriu-zisă.

— În filmare se află **Buzduganul** cu trei personaje (scenariu: Eug. Măndric, regia Constantin Văeni). Acesta se filmează pe platou, după care echipa va trece într-un decor construit în curtea studioului, un decor foarte mare, vorba de cîteva Tîrziu violet, care a și schimbat oarecum arhitectura studioului.

În legătură cu acest lucru s-a vrea să menționez, că pentru prima oară în istoria studioului, construind un decor pentru nevoie unui film, am avut în perspectivă și filmele pe care le vom realiza. Asta se datorește în special faptului că avem în ora actuală un plan tematic privind epopea națională. Existenta unei perspective tematice ne oferă și posibilitatea unei perspective de producție. Astfel, în loc să construim trei variante ale unui și aceluiași decor, noi sperăm că în cel construit pentru **Buzduganul...** să putem folosi și la un eventual **Alad Tapes**, **Alad Alexandru** Lăvoșanu ș.a.m.d. Această investiție va duce mai tîrziu la importante economii materiale, de decorațiuni, atelelor, etc.

— Pentru că ai vorbit de perspectivă, ce ne poți spune despre producția anului 1977?

S-au încheiat filmările la **Oasești de seară** (scenariu Alexandru Siperco, regia George Turcu), la **Mircea Daneliuc** (scenariu al filmare pe strălucit Bucureștii la **Foc în Iarbă** (scenariu Beno Merovici, în colaborare cu regizorul), care ceva mai înainte s-a numit **Într-o zi**). Materialul filmat pînă acum lasă să se întrevadă un film ambicios și interesant, cu care regizorul ține să-și confirme cartea de vizită de la debutul său cu filmul **Cursa**. În sfîrșit, **Sergiu Nicolaescu** a filmat mai mult de o jumătate de an la **Accident** (scenariu Dumitru Carabă). În perioada de pregătire se mai află încă cinci filme. E vorba de **Grîtău '77** și **Pieveana '77** (flecări în cîte două seri), scris de **Titus Popovici**, în regia lui Manole Marcus, filme dedicate aniversării a o sută de ani de la cucerirea independentă de stat a României. Filmările urmează să înceapă la 5 ianuarie 1977. Tot în studiul de pregătire se află și **Profetul**, auzul și ardeleanul (de **Titus Popovici**, pe care îl va transpune pe peliculă regizorul Dan Pitta).

Am lăsat în mod intenționat în urmă ciclul de 8 episoade a 50 minute pentru Televiziune Erol au fost, o foarte ambițioasă realizare a noastră și a televiziunii, comparabilă cu efortul cu care am făcut în urmă cu ani la **Mihai Viteazul**. După cum vă este cunoscut, scenariile au fost scrise de **Paul Anghelescu**, iar ca regizori au lucrat și lucrează **Sergiu Nicolaescu**, **George Vitandis** și **Doru Năstase**. Principalele filmări exterioare, în special asalturile și luptele, au efulctat în satul Crucea din Dobrogea. **Sergiu Nicolaescu** și-a terminat partea sa de filmări, iar **George Vitandis** și **Doru Năstase** continuă să filmeze, în București și pe platouri. Pînă în prezent din aproape 12.000 metri cîrți se avea ciclul, s-au filmat circa 7500 metri. Facem în continuare totul pentru a presa filmul în termen, în așa fel ca primul episod să poată fi difuzat pe postul de televiziune în ziua de 9 mai 1977, ziua aniversării a o sută de ani de la cucerirea independentă.

Sarcinile cămăru trebuie să le faceți față pînă la sfîrșitul anului, dar și pentru anul viitor, sînt într-adevăr mari. Nu ne îndoiim că pînă la urmă, ca de altădată, veți reuși să le îndepliniți.

— Sarcinile sînt într-adevăr mari, dar colectivul nostru este conștient de importanța îndatoririlor care stau în față și așadar decida să le aducă la îndeplinire neprecupțînd nici un efort.

Vă mulțumim pentru solicitările și vă urăm un tradițional spor la muncă!

N.C. MUNTEANU

dirlet (scenariu și regia), dedicat pomelitorilor care, în urma unor laborioase cercetări și experimentări, au reușit să amelioreze numeroase soluri de pom fructiferi printr-o care celebrul și gustosul mar de Voinști.

●●● În tainele izotopilor și-a propus să ne înțelegem Zoltan Ternar, scenarist și regizor, cu ajutorul studiului de popularitate **Radcliffe din atomi**. Și cu exemple practice despre utilizarea izotopilor în agricultură, aldergure, medicină.

●●● Și ne-am plimbat cu barca... cu corabia regiei. Este totodată sursă de inspirație Mirel Iliuș. Filmul este povestea în imagini a strămutării într-o nouă așezare unui străvechi sat românesc, Belg, vechea vîlă fiind ocupată de un centru de acumulare ale hidrocentrală de pe Someș.

idei pe adresa dv.

consolarea căldică: 'eas' că sînt altele și mai slabe... Lîngă pecunia de reală valoare se găzduiește o mare de mediocre (cu toate că sînt regizori care fac filme care se bazează pe mediocrități. (Ady Pops, elevă, 18 ani — Tg. Mureș)

Măștile și armura mediocrității



— Dar ce înseamnă exact mediocritatea în cinema? Cum o detectăm? De unde siguranta că ceea ce vedem e mediocre și nu o prostie curată? Diferența nu e de o nuanță între mediocritate și prost, între mediocre și bun. Sau dacă e vorba de o nuanță, aceea e esențială și merită să ne batem capul cum o definim. Astăzi, cine are o idee că e un bun sau prost se vede mult mai împiedicat decât ceea ce e mediocre, putem să-l conștientăm cu grăbire că mediocritatea e ceea ce nu-ți bun

Si atunci, cum o detectăm? As propune să pornim de la următoarele observații: cînd ne șochează mediocritatea unui film, cînd ne pare ea periculoasă? (Fîlndcă, la drept vorbind, nu toate mediocritățile sînt periculoase și nasc repulsie, și se va vedea imediat de ce.) Ea ne șochează atunci cînd apare o adîncă discrepanță: dezaordul dintre ceai și mijlocie, între ideile și intrinsecul filmului. De ce apare cînd apare unii se cam feresc totodată din cauza mediocrității lor de apîriri — ei forța lui de comunicare. Un film ni se pare mediocre atunci cînd atingem o problemă

mediocrității, al talentului ei, puțin în simțire, mic ca putere de expresie. Marele talent scote din nimic — ca să zicem așa — o imagine zguduitoare, fie ea tragică sau comică. O femeie muncă dintr-un mîr, un om traversează mușii — «și mie...», prin forța artistului care descrie asemenea banalități, dintr-o capul, cum scrie Bogza în «Tara de piatră». Micul talent, talentul mediocre transformă tot ce-l zguduitoare vibrație oarecare, de mică amplitudine, de slabă intensitate. El nu face «la Terra» să tremure, cutremurele la ei sînt mici deplasări de teren, turturele — drîgute brize de vînt, brizele de vînt furat în pîhar cu apă, contradicțiile esențiale devin mahorile frîmțirilor sufletești, frîmțirile — nicodată contradicții grave, ci doar crîspări vindicabile, optimizăm — optimizăm tehnic! dramele — melodrame (un Visconti face din melodramă o dramă adevărată cu muzica ei), comedile — comedioare, farse, reportaje — simple rapoarte, tot se diminuează sub așulă a acestor talente mărunte, amplificîndu-se însă sistematic doar neputințele. Neputința de a fi măștrii de marie, grave, active, fie ea tragică sau comică — repet, pentru a nu ni se replica, după expresiune cunoscută, că vede ce trebuie să iulm tot în tragica la cinema?». Nu ne putem distruge acolo? Dar nimic mai trist decît distragerea atîrșe și ale de mediocritate...

Văgarea cu care documentele noastre de partid au atitudine inflexibilă



Prin cenușa imperiului. O idee mare și un regizor pe măsura ei: Andrei Blaier (Cu Ernest Maftei, George Dinică, Francisc Benze)

și nici prost? Ar fi prea lene — mediocritatea nu e în nici un caz o medie între bun și prost. «Mai rău decît rău este mediocritatea» — susține filozoful.

Marea dificultate în a defini mediocritatea constă — după părerea mea, în aceea că în acest domeniu avem de a face cu o noțiune care se ascunde extraordinar de bine, de viciu, ba chiar de inteligent în toate și cu ajutorul tuturor noțiunilor alunele la un anume nivel de calificare, sau oricum mai ușor de definit. Mediocritatea e rarul simplist, schematic, didactic — acestea sînt diagnostiche prea clare care-l repugnă. E o naivitate ideea corespondenței noastre că sînt regizori care fac filme ezbuindu-se pe consolarea căldică: 'eas' că sînt altele și mai slabe... Eu unul n-am găsit încă un asemenea specimen. Mediocritatea e vanitoasă, plină de ea și se căsmăne modestie ca o prefăcătoare, cum și e nu o dată modestie. E orgolioasă, și decă recurge la autouri n-ru o face decît pentru a se impune mai ușor, vezi recunoștința căldică însă că atare... ca mediocritate.

Ea nu e proastă, e urâtă prostia — prostia care sare de altă ori în ochi, nemascată, vulnerabilă. Am văzut mediocrități lupțînd tîrziu cără impotiva mediocrității Alci și forța ei — în numeculele măști cu care acționează, în armurile sub care se mișcă.

importantă a societății și a sufletului — li răpotea, prin felul cum e regizat, tocmal important. Mediocritatea răpotea altfel decît prostia: prostia pe ce pune mîna (și ochiul) distruge și face pal. Mediocritatea pălărează o coerență, nu distruge, dar diminuează, scade, sîrfocește, mîrușete marile idei, marile evenimente, marile sentimente. Risca repetarea acestui adjectiv dificil pentru că propriu mediocrității este apariția și receptarea ei pe teritoriul problemelor propriu și fundamentale, definirea ei în funcție de ele. Mediocritatea unui film care are media 90 de minute, cu tot serios, dacă degete și treile este mai important decît cel de-al doilea la mîlul viciu — nu o suprașe pe niemi. Un subiect mic, rămas pierpîrit printr-o tratare mediocre nu supără, fîlndcă nu se naște nici o discrepanță. Dar un film care are face din moartea unui laminorist o întîmplare ca oricare altă (vezi, în replică, ce face un film bun din «moartea unui ciclist»), din nastera unui copil, dintr-o simplă înțelegere în sală că la orice anecdotă pitorească (în replică — nastera unui copil în «Anna Karenina»), dintr-un simplu și cunoscut tocălești (vezi în replică o sîrătură în viațuina lui Antonioni) — un asemenea film minimizează gravitatea vieții și această minimizează și un semn, distinct al

impotiva operelor mediocre — negativi sau idilizante, fațete ale aceluiași spirit mediocre — vine din conștiința pericolului de a vedea ceea ce numim temele majore ale artei noastre sîrările prin truda mică a acestor talente mici, incapabile să «vedă mare» — cum zicea sintetic Călinescu, el neferindu-se de acest adjectiv cînd discuta despre revolte, muncă și arta lor — dar capabile să se agate de «neînsemnate» acestor teme pentru a ne dețurna de la neînsemnate produsele lor. Sîntăți cu ei în rîle teme a care recurg nu pînă filme mediocre este cea mai clară confirmare a demonstrației că mediocritatea se definește în primul rînd față de aceste teme — argument decisiv pentru a le iubi și mai mult, și a o dețesta și mai apig. Fiește, există artiști mediocri care se ignoară cu candoare. În cazul lor — mediocritatea e o infirmitate și ne inspiră o milață mică. Există artiști adevărați care au dat unorii și opere mediocre. Autocritica lor ne doare. Dar cel mai mîrșărește o asemenea pretențiozitate agresivă față de societate, față de beneficiar, față de critică, înclmă într-o dăbă în cale din cine dintr-o problemă artistică și nu devine o stare morată care n-ar mai trebui să ne stimuleze candoarea, mila și «înțelegerea».

Radu COSASU

Cinematograful sau sărbătoarea vieții

Existența cotidiană ridicată la rang de miracol



Cinematograful, deși cea mai tânără dintre arte, simbol indicat al unității tehnice cu poezia, nu i s-au refuzat niciodată temele majore, iubirea și moartea, raportul dintre individ și istorie și a redat cu deosebită putere farmecul smugurilor și aromă tragică a tuturor sfârșiturilor. Dar, cred eu, cinematograful are în primul rând puterea, și poate că și menirea de a dezvălui extraordinara, nemărginita și multicolora frumusețe a vieții. În această privință, în puterea de a descoperi miracolul vieții, al nașterii florilor și al iubirii, al genezei stelelor și a surșurilor, este foarte greu de egalat.

Filmul este o artă tânără însă a avut înțelepciunea să se ansească tocmai cu această de învidiat prospețime asupra existenței, să descopere universul cu ocuti unui copil care vede pentru prima oară splendoarea lumii.

În înțelepia lui Tănase, filmul ne comunică un adevăr fundamental, el ne atrage respectuos și tandru atenția că viața noastră nu-i făcută numai din microbi și funcționari birocrati, din anemii și femei adulterine, din istorie și boli de piele, din letargii morale și fizice ci, în primul rând, din extraordinara bucurie de a exista. Situndu-se pe acest punct de vedere simplu și adinc, foarte tânăr artă a înțeles în înțelepciunea vechilor filozofi. Viața nu e numai o problemă. Viața nu înseamnă labirintul din care nu putem ieși. Viața nu înseamnă numai contradicții interioare. Viața nu înseamnă numai clipe de oboseală. Viața înseamnă bucuria de a trăi. Viața înseamnă rădăcirile de soare, vacanțe strălucitoare, explozii de lumină și mai ales hohote de râs. Dar, spre slava filmului, el a reușit ca și omeneștii îngrijorări și melancolii și chiar tragicul nesiguranțe să le dăruiască o frumusețe compatibilă cu chipul și eternitatea omului.

Mi-ăs permite, cu riscul de a fi contrazis de erudiți, să subliniez atracția spre lumină, spre bucurie pantagruelică a filmului. Tragicul rămâne vocația teatrului și în privința asta nu este nimic de fust. Dar dintre toate artele, cinematograful a dezvoltat cu cea mai mare putere, farmec și înțelegță frumusețea vieții de fiecare zi, cea de a 7-a artă ne-a demonstrat că miracolul, eternul se ascund în fiecare gest modest al existenței noastre, în așteptarea unei vacanțe, în neliniștea suavă a primei zi de școală, în bucuria oricând a primului salturi. Ea a ridicat, ca nici o altă artă, existența cotidiană la

poezia cea mai înaltă.

De aici vine, cred eu, și harul cu totul deosebit al comediei cinematografice. Comedia cinematografică de înaltă clasă nu se naște din situații surprinzătoare, din mici confuzii comice, ci dintr-un emoționant marș al omului spre țelul lui final: fericirea. De aceea cele mai strălucite comedii sunt o sărbătoare, un carnaval la care participă toți oamenii, eliberându-se de tirania conflictului. Nu degeaba una din cele mai strălucite comedii ale lui Alexandru se numea Toată lumea râde, cîntă și dansează. Filmul a reușit această performanță poetică de a chema oamenii spre o bucurie de dimensiuni cosmice.

Cele mai strălucite comedii aspiră spre o bucurie generală, înfrînându-se aici cu patetismul și generozitatea lui Beethoven din Simfonia a IX-a. Filmul o înțelege cel mai bine avertismentul tandru al lui Anton Pavlovici Cehov, «Omul e făcut pentru fericire ca pasărea pentru zbor».

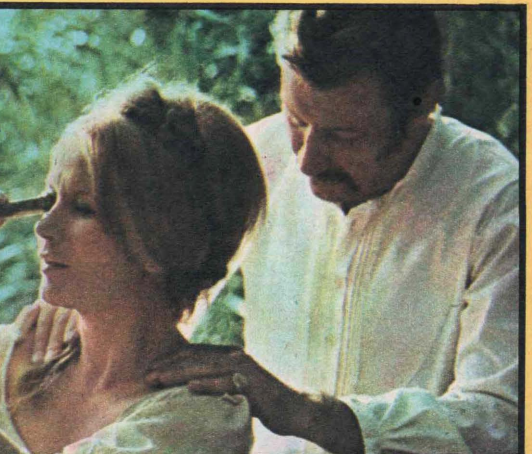
Totdeauna am avut un sentiment de copilărească închinare să cutreier dimineața străzile Bucureștiului, în clipele sfinte în care fiecare om se îndreaptă spre locul lui de muncă. Se bucurau că se văd, își povesteau ultimele întâmplări, ultimele anecdote, se simțeau legați prin destinul comun închinat muncii... Ca orice scriitor realist am cînd cînd în cînd orgice de re-

gizor, dar bineînțeles și realismul de a nu le pune în aplicare. Totuși mă gândeam ce sacentă minunată s-ar putea face din acele ore sfinte ale dimineții creației și comuniunii dintre oameni.

Depart de mine ideea de a îndepărta regiunile de problemele fundamentale, ei, la nevoie, s-ar putea îndepărta și fără strălucirile mele, dar mă gândesc adeseori că, deși îmi sînt foarte apropiate și le-am străbătut în lung și în lat, existența noastră nu este făcută numai din abisuri. Au vrea ca regiunile să redea, odată cu problemele cele mai complicate, triumfătoare bucurie de a trăi, să așeze lîngă fiecare dilemă splendoarea rădăririlor de soare. Ca să fiu sincer, numai cu dileme și iarși dileme, fără bolts însetate la cerul, fără lumina unei străzi în august, lucrurile mi se par — cel puțin mie personal — plăticoase.

Teodor MAZILU

Nici o altă artă n-a ridicat existența cotidiană la o poezie atât de înaltă (Victor Rebuting și Rodica Tapalaga în Tănase Scatiu)



vorbirea noastră cea din toate filmele

Tănase Scatiu în replici-cheie

Printre lucrurile comune, băltoare de atita frecvență, ale criticii de film, este și acela privitor la dificila naștere a unei «scenariu» la fel de a fi meritoriu în nedreptă conștientă cu spiritul operelor literare. Pe nici un alt teritoriu al artei nu a riscuri atât de mare, de a fi omorât de des cuvîntul «trădare», pentru că ecranul nu a știut, nu a putut să capteze ecstazul și cutare și cum sau imagine. De cele mai multe ori angajamentul ecranizatorilor este privit doar ca o băltoare cu imagini și parfumuri, ca a lăsa care își propune fie eliberarea de sub tirania acestora, fie ignorarea lor elegantă. Mult mai rar se are în vedere confruntarea cu coloii construcții din cuvînt, cu potențial verbal, imposibil de urcit, ca atare, din carte în film. Învoind însă numai chipul unei persoane sau al unei situații, apelînd deci la o realitate

constituită dincolo de fraze, observator — de profesie sau ocazional — încearcă, cu sau fără voia lui, să împingă discuția pe un teren băltoare a fi al unor tratări mai elevate, în care argumentele nu plutesc în coada cuvîntelor, ci se înalță undeva în înalt. Oricum am înțea — o însă, ecranizarea rămîne, înainte de toate, o operă de tăiere în carne vie, în carnea opere literare, de croire a unei poteci prin hățisurile de vorbe; nu o dată, autori se alină în fața riscului pe care și-l asumă profesorii, obligați, din motive metodologice, să-și îndemne elevii a desprinde dintr-un roman replici capabile să caracterizeze un personaj sau altul. De obicei acest înțea-primderi depinde, în bună măsură, reușita unei ecranizări. În fața lui Tănase Scatiu, a lui Dinu Murguleț, a Tîncuței și a celorlalți eroi ai lui Duiliu Zamfirescu strămînat în filmul realizat de Dan Pita după scenariul lui Mihnea Gheorghe, m-am gîndit din nou că de nedrept

sîntem atunci cînd trecem cu vederea efortul de cuprînduri unor personaje din paginile unei cărți. Ce spun ele și cit spun pentru a nu-și pierde identitatea gîndită și dăruită de autori? Rapacele, parvenitul, necioplitul Tănase Scatiu nu se înfățișează pe ecran cu suita sa de agresivități verbale din mijlocul cărora răsar portretul celui pus pe căpătău și distrugere. Nu lipsește nici una din replicile sale-cheie: «Oți fi voi mari, dar aici eu comand... Boieri cu buzunarul gol... Voi vorbiți frumos și vă mîncăți averile ca pîcătosi!». Dacă n-aș fi eu — «Hai, mars, să nu te mai văd în fața mea, nu lipsește, bineînțeles, propozițiile care exaltă primume posesor: «Ei! I-am ales primar» spune Scatiu, sau: «De ce mi-ai plecat, taică socru!»». De altfel, ultimele cuvînte ale Scatiului înainte de a fi pedepsit de țărani, sînt acestea: «Ieșiți afară de pe moșia mea!».

Erizarea labirintului Dinu Murguleț în fața avansurilor unei tranzații matri-

moniale venite din partea mamei lui Tănase Scatiu este superată, la începutul filmului, de răspunsul lui spre alături: «Ei, ce zici, ne încusăm?». Dar ceea ce va primi de la Tănase Scatiu este doar un «Dum bun, coană Prolog». Altfel va fi aune părerea sa ovi mai trziu cînd, încoțit de primedie, acceptă să-și mărite fata, sacrificînd dragostea acestuia pentru Mihai: «Nici un Mihai. Cînd e vorba de puterea și averea noastră, nici un Mihai! Uneori, o singură intervenție este suficientă pentru a ne face cunoștință cu vremea personalului: «O făcărăm și pe asta, că rămăseam neafăcută, mărturisese puha Prolog, după prima tentativă de cucerire a mîinii Tîncuței, dezvoltînd parca un punct dînt-un mai bogat plan de atac.

Dincolo de timp, încotite de ochul nelindurător al aparatului de filmat, personaje lui Duiliu Zamfirescu își dovedesc rezistența și vigilență.

Magda MIHĂILESCU



La început a fost intrarea unui tren în gară. Imaginile noastre și mișcările de pe ecran erau produsul unor invenții tehnice. Pentru a se putea într-adevăr monta, pentru a accede la un lanț, adică la comunicare — mai întâi de eveniment, și apoi de emoții, cinematograful a trebuit să învețe montajul. Prin montaj filmul a devenit o artă, și artei montajului i se datorază, în fond, marile sale reușite și marile modele. De la *Potemkin la Căpeteanul Kane* și *Falstaff*, de la *Intoleranță* la *Blow Up*, de la *Mac Sennet* la *Stanley Kubrick*, muzeul imaginii al filmului este în fond un omagiu adus măiestriei de a tăia și a elibera timpul și timpul, jocurile și chipurile, într-o geometrie de celuloizi. Și totuși, cit de puțin se vorbește despre montaj, atunci când vorbim despre filme, cit de puțin atenție se acordă acestei structuri atât de importante. Cit de puțin — se pomenește cel și cele care se îndolelesc cu această artă, prea insistențios consideră o meserie, pentru a nu face flagrantă nedreptatea.

Nici dicționarul de cinema nu ne pomenește

Am poposit la Bufta prin cîteva din cabinetele sfîrșite unde filmul dădea din film — un mozaic de cadre și momente, pentru a le întreba pe ele, pe monteurze, ce cred despre statutul lor în echipa de filmare, despre munca lor, despre arta lor.

Iulia Vincenz-Gabrea, de mai bine de 15 ani pe baricade la montajul filmului nostru, aproape că nu a avut nevoie de întrebări pentru a se afla în marile neîmămurări ale breșii din care face parte.

— Sîntem uitați, noi monteurii. Sistemul ăsta. Și poate chiar mai rău decît ăsta. Pentru că există îndeosebi o idee-formulă care constă în afirmarea că, atunci cînd filmul e bun, regizorul a făcut montajul, iar cînd filmul e foarte prost, motivul ar fi nepriceperea color de la montaj. Am lucrat de-aia în film de montaj — mă refer la **Lumea se distrează** — repet, un refer la **Lumea**, și s-a uita să fie măcar pomenea în programul de sală. Ultimul premiu ACIN pentru montaj s-a acordat — și pe bună dreptate — lui Dan Naum, dar nu fost ani la rînd cînd nu se acordă nici un premiu de montaj, în condițiile în care toate celelalte premii erau distribuite. Ne întrebăm și ne întrebăm, oare de ce? Inexistența unei secții de montaj la I.A.T.C. ne creează un handicap, și moral și administrativ.

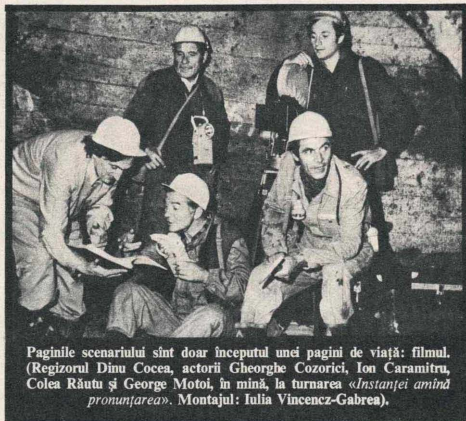
— De ce oare sînt la noi atîte de puțini bărbați care să facă această muncă?

— Ce bărbat e gata să facă asistențe sase-zece sau chiar cincisprezece ani?

— De colaborarea cu regizorii ce părere aveți?

— Munca noastră se măsoară în ore și metri. Altfel, sînt discuții într-adevăr creatoare, între patru ochi, aici, la masa de montaj. E o colaborare aproape întotdeauna rodnică, dar care nu depășește în

El dă acțiunii — ritm,
sentimentelor — cadență, ideilor — relief



Paginile scenariului sînt doar începutul unei pagini de viață: filmul. (Regizorul Dinu Cocea, actorii Gheorghe Cozorici, Ion Caranaru, Cocea Răutu și George Motoi, în mîna, la turnarea „Înstanța amină pronunțarea”). Montajul: Iulia Vincenz-Gabrea.

nici un fel granitelor cabinii de montaj. Și e plăcut că e așa.

— De ce?

— Pentru că am merita poate ceva mai mult decît anonimul acesta, chiar în cadrul echipei. Mai ales că nu poți participa la elaborare — în măsura în care e vorba de așa ceva — fără să te implici tu înăstă, altă intelectuală cît și artistică. Și această implicare pornește de la alegerea dublei bune. Ești un cap împedeat, cum spuneți dumneavoastră în presă, sau mai curînd un ochi împedeat al regizorului. O bătură făcută fără o anumă simțire a scenei, fără un anumă fel artistic, și secvența poate fi periclitată definitiv. Chiar dacă în joc sînt doar două-trei fotografii în plus sau în minus.

Am fost film, zile fierbinți, de pîldă, unde s-a vorbit de performanța profesională, de rapiditatea cu care regizorii și echipa au dat la bun sfîrșit filmările. Despre

munca Gabrielei Nasta, care a articulat tot materialul imens dintr-un timp record, și asta fără concesi de ordin artistic, nu a suflat nimeni nici o vorbă. Și mergînd mai departe pe această linie, vă pot aminti că în dicționarul de cinema mereu aparît nu e trecut nici un monteur.

Regizorul trage spuză pe turta lui

Ce părere are un regizor, ăsta, Dinu Cocea — care a lucrat cu Iulia Vincenz-Gabrea la *Înstanța amină pronunțarea* — despre această colaborare și semnificațiile ei?

Dinu Cocea: Trebuie spus, în primul rînd, că montajul este posibilitatea de a face un film în șapte variante. Un regizor care știe meserie trebuie să fie sigur că modalitatea în care a filmat nu e unică. Colaborarea lui cu monteurze, în fața filmă

de elaborare a filmului, este aceeași cu cea pe care o are cu scenaristul din fața lui. O relație în care trebuie stabilit un dialog creator unde, împreună, cel doi caută soluțiile cele mai eficiente. Cele mai feroice. O, există regizori care anulează sau încearcă să anuleze acest aspect creator, de căutare, de neliste al montajului, atunci cînd afirmă că au făcut filmul dinainte și nici nu trec prin cabina de montaj, lăsînd doar o notă monteurzei ce să facă. În perioada de montaj, deci finală, poți căuta poți descoperi mai multe soluții decît în fața de început. Pentru că scenarii oferă o singură cale, iar materialul filmat e o lume a căreia i se pot descoperi ritmuri, semnificații neabătute la început. De aceea cred că munca de monteurze este fascinantă.

— De unde provine această estompare a acestui uitare pe parcurs a rolului monteurzei?

— Așa se întîmplă pentru că munca regizorului se suprapune peste munca monteurului, și regizorul avînd autoritatea supremă în film — de ce să n-o spunem deschis? — cam trage spuză pe turta lui. Își arogă calități care, de multe ori, nu aparțin. În ceea ce privește statutul montajului ca muncă, el este oarecare și obscurs din motive de interpretare greșită și poate pentru că nu există o diplomă artistică care să „omologheze” acest act de creație. Oricum, e o realitate că funcția de monteur artistică a montajului este mereu uitată, pierdută pe drum. Și un regizor, ca și un



Echipa este (trebuie să fie) un grup compact. Grupul „cele care...” (Cădrul de platou la *Ma-ma* de Elisabeta Bostan. Montajul: Iolanda Mintulescu)

filmul românesc
în cifre

Regizorii
noștri

Malvina
Urșianu

Elvă și asistentă a regizorilor Jean Georgescu și Victor Iuliu, asistentă de regie la *Mitrea Cocor*, Malvina Urșianu a avut ocazia să contribuie la realizarea, în cadrul film, a sceneilor de luptă, folosind pentru prima dată la noi filmarea simultană cu opt aparate. Apoi regizorul secunda la diverse filme, printre care *Directorul nostru* (Jean

Georgescu, ea ajunge să facă filme după o îndelungată ucinie, timp în care dobîndise o stăpînire a mijloacelor de expresie specific filmului.

— Autor complet al filmelor sale, Malvina Urșianu se socotește mu un regizor care — scrie scenariile, cît și scriitor care — realizează filmul.

După cum arată cifrele, spectatori care au vizionat filmele Malvinei Urșianu nu sînt foarte numeroși, dar trebuie spus că acest tip de cinema analitic, pe care îl cultivă gîzooarea, de regulă nu are niciieri în lume

un public foarte larg, iar — pe de altă parte — poate nici în exploatarea filmului n-a fost găsit formula de difuzare cea mai potrivită cu genul lor.

— **Trecătoarele iubiri** a ajuns să depășească 1 milion de spectatori în circulații spectaculoase, dar durabile. E tipul de film la care spectatorul este gîrboș încoace, dar vine. După trei ani de la premieră, filmul continuă să recotoze cîte 15—20.000 de spectatori pe lună. *Gioconda fără suris* și *Serata* au fost transmise la televiziune de cîte patru ori fiecare.

Nr. crt.	Filmul	Anul premierii	Numărul de spectatori	Autor de scenariu	Interpreți principali
1.	Gioconda fără suris	1968	520.000	Malvina Urșianu	Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici
2.	Serata	1971	1.274.000	Malvina Urșianu	George Motoi, György Kovacs, Cornel Coman, Silvia Popovici
3.	Trecătoarele iubiri	1974	1.144.000	Malvina Urșianu	George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrîchi, Cornel Coman

11



Richard al III-lea

Curioasă și plină de semnificație este senzația de a revizui după mulți ani un film pe care trecerea timpului i-a acoperit de glorie (glorie care nu a venit peste noapte, s-a adăugat an de an și de puține ori prin tradiție orală). Interpretul lui acest film i-a conferit o dimensiune a aproape legendară. Legendară într-adevăr pentru temeritatea de a fi abordat cinematografic pe cea mai teatrală dintre piesele lui Shakespeare, un fel de sinteză a însuși teatrului elisabethan, poate chiar momentul de revoluție în tradiția scenei renascentiste. În primul rând prin construcția conflictuală care pare a fi o rigorosă succesiune de cicluri — apoi prin situația unei persoane) Într-un carusel de destine pe care el îl invade și le stăpânește, pe care el îl ridică la activități de marșale fatidică a unei epoci, (patonica, stățai, imagine a celor două raze învârtite ne-o amintesc doar ca pe ceva foarte îndepărtat de noi). Laurence Olivier aici a îndrăznit cel mai mult, și ca actor de teatru și ca neofit al cinematografiei. A îndrăznit simplificând trăgând întreaga catedrală a dramei (punctată de

grotesc) asupra lui Richard, duce de Gloucester, nu pentru a-l face pe acesta mult important, dar pentru a-l face expresia însăși a tot și toate, a unei întregi epoci, pentru a face din Richard, însăși Anglia, celor două roze. Și făcând aceasta a depășit cadrul epocii și s-a înscris în filozofia istoriei. Olivier a pălănit pentru Richard și în același timp s-a folosit de obiectivul camerei de filmat pentru ca metamorfozarea teatrului în hiper-teatru să fie și mai vizibilă, dar și pentru a răsturna prejudecățile după care filmul n-ar mai suporta teatrul (deci — am spus noi — când acesta ajunge la asceza sa). Ceea ce a făcut în Richard, actorul eminește în toate transparențele pe care le-a creat după Shakespeare, a fost un act de mare fidelitate față de scenă și de mare temeritate față de cinematograf. Mult după această a venit — re-scriș, regizat și jucat aproape numai de el — s-a vorbit despre Richard-ul lui Olivier ca despre un prag greu de trecut. Și după ani de zile, Welles s-a apropiat de Shakespeare (Clopote în miez de noapte) preluând acest film și deactualizând nu pe Shakespeare, ci tradiția montărilor, spargând limitele înțelesului și interpretării epocii, dilatănd spațiul cronicilor shakespearne, înlocuind modul de expunere al ideilor, Kursova a transmutat drama în alt cadru, în alt univers cultural și uman, Zeffirelli a transpus spiritul hărtoch în joc în comedia de artă, după uzul filmului și după canoanele estetice, a.s.m., iar Shakespeare a devenit un simbol universal și atât de modern, atât de familiar pentru noi în gândul său despre omene, înțelesul său în mod paradoxal sentimental ca o dramă contemporană este machiată și costumată ca acum cîteva secole, din dorința de a obține un răscăier istoric și pentru a se afla similitudină. Olivier, designer, îl revine mortul nu de a-l fi făcut cinematografic pe Richard al III-lea, pentru că nu asta a vrut, ci de a fi deschis terenul unei infinite aventuri cinematografice opere shakespearne.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a studiourilor emigrației. Regia: Laurence Olivier. Scenariu: Laurence Olivier după piesa lui William Shakespeare. Imagine: Gino Helli. Cu: Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud, Mary Kerridge, Claire Bloom, Stanley Baker.

«Riscul» de a fi siciliani în Italia

Pe veci al tău

O comedie cum îți stă bine unei comedii să fie puțin amărâ. Și în maniera pe care o cunoaștem și recunoaștem din alte filme, poate mai bine, și adevărat, dar și în **Pe veci al tău** răzbat umorul și dorul și e căsătorii în stil italian, care ne fac în gânduri, pentru că nu brezează melancoliilor. Tema, sau mai exact spus, temele acestei comedii sînt două și grave: emigrarea italienilor someri din Sicilia a mizeriei într-o Germanie a abundenței și escrocariei acestor emigranți, în cazul în care se întorc acasă cu ceva apăsări, de către vinătorii de zestre. Eroul nostru se întorcă, deci, acasă, hotărît nu să se însoare, ci să-și răbune tatăl, care se sinucisese cu 15 ani în urmă pentru că nu putuse să achite castelanului actori locuri un fleac de datorie. Fui se întorcă după mulți ani, cu mulți și se întorcă, pe de o parte ca să «rupă gura tirgului» și, pe de altă parte, ca să succească gîtul boierului hărtoch. Numai că, nu se vede cum și aici simțurile comice și gagurile de treabă abundă — loc de gîtul cu treabă, este sucut capul războinilor de către fata castelanului. Pînă la urmă, toate se împerează în sensul cel mai bun, Bani clișei într-o emigrare de 15 ani, 15 ani de muncă silnică nu numai zilnică, 15 ani

de viață de cine într-o Germanie a miracolelor economice. În care, pentru eroul nostru, emigrant și imigrat totodată, singurul dar marele miracol a fost imensa, încăpătînată lui putere de a nu mîncă ca să-și astîmpere foamea de răzbușare; deci, bari acestia dispar ca și cînd n-ar fi existat, iar bătăiul nostru va lăsa din drumul emigrației salvatoare ca o singură bocelă în mîna și multă deceptii în inimă. Tristă și amară, repetă această comedie de care începi prin a rîde, ca pe măsură ce trec minutele și se succed secvențele, risul să se transforme într-un surle cam crîpșit și mecanic, iar amărîciunile de a spectator, dacă te gîndești mai bine de unde vine, realizezi că te-o transmit autorii filmului nu numai prin temele pe care le abordează, ci mai ales prin soluția pe care o adoptă la sfîrșit, dintr-o elementară și obligatorie onestitate: sicilianul nostru nu rămîne altceva de făcut decît să lăsa din nou calea pribeșiei. Pentru că oriunde, în afara de țara lui, e rufes, evese și să supraviețuiească. Pentru că acolo, același, el, în Sicilia, nu are decît o singură sansă: să fie al ei pînă la pierzanie.

Rodica LIPATTTI

Producție a studiourilor emigrației. Regia: Vittorio Sindoni. Scenariu: Giulio De Chiara, Vittorio Sindoni. Imagine: Sali Tehrani. Cu: Stefano Mancuso, Umberto Orsini.

Zilele filmului din Republica Populară Polonă

C Zilele filmului polonez s-au deschis cu o evocare istorică de proporții monumentale. Eroul care dă titlu filmului — Jarosław Dąbrowski —

ofițer, polonez de origine, din armata țărăască — a fost unul dintre conducătorii insurecției naționale poloneze din 1863. Obligit după înădușirea insurecției, chiar de către armata a cărei haină militară fusese silit să o poarte, să se exilaze în Franța, Dąbrowski — strălucit comandant de oști, rămîne fidel crezului său revoluționar. Aici se găsește clișea al, în mișcarea comunistă, un nou ideal de luptă. Primul guvern muncitoresc din istorie îl încredințează conducerea armatei a Comunei din Paris. Soarta sa de ostag a fost să adăsească armata lui Byron în luptă pentru eliberare a altui popor, împotrind-se manevrelor al lui imperiu. Acutuzat cu puțin înainte de moarte, de a nu sîndu bine lupta, Dąbrowski încredințează istoriei un patetic testament, convins de deprețarea faptelor sale de armă. Doar o istorie fusesse atunci, în 1871, prețurie pentru a împlini cauza căreia îl închinase viața.

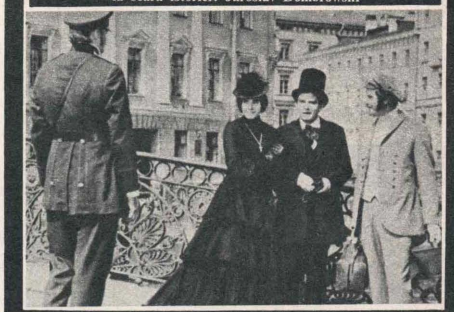
În secvențe ample, cuprinzînd evenimentele în desfășurare de la semi-

ficat la istorică pînă la sugestia detaliului psihologic, filmul lui Bohdan Poreba întregeste cu un nou portret fresca istorică pe care cinematograful polonez o îmbogățește an de an. Nu putem uita remarcabilul Pămîntul făgăduinței în care Wajda a recreat contextul social-politic al izbucnirii primelor greve din istoria muncitorească de la Lodz (prezente în Zilele filmului polonez cu un an în urmă); sau Potopul după trilogia lui Senkiewicz, evocator al războiului de apărare împotriva invaziei regelui Gustav al X-lea al Suediei (ve rub pe ecran peste citava săpămînt); tot așa cum ne vine în minte atât interesant și puternic Culbraz în regia lui Jan Rybkowski, dedicat formării statului național polonez. În această sîmbă, prezenta premieră Jarosław Dąbrowski ocupă un loc de prestigiu, demonstrînd încă o dată valoarea emoțională a filmului istoric.

În cadrul aceluiași manifest, spectatorii au putut vedea Familia Dukacki, moment balcanic din literatura poloneză, transpus pe ecran tot de Rybkowski cu virtuozitate de stil — și Războiul meu, dragostea mea, recentul film al lui Janusz Nasfeter, reușind să aducă un fior înedit pe o temă veche.

Adina DARIAN

De la insurecția poloneză la Comuna din Paris. Un personaj la scara istoriei: Jarosław Dąbrowski



Momeala

Un polițier psihologic mai aparte, în care procesul salvării morale a unei victime — tot morală — e mai captivant decît cel al prinderii bandei de traficanți de devize folosită drept momeală o tînră care. Evident, victima a lăsat sub nobilă protecție de polițier, în care o detectiv și detectiv principii cam rigide pentru o fată avid în spate biografia — cam încărcată — a janei. Și tentații multiple, le tot pasul. O secvență foarte frumoasă e fuga felă de sub escorta protectoare. Euforia escapadei nu e umbră de premeditație din primejdia pînă de gîștărie pe care o tes traficanții în jurul janei folosită drept nădă. Indignarea eroinei cînd înțelege jocul dubler pe care trebuie să-l facă, sentimentul de prietenie față de tînrul detectiv, subpăbur de minia Impotivă lui, care o folosește în acest joc primejios, sînt cîteva din momentele mai originale. Un final cam apăsător didactic, semnificativ inconștient unei tinere, dar care poate fi interpretat portret interesant și print-o acțiune alertă.

Alice MĂNOIU

Un film de Ionuț Văzdu. Cu: Evghenia Barakova, Ivan Kulevski, Jan Machulski.

Stropitoarea portocalie

Stropitoarea de culoare portocalie nu este alta decît mașina serviciului comunal al orașului care vechiază la curățenia străzilor, aruncînd bere de apă datantele și multicolore în bătaia soarelui, în timp ce copiii din cartier, mașina care aduce ploaia este mascote și complicele jocurilor de ei imaginate. O protagoniste — o spune Zolt Kézdi Kovács — sînt la vîrstă la care este mascote are prioritate. Ce nu îi dă prin gînd, de pildă, cam infatușul premiant vîșnădu-se celebru sportiv, acrobat sau di-dijor? Trepat, filmul este împins cam departe și în detrimentul înțelegerii și al unor vie-realitate. Fără un suport cit de credibil, poezia, adesea vîrșite erorilor, din intenții autorului, se risipește, lăsînd loc confuziei. Sîntem într-adevăr în lumea micilor prîni, unde totul pare posibil, dar și nu sîntem cît și imaginația lui are o logică a ei. Pasnică stropitoarea rămîne singură să dea scara realității.

S.D.

Un film de Zolt Kézdi Kovács. Cu: Peter Lengyel, Erika Marcsics, András Markus.

propunem ca înima recunoașterii: să abia în bibliotecă istoria cinematografiei românești

Cinematografia noastră are în urma sa opt decenii — pasionate, adeseori patetice, care cu cuvin a fi studiate în amănunțime în vederea redactării istoriei cinematografiei românești. Doi dintre cercătorii angajați în această amplă și minuțioasă activitate de urmărire a traiectoriei filmului românesc de la începuturi și până astăzi — dr. Manuela Gheorghiu și Oltea Vasilescu — ne vorbesc despre stadiul actual al istoriografiei cinematografice în țara noastră.

Manuela Gheorghiu: Institutul de Istoria Artei este singurul centru metodologic din țară care îndrumă și coordonează activitatea de cercetare științifică în domeniul artelor plastice, teatral, muzicii și cinematografului. După îndrumarea pe lângă Academia de Științe Sociale-Politice și Ministerul Învățământului, implică o strânsă colaborare cu cadrul didactic din învățământul superior artistic — ale căror nume de cercetare sînt integrate în cadrul planurilor anuale ale decanilor în urma în 1967, cînd regretatul dr. Ion Cantacuzino, cu tendințele lui proverbiale, a izbutit să-și convingă pe academicienii George Oprescu, pe atunci directorul Institutului, să aprobe întemeierea unui mic colectiv metinț să se ocupe de istoria filmului în general și în primul rînd de cea a filmului românesc. Teiul principal al doctorului Cantacuzino era să dea istoriografiei fenomenului cinematografic autotone o bază științifică. Pînă atunci, în urma eforturilor depuse de Arhiva Națională de Filme, istoriografia noastră lăsa din fața memorialistică pentru a intra în aceea de documentare metodică, prin acumularea unei cantități însemnate de documente, fotografii și mănuiri. Căci, în anul 1967, în cadrul Institutului de Istoria Artei urma să continue, în colaborare cu Arhiva, munca de defrișare a trecutului cinematografiei române, pregătind totodată, în etape, redactarea unei istorii documentare și pertinente, care să infuzeze o idee profund eronată a existenței unei continuități în producția autohtonă, și deci a unei tradiții.

Redacția: Cum s-a deslășat activitatea de elaborare a acestei istorii cinematografice românești?
Manuela Gheorghiu: Intr-o primă fază, o comisie specială a Arhivei Naționale de Filme, din care făcea parte și Ion Cantacuzino, a adunat memoriile și documentele de la pionierii cinematografiei românești — Tudor Poșmarin, Constantin Ivanovici, Eftimie Vasilescu, Jean de la Haye, Jean Ghesquiere. A colecționat apoi și fotografii, descoperind în unele cazuri fărâșite fragmente de filme, urne chiar bobine întregi. Tot această comisie a alcătuit o listă preliminară a filmelor înaintea de 1948 și plătate în colecția Arhivei. Paralel cu aceste eforturi de arheologie, era însă nevoie ca datele acumulate să fie cercetate și sintetizate.

Istoriul de film: arheolog și detectiv

A început astfel o muncă extrem de anevoasă de verificare a materialului documentar existent, prin analiza și compararea mai multor surse, care se confruntau cu riscurile ecorii din presa timpurie. Fișarea clovea cizbe de periodic din Capitală și din principalele orașe ale țării ca și urmărirea, filă cu filă, a suferit și suferă de doare din arhivele din București, Constanța, Iași, Craiova, Cluj etc., au scos la iveală preloane și neastăpînit.

Red: Pe harta cinematografiei românești dinainte de naționalizare sînt numeroase țepete roșii ale dispariției. Le intrăm ca un urmas a acestor ample investigații?

M.G.: Un capitol deosebit de dificil și de delicat totodată a fost acela al decantării adevărului referitor la primele începuturi, cînd o seamă de contribuții memorialistice

se confruntau, fiind adeseori, cum era și firesc, subiective. Sînd astfel, unul sau altul din punct de vedere al preciziei locale și a importanței activității primilor noștri operatori de actualități de după Paul Meniu Constantin Theodorescu și Gh. Ionescu Cioc, care aveau să înființeze primul laborator cinematografic din România în 1911. De asemenea, unsoi, doctorele de ultimă oră au modificat radical unele ipoteze. De pildă, se credea că scenariul filmului Independenta Românei realizat în 1912 aparținea lui Grigore Brezeanu și Corneliu Moldovan, ori citeva scrieri, descoperite ulterior, ale marelui actor Petre Lăcu, au demonstrat că el avea aportul esențial al acestuia la redactarea sinopsului. Și asemenea exemple sînt nemăsurate. Cercetarea noastră a scos la iveală interesul marcat pentru film al unor personalități artistice și culturale din România. Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Emil Gârleanu, Penar Ionescu, Camil Petrescu, au scris desigur și pentru film, lăsîndu-ne scenarii care, din păcate, n-au ajuns să vadă lumina scenei. E interesant de remarcat apoi că în primii ani de pionierat, au existat o serie de încercări de teoriezarea a valorii culturale și educative a celui de 7-a artă, a relației sale cu teatrul, a locului cinematografului în procesul de învățare și cultură. Acestea sînt, de exemplu, Incursiunea în cinematograful românesc, care a apărut în 1912, ne plasează printre pionierii mondiali al teoriei cinematografice. Și sînt uimite de încă o inițiativă românească pe plan internațional: inițiativa de către Elena Vlădescu și Nicolae Pilat a C.I.D.E.C.-ului, organism de prestigiu care funcționează și astăzi.

Q.V.: Eforturi considerabile au fost făcute și în direcția stabilirii cu precizie a datei primei proiectii cinematografice din România, precum și a tipului de aparat utilizat. Soirée inventivă lui Lumière la București la 27 mai 1896 — aceasta este data oficială — cînd la Paris fusese prezentată în premieră mondială cu numai cîțiva luni în urmă, ne conferă prioritate înaintea marilor țări europene și chiar a Statelor Unite ale Americii. Cinematograful de tip Lumière avea să apară în New York abia în luna Iulie 1896.

Red: Ce semnificații atribuți acestor spectacole de început?
M.G.: Spectacolele cinematografice din România sînt un fenomen cultural pentru românii de pe întregul teritoriu al țării. Publicul din Muntenia și Moldova, din Ardeal și Banat vedea cam aceleasi filme, între care primele actualități autohtone filmate de Paul Meniu, sau după 1911 cele ale lui Constantin Theodorescu. Acesta din urmă importase de pildă, zbururile lui Aurel Vlaicu, filmele lui film prezente în România cu un succes extraordinar în toate orașele țării, inclusiv în cele din Ardeal.

Cinematograful românesc în slujba Unității

Cinematograful devenea astfel un factor de educație patriotică, contribuind implicit la creșterea sentimentului de unitate națională și adevărată deslășirii țării. El se constituie într-un aliat al istoriei, dovadă emoția strînsă în rîndurile publicului la inaugurarea premiera Independenta României. Prezentarea filmului la Lugoj a dat naștere la o serie de reacții deosebite de istorici. Mă țirizii, în vremea primului război mondial, serviciul cinematografic al armatei a filmat foarte mult, au existat chiar și jurnale

de actualități de pe front, din care, ulterior, veseu să se alcătuiască filme de monții.

Red: Aceste filme s-au păstrat, pot fi văzute sau utilizate într-un fel sau altul?

Q.V.: Au ajuns pînă astăzi doar citeva sute de metri, cele mai multe materiale s-au pierdut ori au fost distruse. La noi, activitatea de conservare a filmelor a început târziu, abia în 1957, odată cu înființarea Arhivei Naționale. Cărtile se păstrează mai ușor, înlocuindu-se în acțiune. Nicu un proprietar de sală nu s-a gîndit să pună deoparte filmele uzate de care nu mai are nevoie. N-a rămas nimic, de exemplu din primul film românesc de după Unu, Tiagănuș de la Iatac — despre care vorbim numai grație fotografiilor și mănușilor din presa vremii — și nici din cele dintîi realizare a lui Irem Georgescu, Milionar pentru o zi. M.G.: ...sau din Escadrală albă, film din 1941, de canoană din domeniul filmului în Sava, în producție cu studiourile italiene. Am clătat zadarnic rămășițele: reuneți copiii prin arhivele italiene, lăudăm producătorilor de acum mai bine de 40 de ani, care într-un timp au devenit negustori de blănuș.

Entuziasmul pionierilor înfrînge neplăsurile autorităților

Red: Poate că soarta tristă a realizărilor pionierilor cinematografului nostru se datorează implicit condițiilor

de informații pe care nu aputase să le așeară pe birou. Și, mai ales, a dispărut un curent de cultură, de neprețuit valoare, care a decenii întregi s-a dedicat realizării istoriei cinematografiei românești.

Red: În ce mod a fost valorificată, pînă în prezent, activitatea deosebită de colectivă de la Institutul de Istoria Artei?

M.G.: În 1971, la Editura Academiei, s-a tipărit, sub redacția lui Ion Cantacuzino, un volum de studii intitulat Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948. De asemenea, între anii 1970-1975, Institutul de Istoria Artei și Arhiva Națională de Filme au rotăritat trei volume de studii propriu-zise de istoria cinematografiei din România 1947-1948. Primele două volume, consacrate perioadei multule de coordonare din Cantacuzino și S.T. Ripanu, în timp ce, de ultimul, dedicat documentarului, a răspuns B.T. Ripanu. Aceste lucrări — au și zecele de studii apărute de-a lungul anilor în revistele Institutului — au reprezentat etape intermediare, absolut necesare pregătirii tratatului propriu-zis de istoria cinematografiei românești, care, alcătuit din trei mari părți, a fost predat la Editura Academiei, urmind să apară în cursul anului viitor.

Red: Ce loc ocupă în cadrul precucerii colective dvs. filmul românesc contemporan?

Q.V.: În luna iunie, la Editura Meridian, de



Evenimentele sociale au stat în centrul atenției filmului românesc de la începuturile sale (imagine-document din scurtmetrajul *1 Mai 1914*)

viștoare în care se nășteau aceste filme.

M.G.: Istoria producției românești este istoria eforturilor eroice și nu areceori entuziasmul care, neîntîlnit, s-a obținut sprijinul autorităților indiferente, orori. De mai ori, chiar inițiativa oficială n-au dat roade din lipsă de fonduri și a unui cadru organizat în care să deosebi activitatea cinematografică. În 1928 a încercat să producă documentare pentru Arhivă, dar s-a oprit din cauza de seamă de propuneri foarte interesante care poartă apăsătoare la dăoș pînă la vremuri mai bune.

Q.V.: O sanșă extraordinară a făcut ca acum citiva ani, într-un dulap de la Spitalul nr. 8 să fie găsite, cu ocazia turnării de către televiziune a unui film documentar, cutiile originale Lumière. În care se aflau intacte filmele turnate în 1898 de către Profesorul Gh. Marinescu. Această descoperire a permis afirmarea priorității noastre mondiale în domeniul cercetării cinematografice și medicale. O prioritate noastră o conferă României inițiativa Profesorului Dimitrie Gusi care, în 1925, utiliză cinematograful în cercetările sale de sociologie. Documentarele monografice Drăguș, vata unui sat românesc, Sănt și celălalt, din lemn, s-au păstrat, au astfel o dublă valoare documentară și istorică.

M.G.: Cu toate acestea, de foarte multe ori sîntem nevoiți să reconstituim destulul unor filme din trecut bazuindu-ne doar pe declarațiile și amintirile altora, ori pe ecorile contradictorii din presa vremii. O lovitură năpus de gra a însemnat pierderea prematură a dr. Ion Cantacuzino, a cărui vistență și poziție în despărțirea de istoria filmului românesc, era un fel de enciclopedie vie a cinematografului nostru istoric. Odată cu el au dispărut o sumedenie

a apărut, sub redacția lui Ion Cantacuzino și a Manelei Gheorghiu, volumul de studii Cinematograful românesc contemporan 1948-1975, alcătuit cu concursul unor nume prestigioase ale criticii noastre. Așa cum Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948 pregătea Tratatul menționat, tot astfel, noua culegere de studii constituie o trează spre o viitoare istorie a filmului românesc contemporan.

M.G.: În momentul de față pregătim un Tratat în limbi străine, care va sintetiza întreaga istorie a cinematografului autohton de la începutul pînă astăzi, cu scopul de a lăuda marile realizări și în același timp, referitoare la filmul românesc, perpetuate în diversele dicționare, tratate și publicații internaționale. Pentru viitorul nostru mai îndepărtat, avem în proiect o istorie a cinematografului mondial, ce-l va propune să ofere așteptărilor cit și publicului larg un instrument de lucru și de referință, deoarece, de mai bine de un deceniu, în România s-a dezvoltat o activitate de cercetare, nici măcar în traducere, pentru că nu putem accepta întru totul unele puncte de vedere exprimate de anumiți autori. Cum se vede, proiectele destule de ambițioase, în ciuda faptului că la ora actuală colectivul nostru este alcătuit din numai doi cercetători. În firicire, în așteptarea îmbunătățirii situației, lucrăm cu sprijinul cadrelor didactice de la IATC și cu colaborarea unor critici de film. În fine, în speranță că proiectele noastre se vor materializa, nădăjduim să aflăm ceea ce mai puțin înțelegem din parca editura în privința fiarei stăruie. Paradoxal, deși cărtile de cinema se vînd ca pîinea caldă, țîrșele acordate lucrătorilor, cercetătorilor și specialiștilor, sînt neastepat de meschine.

Interviu de N.C. MUNTEANU

Filmul este marea epocii

actorii vremii noastre

Frumusețea inteligenței

Începutul nu poate fi uitat: acolo, Irina Ciurikova juca rolul unei muncitoare descoperită de un regizor pentru un film despre Ioana d'Arc. Creștea artiștea din marile stări de grație: cel mai enigmaticul chip devenea un cîntec fără cuvinte. Tensiunea dintre cotidian și artă ne dădea trumusețea cea mai subtilă, aceea a inteligenței. Critica sovietică, precum și cea de peste hotare, accepta că Pantilov — regizorul Începutului — descoperise una din cele mai prodigioase actrițe ale ultimului deceniu.

Cu filmul *Cer cuvîntul*, se pare că Ciurikova (condusă de același Pantilov) și o măsură și mai amplă a talentului ei, înscrisându-se în acea galerie de personaje exemplare în care cinematografii sovietici excelează — Deputatul de Baltica, Învățătoarea din Săbîl, De la muncitoarea simplă care găsește indirect asemănarea ei cu Ioana d'Arc

(replica plină de miez și de haz: «Amindouă am ieșit din poartă»), acțiunea îl poartă la această Elisaveta Uvarova, președinta de soviet orășenească, om cu grele responsabilități sociale, luptînd pe toate ăfrunturile panice pe cele ale sanitarilor, ale agriculturii și chiar pe cei ale ecologiei. Existau premise unui portret prea bine cunoscut al activității obiectelor care stie să facă față tuturor solicitărilor și complicațiilor, print-un impecabil echilibru de voință și rațiune. Forța talentului ei evită schemele acestor scenarii prea rozalii, transformînd banalul, cunoscutul, infimul într-o emoție nouă, proaspătă, de Început de lume. Criticii lui Ușov remarcă în «Filmul sovietic (nr. 9/1976) această particularitate a filmului lui Pantilov: nu există nici un pasadim triumfal, bubulor, doar o poză de familie, repede filmată amîntînd că eroina a fost cîndva mare campionă de tir. Încît se poate spune că mai degrabă clipele de încordare și tristețe ne permit să descoperim cel mai bun în Uvarova, personalitatea ei, curajul, forța interioară, care depînd nu numai de fermitatea naturală a caracterului ei și de principiile ei spirituale, articulate într-un ascetism moral care trece uimitor ecranul. Un ascetism, o rigoare, căroră Pantilov le-adătează tîlă cehoviană, de maximă discreție, ferind-o de predică și de exuberanță, acel calm tăcut și surzător în fața doarelor nesfîrșite care apar la fiecare pas pe pîmînt, în cadrul emersiilor de om».

s-a filmat... miine

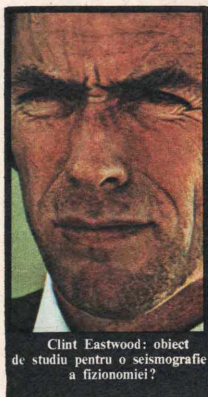
Fete

Acesta e — ușor de recunoscut dintr-o mie — Clint Eastwood, cel în care John Wayne își vede urmașul la titlul de «cow-boy ideal». Cum vi se pare expresia lui, aici? Veselă sau tristă? Optimistă sau pesimistă? Încruntarea sprincelor la rădăcina nasului vă «spune» ceva? Dar surîsul? E un surîs imperceptibil care nu vă spune nimic — ei bine, nu, oamenii de știință pot descoperi în acest surîs, în lejeră crăpătură a frunții, un diagnostic, și firește, un tratament. Ei au ajuns să studieze fața omului pentru fața lui, centimetrul cu centimetrul, pentru a vedea ce-l înadine. Ei cred că ce-l înadine urse la suprafață, pe față, în mișcări de mare finețe, în tresăriri mici și rapide pe care însă aparatura științifică le poate detecta și interpreta. S-a ajuns la o seismografie a chipului. Experiența de un interes cinematografic instabil.

Departamentul de psihologie al universității Harvard a clasificat pacienții săi în trei grupe, după cîteva teste de rigoare: cei multumii de soarta lor, cei ușor deprimiți și cei dur necăjiți. Din trei în trei minute, fiecare «cobaia» își imaginează o zi normală de viață, apoi rememorează situații vesele, triste sau care i-au provocat mînia. Electrozi dispuși în patru regiuni ale feței — pe frunte, pe sprîncene, pe obraz și în colțul gurii — electrozi deloc jenanți, înregistrează toate mișcările mușchilor pe toată durata acestor retrospectivități. Un semnal electric marchează cele mai neobservabile tresăriri și le transmite pe banda magnetică a unui osciloscop. Simultan, o cameră de televiziune filmează chipul pacientului și-l transmite pe un ecran vecin cu osciloscopul, permițînd astfel o demarcație limpede între mișcările vizibile și cele invizibile, detectate doar cu electrozi sensibili. Abia la capătul acestor trei minute îi se cere «cobaia» să dea, de dată la asta conștiență, o expresie veselă,

tristă sau minioasă fetelor lor. Comparînd imaginile obținute conștient și inconștient, se constată că tocmai mișcările asezate de electrozi, cele care scapă observației vizuale normale, diferențiază cel mai net grupurile de indivizi. De pildă, chiar imaginîndu-și situațiile cele mai vesele, deprimiții sînt fiziognomii mult mai puțin fericiți decît categoria emulților.

Autori experienței speră să poată deduce o metodă obiectivă pentru detectarea și măsurarea comportamentelor deprimate. Chipurile noastre de cîinii iradiază însă o sinceră mîndrie — cînd în mintea noastră această expec-



Clint Eastwood: obiect de studiu pentru o seismografie a fizionomiei

riență științifică nu e altceva decît o perfecționare a prim-planului. Cel de multușlam că o sprîncenă încruntată de Clint Eastwood, de pildă, anunță o mie...

Doi mari actori, Irina Ciurikova și Vasile Sukșin, o președintă de soviet și un dramaturg, punînd viața la cale în *Cer cuvîntul*

cronica telegenică

Lupta cu „flagelul imagic” al violenței

O comisie specială studiază în Canada problema violenței în filme, la televiziune, în presă, avînd la dispoziție o documentare deosebită, mijloace de investigare rar înfîlțite — pe măsura gravității fenomenului. Trebuie remarcat că în această țară, 96% din locuitorii posedă aparate de televiziune care difuzează, în proporții din ce în ce mai mari și mai îngrijorătoare, seriile politiste și de aventuri importate din SUA, considerate aproape unanim ca epurîndul vector de transmitere la televizor a violenței. S-a calculat că fiecare canadian privește la televizor în medie timp de 13 ore pe săptămînă, iar copiii — la afîrșitul studiilor secundare — numără (tot în medie) 12 000 ore petrecute în fața aparatului. Se apreciază că în această perioadă, tinerii au stat mai mult la televizor decît la școală. Caderea scenelor de violență fizică — în orele de «vîră», de maximă vizibilitate — este de 7-8 ore pe săptămînă din multe puncte de vedere, dar nu din toate — este justificată.

Comisia a analizat 200 de lucrări și rapoarte privitoare la acest subiect, a

difuzat 50 000 de chestionare, a realizat un film-document prezentat timp de două luni unui număr de 50 000 de specialiști și a instalat un post telefonic unde, la orice oră de zi și de noapte, publicul poate comunica imediat reacțiile sale la imaginile vizuale de pe micul ecran. După studiul ecilor birocratic, comisia a plecat în țară organizînd 40 de audiențe publice în 37 de localități, pentru a asculta «în direct» opiniile cetățenilor. Rezultatele acestor studii ample sînt asteptate la afîrșitul anului dar pînă atînci comisia a publicat trei volume consistente prezentîndu-și primele observații și concluzii.

Observațiile se referă la unilateralitatea definirii violenței, luată în considerare doar sub aspectul ei fizic, prea puțin cercetată pe plan psihologic și social, unde consecințele ei nu sînt deloc mai mici decît cele provocate de stereotipurile scenelor de brutalitate, asasinat și jaf. Pe de altă parte, violența fizică este prezentață de obicei spectaculoasă, atrăgătoare, uneori chiar elocvîntă, totdeauna eficientă și rarori pedepsită.

Printre primele soluții — comisia sugerează teleaudiții și cineastilor canadieni să reducă «importul de violență», să înmulțească avertismentele către public, să programeze asemenea filme în afara orei «de vîră», să efilteze anumite imagini. Publicului i se propun acțiuni deschise și colective de boicota a acestor producții, cu traducerea autorilor în fața justiției, înlocuirea de treptat a prolelor a copioilor și născătorilor. Puterea politică este sfătuită să împovăreze creatorilor de violență o seamă de măsuri decise mergînd pînă la sancțiuni fiscale.

marea publicitate

Telexurile hollywoodiene anunță o «bombă a stagnării»: Jacqueline Bisset definitivată

în rolul lui Jackie Onassis! Acțița protestează: «Nu mai pot face un pas fără a fi privită ca văduva fostului președinte Kennedy, fără a fi discutată ca d-na Onassis. Imi este extrem de dezagabil...» Se lucrează oare la o nouă și dureroasă «viață particulară» cu Jacqueline Bisset în rolul lui Bar-

Documentarul, sursă a filmului



Problemele machiajului: ... sprincelele ... masca lui Paul Muni ... fața prea rotundă ... bărbia napoleonică ... coafura de gheciș urechile lui Bing Crosby... lui Bette Davis... lui Akim Tamiroff... a lui Shirley MacLaine



tunelul timpului

Puterea magică a unei arte obscure

«E bine să ai un scenariu excelent, sînt importanți și regizorii și actorii. Dar cînd aparatul aduce în prim-plan chipul unei vedete, nu mai contează decît o singură realitate. Aceea a chipului omesc. Iată de ce e atât de important artistul-machior. Așa se încheie cartea lui Frank Westmore — «Familia Westmore la Hollywood» — considerată de critici drept una din cele mai bizare și mai patetice fresce consacrate filmului american. Autorul este un om simplu și

vietuitor al unei familii care — se poate spune fără exagerare — a modelat timp de 50 de ani personalitatea unei cinematografii, lucrînd îndelung la expresivitatea fiecărei personalități. În tot ce are ca mai tîrziu și mai eficient: chipul. Frank Westmore-țată și cei 6 fi ai săi au fost machiorii principalelor case de film americane, toți marii artiști au trecut prin mîna lor înainte de a intra în tunelul timpului care este gloria. Hollywoodul, dar au modificat — nu o dată — și ochiul lumii, printr-un surle spusă altfel, printr-o buclă necunoscută pînă la ei, printr-o lumină a chipului uman, aparte. Coafura scurtă și buclată a Claudette Colbert — înscenată de Percy Westmore — a fost adoptată de milioane de femei. Ca și buclele lui Shirley Temple — adoptate de atîtea și atîtea fetițe. Ca și frizura lui Valentino, printr-o bărbăție celor cîntăcîntine. Toate esențele Westmore. Ern — un frate al lui Percy — este cel care a modificat tăietura bucurii a nenumărate te-

mel, schimbînd forma buzelor lui Bette Davis, în 1932, cînd lucra la filmul «Way Back Home» (Întorcerea acasă). El a suprimat două puncte exagerate ale buzelor superioare, dîndu-i o singură trăsătură, asemănătoare curburii buzelor inferioare. Artista a recunoscut că «Em mi-a edesat» o gură care m-a făcut ceva mai frumoasă, deși nu m-am lăudat niciodată cu frumusețea mea. Dar enlele mele buze au făcut ca fata mea să se acordeze cu ea înăsași. Puterea magică a acestor artiști ai fizionomiei mergea pînă la schimbarea culorii ochilor lui Vivien Leigh din căprui în verzi (pentru «Pe aripile vîntului»), escamotarea urechilor lui Bing Crosby, mai mari și mai evazate decît ale lui Gable, atît de inestetice încît artiștii se plîngea că îl fac să semene cu un taxi avînd mereu uși deschise, înălțarea — prin pantofi speciali — de la pămînt, cu cîțiva centimetri, a lui Fred Astaire și Humphrey Bogart, inventarea unei minii artificiale pentru Howard Lyott, enapoleonizarea bărbiei lui Akim Tamiroff, obsedat de

energia chipului său și care cere imera o bărbie ca a împăratului Toată titlul lor Izvoia din «puterea de a înplege un suflet pentru a-i modifica fizionomia printr-un machiaj» — formulațea Frank. O singură acțiune a scrisor de vraja lor, nu li s-a spus, ba mai mult, ea suptă proropriile ei legi: Marlene Dietrich. Ea avea secretul ei în machiere — un chibrit înmănat într-un zăd de cafea în care picurase un strop de ulei de mentol curat. Așa o porțise în îngeul albastru și peste ani și an, în 1952 — pe vremea infernului celor blestemati — niciunul din frații Westmore nu a putut să-o convingă să-și schimbe emetoda. Fi-riete, aceasta nu le-a scăzut deloc reputația. Ei au rămas importanții oameni neviziți care te fac să vezi, cășipoli obscură ai studiului. Stăpîni — dar și confidenți, amical, doctorii ai artiștilor. Ei înăsi artiști în meseria lor, precum îl definea Howard Hughes pe Ern Westmore: «El lucrează pe chipul unei actrițe sau pe chipul unui actor și îl face să devină a marelui pictor, ca un Gauguin».

filmul politic

Actualitatea unui erou exemplar

O interesantă problemă de politică și estetică pune criticul Szecean Zaryn, prezentînd în «Le film polonais» (nr. 11/1976) o realizare a studiului «Pyzmak, Doctorul Judy». Este vorba de o adaptare cinematografică a unui cunoscut roman scris de un clasic al literaturii poloneze de la începutul secolului nostru, Stefan Jeromski, care aduce în prim plan, fără teama de a cădea în schematismul sentimentelor pozitive, un erou exemplar, un doctor tînăr, holă-rit ca prin meseria sa să participe la schimbarea lumii. Un doctor pasionat nu numai de medicină ci și de misiunea sa socială. Un caracter de luptător care extinde morala meseriei sale la o morală a vieții; deviza sa este: «Cine e în luptă cu lumea, trebuie să moră în vremea sa pentru a trăi în eternitate». Judy nu se gîndește altă la eternitate cît la flectare contemporan al său, nefericil bolnav, chinul de existență într-o societate nedreaptă și inumană. Conflictul dintre Judy — provenit din clasele năpăstuite ale vremii, dar ajuns în marile saloane multitudine studiilor sale la Paris — și clasele avute, spote și îndiferențe la durerile îndăbute ale celor umiliți și ofensați, este transant și fără compromisuri. Oricum încercarea de recuperare morală sau materială este refuzată deciz. Judy va dispuneți fabricanții interesați doar de exploatarea și nu eficace a proletariatului, va rupe orice relații cu nobilimea demagogă, emporțată (pocit de mică birocrație) pentru soarta tîrărilor, va întorcea dezgustat apele «confronțări săi, medicii unei staturii termale, interesați în culmea de sănătatea bolnavilor (or simandoci), întru regimul unde populația trăiește mizerabilă. În politica unor lîni se forță poate prea apăsător definite, personajul



Doctor Judy: destinul unui medic care face din morala meseriei sale o morală a vieții

acestui doctor — care ne trimite cu gîndul la atîta frați exemplari ai săi, de la «Cădelas melodramatică pînă la traciul Rioux al lui Camus» — a rămas în conștiința publicului polonez ca un simbol al sacrificiului social etern. Adaptatorii romanului au dezvoltat însă linia angajării afective și sociale a eroului, dîndu-i pînă la o radicalizare politică. Judy se leagă — în patetismul său — de mișcarea socialistă a timpului. Pentru realizatori, definiția politică a eroului a fost o consecință astringentă a întregii sale evoluții. Politicul nu e adunat și nici o pozitivare de circumstanță. Criticul — înțelegînd înțeles de a moderniza pronașul, de a-l ține conștient temporar cu acest spirit de veac în

lume — se întreabă totuși dacă acest Judy poate deveni un «Judy al nostru»; în ce măsură un erou, bine definit într-o epocă revoluționară, poate fi transpus convingător în contemporaneitate? Întrebare fătălă — cerînd o nuanțare dreaptă într-o problemă de altă ori simplificată, aceea a actualității modelului — întrebare la rîndul ei actuală pentru multe adaptări ale acestei koree atît de literare a cinematografului mondial.

B rubrica «Filmul, document și epocă» — Documentarul suptă a filmului este realizată de Radu COȘAȘU

carnet de lucru

Risul ca fraternitate

«O comedie frăpată prin subiectul și emetoda» e pare a fi Film mat — realizată de unul din prodigiile realizatori americani ai ultimului deceniu, Mel Brooks — recomandată în primul rînd ca spiritul film integral mult turnat în Statele Unite, de la Tim purt noi încoace»-ideea e simplă dar cababilă — în două vorbe: să supereze marile ei disponibilități comice a unui regizor al anilor 30, cînd comedia era rege, adăoarea în studiul său și se interesează în Hollywood anilor 76, printre vedetele sale, Paul Newman, Ann Bancroft, Bert Reynolds, Liza Minnelli și printre cele mai sofisticate probleme economice ale artei cu numărul sapte... E și în Incerca să-și termine filmul mat în această vreme super-tehnologică și-l va încheia, într-o ovale entuziasmantă, numai după ce a trecut prin toate nebulime și peripețiile clasice comedii bufle și mutic. Se vede ușor ce efecte se pot extrage din înțelina acestor două erou, una mai enebudă ca alta. Brooks explică însă mai bine, avînd în vedere că el este și autor principal, regional trezî din lumea hibernare:

«Găsurile sînt moderne, bîzundu-ne pe actuala tehnologie. Comunic el întru totul fizic și gestual, dar actorii nu joacă decît ca acei din filmele multe, improviză cu Marty Feldman și Dom de Luce, formăm un trio vînt dînt-o altă epocă, aparținînd unei anume forme de încoace față de care aveam să trezesc o simpatie ca aceea resimțată pentru Stan și Bran sau frații Marx...». Cîndu-a acțiunile pe care căutăm să le pot face împreună fără gînduri anxioase. Rîde unește oamenii. El exprimă un fel de purtă invincibilă pe care căutăm să le dîm, care urcă, se amplifică, creînd un climat, un sentiment de dragoste în jurul său. Rîde invincibil pe care căutăm să le un act de curaj în fața absurdității vieții. A mai trebui să precizăm că singurul câștigat în film aparține celebrului mim francez, Marcel Marceau».



În atenție atenție public, în inima Cannes-ului, în vârtejul propunerilor de filme și seriale, împărțind Justiției din seriale, într-o estivală promenadă: *Kojak*

■ **Erul de simăbă seara.** Cine nu-l vede pe Kojak? Cu mutra lui de grec care a învârtit mai întâi argoul newyorkese și pe urmă englez, cu mutra lui de Zorba chinez emigrat prin comisariate de poliție, care nu se mișcă de nimic în avalanșă de fațade diverse, toate cam triste, toate cam disperate. Actorul serialului de succes nu se lasă copleșit de marea faimă pe care l-a adus-o micul ecran, la amintesc că familia lui are înstărită până la criza din 1929 după care a cunoscut mizeria cea mai autentică. Succesul poate și el să dispară, peste noapte. Kojak l-a scos pe Savalas dintr-un adevărat ghetou al rolurilor negative, de ofiter colonialist sadic, de ucigaș plătit. Numai că acum actorul vizează să scese o dată de serialul care-l ține ocupat 14-18 ore pe zi. Pentru a poposi și în alte roluri. Și chiar în alte activități: de pilot înflător al trupelor de balet. Paradoxal la acest eveniment din însoarta Grecie este că iubeste pirole britanice, și ar prefera să trăiască la țară, în Anglia. «Pirolă mereu acolo — spune el — și sînt minunați englezii, vesnic stupefiiți că iată, a început să plouă. Neîntîndu-și Grecia natală, viind la pașigile engleze și locuind la Hollywood, Telly Savalas continuă deocamdată să fie pentru toate lumea locotenentul Kojak din nou și cu secție de poliție a orașului cu nopți mai lungi decît interminabile lui bulevard.

■ **Marea iubire.** Încă din 1967, cunoscut *Dușapul de Balica* a făcut cumosul spectatorilor numele serialului sovietic loșii Hailli. La aproape patru decade din această bucurie cinemastului a pornit filmările la adaptarea unei faimoase povestiri de Turgheniev, *Așya*. O imposibilitate de minunății poveste de dragoste între un bărbat prea sensibil și o femeie prea neînțelegătoare, o imposibilitate dar minunății descoperire a lumii interioare. Criticul Cernilevski, contemporan cu Turgheniev, asemuia povestea eroului din carte cu aceea a unui marinar care n-a reușit niciodată din rîdă porții și se trezește brusc în largul mării. Acest larg și mări este *Așya*, această neînțelegătoare este dragostea lui pentru ea. Elena Korneeva și Viaceslav Esenkov por înfrunghia pernelelor celor doi, în film.

■ **O viață.** Cîntăreți de au din viața unui om, cîntăreți de au din istorie, primul război mondial, al doilea război mondial, o iubire cu amintirile și repetele ale. Acesta e filmul *Ros și alb* al regizorului polonez Pavel Kornowski, adaptat la filmul roman de mai succes, «*Tuși în fîlcăria* al scriitorului Jan Pierechba. Cineastul și-a au-

mat o foarte dificilă sarcină, pentru că se poate fi mai greu decît să descrii destulul unui om suprapes peste destulul unui epoc?

■ **Ecran francez.**

● Ca deobiceit, renunțind la avantajul actorilor profesioniști, Robert Bresson a pornit la realizarea unui nou film, mîrturie asupra epocii contemporane în occident, bîntuit de violențe și de somn, de poluare și de degradare continuă a relațiilor sociale. *Titlu, Diavolul*, probabil, provine dintr-un dialog din film, petrecut într-un autobuz «Cine distrează să-și bată joc de lumea noastră? Cine ne manevrează pe nesimțite?»

■ **Diavolul, probabil.**

● **Martorul** urma să fie Jean Gabin. În filmul semnat de Jean-Pierre Mocky. Este povestea unei crime și a unui proces, unde un om răscălit ghilina. Acțiunea filmului se petrece în 1938, când «ecucile aveau loc încă în public. După dispariția actorului nu s-a stabilit cine ar putea să-l înlocuiască într-un rol construit anume pentru el.

■ Un roman de mare succes popular, *Sau este un soț* este un scriitorul Frédéric Hébrard este ecranizat de regizorul Serge Friedman. Relatare autobiografică a unei cănăni furtive, cartea este un răspuns la nenumeratele manifestări excesive care neagă posibilitatea unor relații matrimoniale armonioase. Rolurile principale în film sînt interpretate de înaltă scriitorie și de sotul acesteia, actorul Louis Velle.

■ După *Focul fatidic* al lui Louis Malle, film vestit în anul nouă francez, un alt roman al scriitorului Drieu La Rochelle va fi ecranizat. Este vorba de *O femeie la fereastră*, sau, pe un scenariu de Jorge Semprun, în regia lui Roger Granier Defevre. Romy Schneider, Philippe Noiret și Umberto Orsini vor fi eroii unei poveste de dragoste și moarte, desfășurată în 1936, în Grecia, în perioada sumbră a ascensiunii fascismului, a creșterii opresiunii, a prăbușirii valorilor morale.

■ **Călătoria în patria mamă.** «Franta a venit în noi, acum cîteva veacuri, apoi ne-a uitat. Atunci am venit să vedă dacă mai sînt francezi în Franța, dacă mai seamănă cu cel care-a venit la noi, dacă nu le semănă — acestea sînt cuvintele personajului principal și în același timp tema filmului realizat la Paris de cineastul din Québec, Jean Lefebvre. Decorul real se află în apartamentul gol pe vremea vacanțelor al unor francezi pariziensi, într-un bloc de locuințe-plă, dintr-un cartier oarecare. Titlu filmului e potrivit cu această

atmosferă: Rimbaud a murit. Călătoria canadienului în Franța, înfrînarea lui cu o muncitoare, însemnă efortul unei înțregiri seri de imagini gen carte poștală, a unor vise nostalgice subterane de realitate cotidiană cenzurată. Or, cu moartea fiecărui vis, oamenii înveșă și se cunoaște pe ei înșiși mai bine. Aceasta încearcă să fie tema filmului și a călătoriei povestite în el.

■ **Positiv-negative.** Bine și rău, nou și vechi, evoluție și regres. Noțiuni opuse și foarte legate între ele, condiționează și regisrarea. Aceasta e ideea care a stat la baza filmului bulgar *Gîndeste-te la geamul tău* al regizorului Lubomir Chirvanchev. Ideea este, însă, de o poveste petrecută într-un sat, a sfîrșit războiului. Cu bun și rău, cu nou și vechi, cu evoluție și regres. O poveste cum nu se poate mai reală și mai realistă, care este înă și o parabola.

■ **Seriatul și albumul de familie.**

Mai înlă se jurase că a terminat, pentru totdeauna, cu personajul Colombo. Presa multă rutină. Peter Falk voia să reîntre în cinema, nu prin poarta filmelor prietenului său dintodeauna, John Cassavetes, (O femeie sub influență), ci pe generalele semnate de gloriele zile. Ocazia n-a înfrînat să apară și încă ce poză: Ingmar Bergman în personă l-a ales pe actor pentru a interpreta alături de Ulf Lillmann rolurile principale din *Out of the gergel*. Dar Peter Falk nu s-a putut împiedica să calculeze că va ridica plus zilele de filmare plus impozitele, comparativ cu ceea ce l-oareau studiourile de televiziune. A refuzat până la urmă rolul, punîndu-se cu hîrnicie la treabă pentru realizarea a patru episoade din *Colombo*. Comentînd astfel: «Mi-ar place să fac doar cîte un episod din *Colombo* pe an, dar un episod foarte bun, pînă la sfîrșitul vieții mele. Vă imaginați pe Colombo la 70 de ani și prelungindu-se că e senil?»

■ Un film despre film, se va numi *Nickelodeon*; un film despre epoca de pionierat a cinematografului, adică tot un eronon, se află în curs de realizare pe platourile americane. Regizor: Peter Bogdanovich.

■ Un tînr avăntat (Feyn O'Neal) se aventurează pe la 1920 în lumea aflată de exotici și atât de efemeră a filmului, căutînd glorie, dar nu ajunge decît conștient al unui producător, lăuzit pînă la urmă de public. A refuzat pînă la urmă plus zilele de filmare plus impozitele, comparativ cu ceea ce l-oareau studiourile de televiziune. A refuzat până la urmă rolul, punîndu-se cu hîrnicie la treabă pentru realizarea a patru episoade din *Colombo*. Comentînd astfel: «Mi-ar place să fac doar cîte un episod din *Colombo* pe an, dar un episod foarte bun, pînă la sfîrșitul vieții mele. Vă imaginați pe Colombo la 70 de ani și prelungindu-se că e senil?»

■ **Nickelodeon.** — declară realizatorul — va fi mai ales o omagiu adus regizorilor acestor timpuri, care sînt filme de dragă acestora, nu pentru că ar li sperat să facă și banii.

■ **Simfonia pastorală.** Piesa unuia din cei mai valorosi dramaturgi bulgari, Gheorgi Danagorov, «Acest mic pămînt, se va numi în versiunea a cinematografică, însoțită. Tema, dificil de abordat în aparență, atîră pe o scenă și într-un film, ascunde înă un mesaj, nu numai umanist dar și poetic, de o mare generalitate. Este vorba despre poluare, despre necesitatea protecției mediului înconjurător, pentru a putea păstra această mică pămînt, cu toate frumusețile lui, pentru cel cu vin miline. Păstrînd totuși metaforic al pieșei, realizatorii trîna Ahtacheva și Kristo Poskov au căutat echivalențe vizuale specifice filmului, povestind odiseea profesorului Radev, eroul principal al pieșei, în cruciada porții și în lupta în zău cu mai lungă a unor vremuri negre. Filmul se cheamă *Căderea frunzelor*.

■ **Ca un torent.** Cîntă nulele ale scriitorului polonez Tadeusz Różewicz au fost contopite într-o singură naratiune, într-o singură poveste cinematografică, de înaltă fratele scriitorului, regizorul Stanisław Różewicz. Cîntă nule de război care se metamorfozează în cîntă de înaltă fratele scriitorului, regizorul Stanisław Różewicz. Cîntă nule de război care se metamorfozează în cîntă de înaltă fratele scriitorului, regizorul Stanisław Różewicz. Cîntă nule de război care se metamorfozează în cîntă de înaltă fratele scriitorului, regizorul Stanisław Różewicz.

Noul val francez — care l-a adus, prin filmele lui Godard, succesele — a trecut. Ana Karina a rămas. Pe baricadele speranței în așteptarea altor roluri importante. În așteptarea altor «noi valuri».

■ **Încercarea în sine.** Anna Karina a început prima în a-i dăneze la Paris, încercîndu-și norocul ca manechin și glîndu-și norocul într-un tînr alîns de microbul cinematografului: Jean-Luc Godard. Prin el a ajuns actriță. Și mult mai mult decît altă, un simbol al noii cinema franceze. A-ți lăstă vîduța. O femeie e o femeie. Băndă aparta. Pierot nebanul au făcut din Anna Karina o vedetă a renovării gusturilor aproape cinemastului. Spre deosebire de Monica Vitti, despre care nimeni nu și-ar fi putut închipui, pe vremea cînd era echipul filmelor lui Antonioni, că va ajunge o stea de comedie, Karina s-a pierdut, o dată cu dispariția lui Godard, din atenția cineaților, în roluri care n-au semnat în regie. Și-a încercat norocul în regie, a apărut în glîna montări la televiziune. Acum, decît cu o statuie: «Dacă ai dispune de mijloacele financiare ale unui Delon sau Belmondo, ai face lucruri absolut formidabile. «Dacă este înă un cuvînt tare blestemat, și lucruri formidabile făcute de Anna Karina...



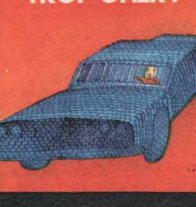
Povestea veselă a inventarilor fără vîlă a ceea ce avea să fie o nouă artă: cinematograful. (Burt Reynolds și Jane Hitchcock în *Nickel-Deon* de Peter Bogdanovich)

■ **Verbul a emigrat.** Scris și regizat de un actor turc, Bay Özan, filmul *Autobuzul*, realizat în Evreia, este o descriere, proscăpă pe alocuri, comică în aleele, dar sumbră în totalitatea ei, a existenței muncitorilor emigrați turci prin occidentul Europei. Filmul povestește peripeziile unui grup de tineri muncitori, care, neglijenți de lucru în Germania, sînt imbarcați într-un autobuz, de către un „compatriot”, și duse în Suedia cu promisiunea că vor avea cu siguranță din ce trăi. Numai că locurile de muncă la care se gîndesc ei sînt hoteluri dubioase, cu camere plătite de clienții în clătare de exotica. Ceea ce nu o deloc exotă este soarta acestor femei rădăcite într-o înstrăinare fără scăpare.

■ **Poveste din cenzuratul de la război.** Lecția (neutilată de cinema) a lui Eisenstein își găsește o aplicare directă și de o complexitate cu totul specifică regiilor: Vadim Dobronov realizează pentru studiourile Mosfilm povestea lui Ivan cel Groaznic. Întreg filmul este un balet pe muzica lui Prokofiev, filmat nu pe scenă, ci într-o suită de ambianțe cinematografice. Filmul se cheamă *Vremuri grele* și este a doua înfruntare a regiilor în filmul-balet. Prima se numea *Spartacus*.

■ **Fuga din realitate.** Societatea de consum sau consumul pînă la refuz al capacității individului de a măia fi în această societate, adică de a critica — aceasta a putut fi povestirea în filigran a filmului lui Michel Vianney, *Ușip*, clip ca mine, dar ne trezim să ne pierdem nicădată. Un desene al unui omuleț descins din vestitele dispenze ale lui Folon, cel care în clipa lui sînt sugerate înclinările unei epoci și a unei societăți; un omuleț, o siluetă deorizantă, rădăcită și singuratică printre sute de altele siluete identice cu ale lui, într-un neliniștit univers de ziduri, de inexplicabile minunții tehnice. Un omuleț pe nume Chier Folon, interpret principal al poveștii cu un funcționar care se hotărăște să părăsească bani, funcție, casă, familie, tot, pentru a trăi într-un auto-

QU'EST-CE QUI VA COUTER TROP CHER ?



Zidit în confort ca într-o celulă fără ieșire, omulețul din vehicul este eroul permanent al universului unui desenator la modă, devenit cineast. Folon. Universul poartă eticheta: «societatea de consum»

bul, primindu-și acolo prietenii în vizită și cîntînd la vioară. Un film decise a cădea la țară. Tarkovski a montat pe o scenă din Moscova, «Hamlet». Popas și meditație în preajma mării gânditoare de Elsinore, unde, cum spune poetul St. John Perse, bo blînda neliniște și o odihnă frustă fîrtebie pe secera descoperitorului de drumuri.

Rubrică redacțională de DAN COMȘA

500 de filme în două stagii

- Modernitatea «filmelor de arhivă»
- Filme pe adresa dumneavoastră
- Mari dispăruți sau nemuritori de o seară



— Tovarășe Marin Pirlan, alțiști număr de la directoarele Arhivelor naționale de film. Ce vă propunem acum, la inaugurarea funcției dumneavoastră și totodată a stagiilor?

Pomim în noua stagiune a Cinematelice obiective limpezite, desprins din hîrîrilele partidului și statului nostru privind educarea conștiinței socialiste, formarea omului nou. Centrul de greutate al întregului repertoriu (compus din 500 de titluri) va fi constituit din filmele care urmăresc acest proces educativ, grupate în teme ca: «Patriotismul în filmul românesc», «Personalitatea umană în socialism», sau prin cicluri adresate îndoeșilor tineretului și educației lui revoluționare: «Să vorbim despre curaj și eroism», «Pagini din istoria României», «Cine poporul», «Trădăția luptei de clasă ogîndită în filmul proletar din Germania dinaintea de 1933...». Tabloul acesta to-

tivă și estetică în profilul repertoriului din acest an.

Ca preocupare constantă, vom căuta să scoatem cit mai mult filmul din sala de spectacol, în colaborare cu întreprinderile cinematografice București și cu alte instituții de cultură, să aducem pe marile platforme industriale, în unele scop tehnice și instituții, în deosebi filmele adresate tineretului, documentarele și filmele de știință popularizatoare urmînd rîndurile concepției materialist-științifice despre lume și combaterea manifestărilor retrăgătoare și a concepțiilor mistic-idealiste. Vom consulta programe speciale ale noastre în colaborare cu Universitatea populară, cu Academia «Ștefan Gheorghiu» sau cu numeroasele cinematocluri din București. Pentru că — e bine cunoscut — o filmotecă oricît de bogată e moartă dacă fondul de filme nu e folosit intens. Vom continua, în acest sens, să sprijinim cererile de filme ale cinematoclurilor, dar nu vom mîrgîni doar a le furniza aceste filme, ci vom căuta să contribuim

engmă numită inimă



O comunitate extraterestră poposește un timp pe pămînt, izoluindu-se de orice interacțiune printre-o ocană de aer, nimic de nimic penetrabil, blocînd orice contacte. Oamenii încearcă să strîine această formațiune «invizibilă, să-și învingă rezistența, dar zadarnic. Cînd vor reuși să pătrundă în zonă, aceasta va fi totuși deja abandonată de ocupanții ei. Și atunci începe vîntoarea de rămbăie ale unei tehnologii miraculoase. Un savant, un scriitor și un aventurier se alină, ca într-o operă de Wagner, în clătura Sfințitului Graal extraterestru, care este un disc capabil a-ți îndeplini orice dorințe. Această frumoasă poveste, unde basmul devine o meditație despre natura umană, este ultimul film al regiilor sovietice Andrei Tarkovski, intitulat *Hoții*. Ceea ce eroii parboliei vor să-și lure discul este mult mai mult decît vrea comoră cu pietre scumpe: ei vor să-și recapete fisele luate de-a lungul anilor și în viață, vor să-și recapete elanul tineretului, a cărei promisiune a alunecat pe nesimțite în amîntire. Scriitorul ar vrea înapoi toate pierderile și forța de a le asterne pe hîrte, savantul ar dorește soluția la marile enigme ale umanității, aventurierul ar vrea bani, sigur, dar mai înfrî și-și vadă fetele paralizate vindecate. Discul lui va păstra tăcerea și secretul, cum altfel, la oameni, zburcămuri o clipă de imposibilă iubire, vor rămîne alunguri cu dorințele lor, cu misterul sufletelor lor, cu propriul aserpt pește ei ca o umbră.

La egală distanță de odiseea fantastica într-un er mediu afiat la porțile visului lui Andrei Rubliov și de metafora mării ghînditoare din *Solaris*, cineastul își aruncă eroul în singura și cea mai esențială aventură cu puțin în viață: metafora țării cu propriul lor desigur, cu propriile lor aspirații și pregete, cu înăsei condiții lor.

În ceea ce privește filmele sale, Tarkovski declară: «Nu sînt în măsură să vă judecăm pe cineva și pe cineva. Filmele pe care le-am făcut. Le pot prea adînc în inimă, pentru a putea să le judecăm ca spectacol». Și se lasă în fața trăită, trecută a vieții mele, le vad că pe niște eroi trăite, trecute. Acesta e motivul pentru care n-am avut nicio-

dată dorința de a le aduce ulterior orice modificare, orice refuz.

Înainte de începerea filmării la *Hoții*, pe care și l-a imaginat în linștea unei călătorii la țară, Tarkovski a montat pe o scenă din Moscova, «Hamlet». Popas și meditație în preajma mării ghînditoare de Elsinore, unde, cum spune poetul St. John Perse, bo blînda neliniște și o odihnă frustă fîrtebie pe secera descoperitorului de drumuri.

D.C.

Un destin artistic legat de peste trei decenii de destinul cinematografiei românești:

Radu Beligan

O victimă tipică a sistemului hollywoodian de fabricare și demolare a miturilor: Marilyn Monroe

matic va fi completat cu aspecte mai generale de teorie și istorie a filmului, cum sînt cele două cicluri urmînd relația cinematografică cu celelalte arte: «Lumea teatrului în film», «Cinematograful și arhitectura» sau cel care va încerca să surprindă mîndria survenite în cadrul unui gen afiat de popular ca westernul. Istoria cinematografului va fi ilustrată anul acesta prin patru mari grupuri: «Filmul de animație în 20 de proiecte», «Cinematograful latino-american se prezintă», «50 ani de cinematelice în România» și obținutul ciclului «Imagii unor autori și actori dispăruți» (în anul respectiv). 14 profuluri de regiști și 10 medațiile de western sînt dedicate unor mari cinești ca Alain Resnais, Jacques Becker, John Huston, Carol Reed, Jean Gabin, Jean Renoir, Marilyn Monroe. Dintre cineștii noștri ne-am apîr la Jean Georgeescu și la Radu Beligan. Regizorii din țările străine vor fi prezenti prin nume ca Jiri Trnka, Ester Sud, Karel Zeman, Jozef Hefst sau actori ca: Daniel Olbrychski, Mari Tordak, Novera Kokenova, Vlaslav Thonov. Vom urmări de asemenea o riguroasă selecție a celor olvere sute de titluri propuse de abonatul Cinematelice, filmele incluse în ciclul «La cererea abonatorilor» urmînd să se încadreze prin valoarea lor educa-

la orientarea alicuitorii programelor lor, la organizarea în colaborare cu ei a unor cicluri tematice urmate de dezbatere, conferințe, simpozioane.

Pentru o mai bună documentare a cineștilor români și a studenților IATC, a membrilor cinematoclurilor, «Caletele de documentare editate de noi» va sta la îndemîna specialiștilor. De asemenea, anualele cuprînzînd producția la zi a cinematografului național, instrumente de lucru utile pentru toți cercetătorii fenomenului cinematografic. Pentru că — nu trebuie uitat — Arhiva noastră — a eric arhivă din lume (unele se numesc «instituții de cercetare științifică cinematografică») își consacră o mare parte dintr-o activitate sistematizării imensului material documentar legat de film. Tot ceea ce se cheamă viața scria a filmului (scenariile, decorațiile, genericele filmului, date de producție, etc.), și vastul material iconografic: fotografii, afișe, schițe de decorații, costume, etc.), reprezintă un material informativ și de lucru inestimabil ca valoare istorico-cultură. Acest material este depozitat permanent în bogății prin strădania filmologilor noștri. Sperăm că și acest aspect al activității Arhivelor naționale de filme va sta în atenția revistei dumneavoastră.

Interviu realizat de Alice MĂNOIU

Hoții, noul film al regiilor Andrei Tarkovski, este, la jumătatea drumului între *Andrei Rubliov* și *Solaris*, un basm la timpul viitor, o cronică a eternelor iluzii umane, plasată într-o înșelătoare dimineată a magicienilor extraterestri. (Natalia Bondarcuk în *Hoții*)

Planetă cu... tineri

telesport
0 fabulă

De la ei la noi

filme pe micul ecran

Aurel BĂDESCU

fotografie: O scenă din *Douăsprezece ore*, cu Cornel Coman, Ion Marinescu, Petre Gheorghiu)

20

Gabin



Toamna, cu brume și cenușiu, când inimile sînt parcă mai fragile, am trecut în Amintire încă un om pe care-l credeam nemuritor, una din acele figuri înconfundabile, familiare, generoase și atît de puternice cu care ne obișnuisem. O întreagă epocă o a scuturării cinematografului francez cu el. Cînd studiourile cinematografice propuneau lumi sălilor obscure oameni-formule, oameni-rețete, tipuri frumoase și pomidate de june-primi, puse să joace în întimplări fabricate pentru uzul ecranului, Gabin se aducea pe sine. Și prin sine făcea să pătrundă în spațiul magic al dreptunghiului de proză oameni reali, oameni în al căror adevăr trebuia să cred și a căror autenticitate trebuie s-o simt — cum mărturisise el nu demult unui gazetar.

Acest «gentleman elisabethan de periferie» — așa-l numise cu adorație și prietenie, Jacques Prévert (dindu-și seama designer el, portul, că de bine-l caracteriza pe acest mare actor), îl cunostea pe oamenii obișnuiți pentru că se cunostea pe sine și credea în autenticitatea lor, o cerea pentru că și-o cerea în primul rînd lui însuși.

La început a ocilit arta. Apoi a intrat în artă fără gîndul s-o cucerescă. N-a vrut să ajungă vedetă, și mai ales n-a vrut să ducă traiul de vedetă. Fama lui din Bretagne îl adusese, trîziu, gustul și înținat viața în țară. Renunța la orice plăcere citadină pentru mersul în cizme de cauciu, pe pîgîni și prin pădure.

A început greu viața, parcă necedea dar, am spune astăzi privind-i trecutul — că Gabin și-a devenit epoca, epoca începuturilor sale. În loc să folosească evadul, pîrîntesc (tată — actor de music-hall, mama — cîntăreasă), a fugit de el. S-a cufundat cu voluptate și speranță în anonimat, așteptînd totuși de la o viață obișnuită, ascunzînd un gînd care nu l-a pîrșit nici după patru decenii și peste o sută de filme, nici după o viață ce părea a fi a unui om al filmului: să ajungă mecanic de locomotivă. Mecanic de locomotivă a fost într-un film, dar rolul acela n-a însemnat doar trecerea lui pe un platou de filmare, ci parca înfrînarea cu aspirația. Cînd a reușit, după multă vreme acest film, cu o lacrimă în ochi și cu gîndul dus departe n-a putut să exclaimă decît atît: «Superbă meserie!». Locomotiva era pentru Gabin un fel de vehicul poetic, care îl înălțase fanteziei evadării în lumea largă pe care nu o cunoscuse.

Demult, demult, Gabin nu mai era un actor, nu mai era un mare actor chemat să interpreteze roluri. Se schimbase ceva în relațiile lui cu filmul. Se petrecuse ceva unic: rolurile veneau spre Gabin. Gabin devenise un PERSONAJ. Secretul acestei metamorfoze a fost probabil autenticitatea umană, înenșă, convingătoare, a acestui patetic al filmului francez.

Greu va mai trece cineva examenul pe care Gabin l-a instituit prin exemplul vieții sale ca om și ca interpret. S-a dus ultimul monstru sacru. Au rămas vedete, cu cine-l va înlocui filmul?

Mircea ALEXANDRESCU



Primii mari regizori au înțeles că Gabin este altceva decît «un june prim» (Iluzia cea mare și Bestia umană ale lui Renoir și Suflete în ceață de Carné)



Cu Sophia Loren pentru care a acceptat să joace în Verdict.

De la Se face ziua (Carné), Strada Prerilor (Patellière), Afacerea Dominici (Claude Bernard Albert) și pînă la Maigret (Delannoy), pentru Gabin «un om viu nu este un mit».

«Patriarhal» era în viață un om ca toți oamenii, foarte tandru și consecvent în prietenie, (Împreună cu Fernandel, pe vremea societății producătoare «Gafer»). Au fost odată pe pîmînt doi «monștri sacri»...



Bio-filmografie

● 1904 — mai tîrziu la Mériel (Seine-et-Oise) se naște Jean-Alexis Moncorpe și este adoptat sub nume — Jean Gabin ca actor, mai tîrziu. Tatăl său actor — actor de music-hall, mama — cîntăreasă.

● 1923—1929: după școala comună și tentative de a termina cursul gimnazial, trece pe rînd prin mai multe nașteri, magazine, muncitor manual, betonist, funcionar comercial. La presiunile familiei apare ca figurant la Folies-Bergère apoi în câteva spectacole de operetă. Debutază — dar fără ecar — și ca dansor.

● 1930—1934: debutul cinematografic cu filmul Fiecare cu norocul lui. Apoi o serie de alte filme: între care Atracția Parisului, Coeur de Lilas (în regia lui Litvak), Multimea urât (un film în co-regie cu Raoul Dautigny și Howard Hawks), De sus în jos (în regia lui Pabst), Gabin începe să se afirme. Lucrăză în regia lui Marc Allégret în filmul Zou-Zou, apoi cu Julien Duvivier în Maria Chapedaine, Golgotha și Drapelul.

● 1935—1939: evoluează în regia lui Renoir în filmul Asilul de noapte, Iluzia cea mare și Bestia umană. Este invitat de Marcel Carné în filmele Suflete în ceață și Noaptea amintirilor. Julien Duvivier îl încredințează rolul — rămîndu-memorable — din Păpele Moko, iar Maurice Gleize, rolul principal din Sîntea de coral. În ajutor izbucnirii războiului mondial, cunostute un succes, rolul obișnuit cu filmul lui Jean Grémillon — Remorci. Este epoca în care numele său capătă o rezonanță desorbită, Gabin devine un actor fără egal al cinematografiei franceze. Și al lumii.

În 1942 începe o altă perioadă în care se afirmă preferința pentru roluri accentuate. De menționat în 1944 Împotzorul al lui Duvivier, Dincolo de gratii al lui Clément. Este perioada în care lucrăză în regia lui Zampa și apoi a lui Max Ophüls.

● 1952 — în regia lui Jean Delannoy cunostete un succes răsunător cu Un minut de adevăr, și doi ani mai tîrziu evoluează iarăși în regia lui Carné, în filmul Auri Parisului.

● 1955—realizează fără întrerupere filme: în regia lui Sacha Guitry, Napoleon; în regia lui Renoir, French Cancan; apoi în regia lui Verneuil, a lui Jean Paul Le Chanois, în sfîrșit, în următorii patru ani apare o listă de filme egrelor în caz de nenorocire și Străbătînd Parisul, ale lui Claude Autant Lara, Mariele familii al lui Denis de la Patellière, împreună cu un enorm succes seria Maigret în regia lui Jean Delannoy și încheie anul 1959 cu alt mare succes: Strada Prerilor tot în regia lui La Patellière.

● 1960—1966: cantitatea de filme realizate în decursul fiecărui an nu mai este atît de mare, dar producătorii și regizorii îl cheamă în filme în care au nevoie ca Gabin să fie Gabin, în orice rol încredinat. Așa sînt: Președintele al lui Verneuil, Domnul al lui Le Chanois, Pașa al lui Lautner, Tatutul al lui Patellière și Sub semnul taurului al lui Grangier.

În 1963 începe să-și diversifice activitatea cinematografică, înfrînd împreună cu Fernandel o casă de producție de filme, SAFER. (Arăta o slobicie pentru Fernandel a cărui carieră avea multe puncte asemănătoare cu a lui.)

● 1969—1975: rărește aparițiile pe platourile de filmare, anunțîndu-le cu mai multe ori dorința de a se retrage. De menționat cîteva din filmele realizate în această perioadă: Încăpătînatul lui Grangier, Clamul sfîntesc de Verneuil, Uciderea de Patellière, Afacerea Dominici al lui Claude Bernard Albert și, în sfîrșit, Verdictul lui Cayatte, în care n-a acceptat să joace decît cu condiția de a o avea ca parteneră pe Sophia Loren.

În cariera lui actoricească, Gabin a avut ca scenarii nume celebre: Jacques Prévert, Sacha Guitry, apoi pe Simonen și Mac Orlan.

Filmele menționate aici și altele pe care le-a realizat — peste 100 — (puține încercări de a face film în Italia, Statele Unite sau Germania Federală) au fost de o valoare înegală, critica de film și spectatorii au exprimat păreri diferite, dar nimeni nu a avut dech cea mai înaltă apreciere pentru interpret. Gabin era într-adevăr intangibil. El făcea ca un film să fie și film mare, iar un film slab să nu fie prost.

1976, noiembrie 15, Gabin moare și o dată cu el o epocă a cinematografiei.



Simbăta ora 8,45 cinematograful «Modern» din Pitești. Rulează filmul american *Conversația*. Spectatorii la ora aceea sînt majoritatea elevi strecurăți de la ora și bucură că pot găsi bilete la prețuri biletului. Holul cinematografului găzduiește o expoziție de pictură a elevilor școlii generale din Vulturești, alături de cîteva fotografii prăfuite de timp ale unor actori români.

Plasatorul Nicolae Spavache lmi apunea că spectatori primelor ore sînt în majoritate elevi și din cînd în cînd cîte o gospodină care în drumul ei la piață spre casa, își permite să facă o buclă de două ore la cinematograful.

Doi elevi cu urma proaspătă a matricolului rupt de pe mîncă la repezeală, lmi spun grăbiți că au ore după amiază și făcîndu-și lecțiile de cu seară își pot parava lumea sîm se ducă dimineață să vadă filme.

În hol se mai găsește o vîtrînă pe care sînt obiecte găsite, iar înăuntru o singură fotografie de buletin, scorițiți și înghețată, a unui tînar, stă uitată chiar într-o vîtrînă de obiecte uitate. Elene Ionitcă, cea înscrisă cu buna curățenie a cinematografului, lmi povestește că în urmă cu cîva timp a găsit în sală un pantof. Un singur pantof pe care l-a părăsit cu grîi mult timp în vîtrînă, dar nimeni nu a venit după el, așa că și-a putut lua aruncat.

Cel din conducerea cinematografului, aveam să aflui, vin mai tîrziu. Acum, dimineața, sînt probleme și sînt plocești, așa cum crede toată lumea, la direcție.

Ora 11,03 la Rîmnicu-Vîlcea, la cinematograful «Modern». Rulează filmul *«Texas, dincolo de rîu»*. Aglomerația e mare. Elevi și tîneri ai cîrora program de lucru, simbăta, ori s-a terminat ori începe după amiază. În pauza dintre spectacole, la difuzare, se aude o melodie pe ritmurile americane, avînd darul să te introducă în atmosfera filmului. Și aici cei din conducerea cinematografului sînt plocești la direcție. În hol, un buțet, iar pe pereți, aceleși fotografii colorate sau mai bine spus decolorate — ale actorilor Victor Rebengiuc, Ion Besoiu, Silvia Popovici și Iurie Darie. Două elevi care își mascau cu discreție matricola, lmi mărturisesc că înțeleg adevărat căpășe de la ultima oră de fizică și nu vor să vină aici numai să vadă pe Alain Delon. Le-am întrebat dacă nu ai fi putut să vezi filmul după amiază, la care mi-au răspuns scurt și sincer: «Nu! Diserăm avînd întîlnire!»

Petroșani, ora 17. La Clubul Mineritului din localitate, după venisimul expoziției de caricaturi «Salonul de toamnă al omurului», discut cu studenții Ion Barbu și Silvia Nica despre cinematograful din localitate, despre filmele vîzute, despre spectatori.

La mina din Petrița, lmi spune Ion Barbu, există un cinematograful la Clubul Minier, unde rulează două filme pe săptămîna. Datorită furtului călău orașul Petrița lme numai la cîteva metri de Petroșani, toate luma se duce să vadă un film la oraș, cum obișnuim noi să spunem cînd mergem la Petroșani. Dar luma preferă

sala de cinema

Spectator în cinci orașe

- La Pitești, la cinematograful «Modern», în hol o singură vîtrînă pe care scrie: «obiecte găsite»
- La Tg. Jiu, în premieră mondială, un spectacol care n-a mai avut loc
- La Petrița-scriștului scaunelor concurează sonorul filmelor de pe ecran



«Riscul e meseria noastră»: spectacol în «premieră mondială» pe care nu avem cuvînt să-l comentăm • «Riscul e meseria noastră». A cui? Probabil a spectatorilor în așteptarea cascadorilor care n-au mai venit!

să vadă un film la Petroșani și din alte motive. Aici, la Petrița, difuzorul sînt proaste, scaunelor din sală scriștă la fiecare mișcare, concurred sonorul, luma care vine aici vorbește și mîncă sînt semnele tîmputului. Aici, la cinematograful, poți să aii ce a gătit tîrziu Fănică sau ce a mîncat și ce a băut nea Ion. Sala este foarte încălzită și frumoasă. Săptămîna aceasta a rulat un film de succes — adică a venit multă lume. Cei trei mîșcătari, și eu, care stau la cîntă minute de cinematograful, am un mîncat și o dată sau de două ori.

La Petroșani — lmi spune Silvia Nica — sînt două cinematografe, «Republica» și «7 Noiembrie». Să le luum pe rînd: la cinematograful «7 Noiembrie» se face de mai multă vreme o construcție care practic blochează intrarea. Aici se aduc mai multe filme de aventuri. Agitație pe ecran, ca și în sală. Vine luma multă și este inghesuală mare. Cinematograful «Republica» este profilat pe filme de artă și vine luma puțină. De multe ori cînd se aduce un film de suc-

cea, la cinematografe și la Casa de cultură rulează același film. Bobinele sînt aduse de la un cinematograful la altul, se așteaptă minute în șir să se termine proiectia, apoi sînt luate și în goană, sînt transportate la celălalt cinematograful. În felul acesta nu se mai pot respecta orele de spectacol, se pierde timp și se suspendă filmele de artă, sînt pierdute cele de aventuri. De multe ori, din cauza grabei, pelicula este derulată invers.

Ce-ai doresc studenții din Petroșani? Mai multe bilete studențești și mai multe premiere de gală, cum a fost cea cu filmul *«Instanța amînată»* pronunțarea la care a participat George Motol.

Tîrgu Jiu, ora 15,50. În tot orașul afișe, chiar și la cinematografe, afișe ce anunțau că la ora 16, pe stadionul municipal din Tîrgu-Jiu, va avea loc spectacolul *Riscul este meseria noastră*, spectacol care va prezenta în premieră mondială

acrobati și cascadorii cu autoturismul Dacia 1300. Dar acest spectacol în premieră mondială nu a avut loc, cascadorii au uitat să mai vină, nu se știe de ce, spre dezagăsurare a spectatorilor atrași de promisiunile afișe.

La Cinematograful «23 August», ora 16. Acolo, tot afișe cu cascadorii. La intrare, pe un singur panou am anunțat că rulează filmul românesc *«Cărușa»* orele de începere a spectacolului sînt 10, 16,30, 18,30, 20,30. Ne întrebăm de ce spectacolele de la orele 12,30 și 14,30 tocmai dimineața au fost suspendate? La acea oră mult tîneri aștep-

tau să intre la cinematograful, dar casa de bilete era închisă și nimeni cu cheia de la intrare nu și-a făcut apariția pînă la ora 16,15. Am stat de vorbă cu cîteva tîneri care așteptau să se ridice obiectele casieriei. George Suidoc, mecanic auto, și Ion Bendea, sofer, amîndoi lucrători la I.C.M.3, lmi spun că aici filmele se dau așa cum vor unit sau alții. Unele sînt orele afișate pe program și altele sînt orele cînd încep spectacolele. De asemenea, lmi spun, că se pierde timp cu proasta gospodărie a clădirii. Aici există o singură intrare și o singură ieșire pentru spectatori. În timpul unui spectacol se mîncă kilograme de sîmînță, scaunele scriștă îngrozitor, proiectia și difuzarea sînt proaste, iar de multe ori ai surpriza să găsești pe scaune șmă de mestec care se lipsește de haine.

În loc de concluzii. Promitem că vom fi prezenți și la alte ore ale țării la orele de începere a spectacolului.

Sorin POSTOLACHE
(Fotografiile autorului)

pozitiv

Filmul unui film



Să concedem că, odată la mai mulți ani, odată la cîteva bune ani de filme, celor care fac filmele merită să li se consacre un film. Un film grav și simbolic despre ceea ce înseamnă o zi, o lună de filmare — loc unde se înfîșează nu numai o trupă de realizatori, ci și o trupă de oameni, de destine, de gusturi și capricii. E o muncă grea aceea de a face ca iluzia să pară o realitate, astfel ca în fața de spectatori să vadă personaje și întîmplări prin care viața lor de spectatori să-și suspende pentru o sută de minute cursul obișnuit al filmului și să-și avertă în viață în care se joacă o altă aventură a vieții. Prima trebuie să dispară, pentru ca pe peliculă să nu rămîna decît cea de-a doua. Nu e ușor ca filmul să fie jucat de oameni care-și uită sau trebuie să-și uite propria lor existență pentru a fi alții. Ei trebuie să fie de pildă, că afără o zi și o plină de soare, pentru că pe ecran trebuie să fie noaptea; e ceea ce se numește o noapte americană. Și cu toate acestea, nu tot pot să trebuie



Noaptea americană sau mînturirea de credință a unui mare regizor pe nume Truffaut

uitat — căci în gestulație, în privirea sau în totul unor replici rîdeceva din aventura fiecărui destin de interpret. E ceea ce arată acest grav și simbolic film despre film făcut de François Truffaut. Într-un cu totul alt ton și altă direcție a ficției Fellini în 1972 acum mai bine de zece ani. Cu toate diferențele, sînt și unele — inevitabile — puncte comune: ca și Fellini, Truffaut ne înscenază cîteva din obsesiile sale cinematografice, cîteva din întîmîltăile intelectuale și artistice. Aceste scene plac mai mult cineastilor decît publicului — ca de pildă acea scurtă privire într-un pachet de cărți despre cinema (unde apar numele idoliilor lui: Hitchcock, Godard, Bresson, Welles) sau vizul în care regizorul află la vîrstă copioasă fără pozele Cătălinelului Iana. E frumoasă, e emoționantă, mai mult e adevărat. E poate greu de înțeles — poate pentru că e rar, foarte rar întîlnit din păcate: orice film care nu e pasiv, înțeles, mai mult pentru vrea să fie, trebuie să fie și un mod de a media asupra acestor arii. Și atunci rămîne pe ecran mult mai mult din ceea ce este adevărată aventură dintre aventurile unui film — anume aceea a oamenilor care fac filmul. Ii fac pentru că nu pot trăi alții decît prin această pasiune a lor — pasiune egală, la fel de demnă ca e orișicui artist, ca orișicui om care are pasiunea de a se dedica a profesiei sale. Noaptea americană este deci un film despre pasiune.

Gelu IONESCU

Zboruri

Cinema ●●● Marelui inventator român, Aurel Vlaicu, i-a fost rezervat destinul lui Icar. Infringând condiția ființei terestre, prizonieră a legii gravitației, compariotul nostru a plătit intrarea pe porțile nevăzute ale văzduhului în modna precursorilor: a plătit cu viața. Căderea nu este însă neapărat pedeapsa celor ce se înalță, căderea este un zbor invers pentru cei care nu pot coborî sub linia de orizont a vieții.

În filmul **Clărețul aerului**, la care lucrează actualmente regizorul Ion Truică, prăbușirea în gol își va schimba pe parcurs semnul, destinul tragic al Icarului român devenind sub specie aternității un zbor înfrânt. Grație filmului lucrăm la o masă fluidă de culoare, ale căror tonuri palide vor avea misiunea dificilă de a da vestmintă imaterialității.

Mitul ionic va purta însă o amprentă profund originală, amprenta satului românesc în care s-a petrecut. Aurel Vlaicu copiază și care a furnizat toate datele intuitive ale marelui proiect, realizează mai târziu prin studiul științific și calcul. Narativ și tehnică prăvălesc singur cele două surse de inspirație ale motivului zborului, constituind totodată înțelesul istoric și estetic al povestii tumultuoase a lui Aurel Vlaicu ave să-l depășească printr-un efort cu adevărat eroic.

Filmul va fi în același timp o sinteză de elemente concrete, documentare, menite să dezvăluie forul omesc particular al unei metafore a zborului.

●●● Mihaela, personaj atât de îndrăgît de copii încît a trecut din filmele studiului "Animafilm" în prezentarea emisiunii "1001 de serii", va continua să fie eroina unor peripeții pline de interes pentru micii spectatori. Alături de rectorul el Nelu Cobar, Lucretia și prezentați alți doi regizori, Victor Antonescu și Iulian Hermeneanu, care vor contribui la producerea în ritm mai rapid a episodelor serialului. Se află actualmente în curs de realizare filmul **Mihaela** să se stepe omni, în care regizorul Victor Antonescu va tribui eroinei meritul unei inițiative laudabile și utile pe care nu e greu să o ghicim, chiar din titlu. Dar surprizele nu vor lipsi căci Mihaela știe să dea dovadă de inventivitate și umor. Regizorul Iulian Hermeneanu va prezenta în schimb o inițiativă mai puțin fericită a Mihaelei, care neînlind seama de rostul fidelei ore în programul zilnic va da tuturor o singură menire: orele de masă, de somn, de învățatură vor deveni pur și simplu ore de joacă. Va închipuiți ce va ieși din asta? Nu, nu, nu va fi închipui. Trebuie să vedeți filmul.

ANIMATOR

scrisoarea luni

Un film cutremurător

«...Au trecut mai bine de opt zile de cînd am văzut filmul japonez **Acolo unde primăvara vine tîrziu**, și vă spun sincer că am același cutremur în suflet ca și în timpul vizionării. Mă stăpînesc să nu-mi pun mai multe întrebări și nu cumva s'îi ghească răspunsurile... Da, am citit, discutat și auzit multe despre aceste agresiuni de oameni, de cruzii și obiective economice pe spații restrînse de pămînt, despre poluarea sonoră și cu gaze nocive a mediului și nu pricep cum de am crezut toate acestea fără a mă cutremura. Acum, văzînd acest film japonez, parcă nu-mi mai vine a crede. Sînt eu cel care privesc și e purul adevăr, deși nu mă pot încumura să cred că e numai ficțiune. L-aș putea numi film de groază, pentru că pur și simplu m-a îngrozit să nu ai aer suficient pentru plămîni să nu-ți auzi copilul plîngînd, la mai puțin de doi metri să-ți ieși din sîrte pentru că sîntem la lăsa nu se poate descurca în această masă compactă de oameni să copii impresia că florile și arbuștii de pe lîngă gigantul industrial nu sînt decît copii schizophrenici — e de-a dreptul înspăimîntător.

Nu am habar nici de actorii, nici de regizorul acestui film. Nu mi-am putut da seama dacă actorii și-au interpretat bine sau rău rolurile. M-am dat doar seama unde poate duce în viitor acest flagel și secolul care este poluarea. Si-atunci? Si-atunci ar fi necesar să se facem datoria acum, să nu lăsam problemele spinoase pe seama viitorului.

KOLEA RUSU

str. Dobrogeanu Gherea, bloc UJCC, Yaslui

filmul românesc

Urmite zile ale veri

● «Un film destul de noustru, cu oameni ca noi, a căror destine seamănă uimitor cu destinele noastre. Ii admir pe Cornel Coman și nici de nădădă aș nu mă dezamăgesc. Nu cred că a jucat excelent? Vom acestuia, inginer pe un șantier, nu imblinză chiar ferăstrău, dar poate că făcea mai mult nădăd. M-a uimărit și după aceea privesc pe ferăstrău a inginerului spre calul acela, parcă aveam darul să împrăști orice neîncredere. Era ca o fantasmă albă peste noroiul celui negru — ca o tendință a oamenilor de acolo spre puritate și cinste. Ii cîntecul acela de Camelia Dialescu părea o floare tîrzie, o floare de toamnă... Către sfîrșit abia m-am abîntat să nu strig în urma mea: «Bravo, Cornel Coman! Bravo, Mihăiță Bravo, calule alb, nu te-ai da de un sunet scolar al lui C. Stoiciu, Savel Stoiciu realizează un film pe cel de frumoz, pe alții de fascinant. Deru-din, nu știu de unde vine talentul de seducție, poate din așezarea calului alb, din frământul planului dol, din știința distributiei, din micile mari adevăruri, din imaginile stilizate, din gesturile firești care abundă, din scări cotidiane... Există multă evințare care am marcat succes celor ci cinematografil noastre. Optimismul filmului îi are baza care în privirea Elvirei, care știe că următoarele zile ale verii înseamnă primele zile ale toamnei și acest trism devine pentru noi o revelație. Cum de-am uitat? Ce simplu e totul și ci de adesea ne pierdem în labirintul sofisticat! De, nime, nu e iremediabil pierdut, ultimul se metamorfează în «primă! Inceputul e mereu posibil. Dinu ajunge la acest sfîrșit, el calul solitar, nărdas — uimitor metaforă realizată prin prezența calului, imagine a lui Truică răstîrșind metaforic. Si minimele Inceputului se nu conturează atunci cînd o altă metaforă prinde viață: manechinul din vitrină. Imaginea stilizată abundă, din așezarea lui, nu sînt discrepante, ele se mulează pe pretenții interioare...»

(Alexandru Jurcan — localitatea Ciucei, jud. Cluj)

● «Cu mici excepții, acest film este o nerezită realizată de Zilestor filmiste, nevedînd nici pe departe cine este filmul lui Nicolae. Acestea două cupluri, unul care pășește spre toamnă, și un altu care

pășește spre vară, învîlind de la precedentul Directorii au cam aceleași probleme: opoziția «centralei» în ambele filme, risde oameni care nu vor să se despartă de ei. Directorii rezolvă și probleme personale ale subordonatilor. În ambele cazuri, cei ce se beneficiază de această latură a activității febrile a directorilor sînt aduși (și ar putea ca unul să fie electric, iar celălalt autoritar, sau invers, sau ambele simultan!). Cei care nu sînt Zilestor, unul se alege cu un aragaz, iar celăl cu al și iarta greșelile. Ambele filme au secretarele îndrăgostite de sefi și incapabili de rigore pentru scoate în relief caracteristicile directorului. Din nou am în griji problemele unei grădinițe de copii, dar are un sofer cu problemele lui. La acest regizor se vede prea puțin înclinarea spre documentar, are un simț deosebit al «poeziei obiectelor», dar din nefericire nu și pe acela al oamenilor din călău.» (Marcu Constantin, Liceul Industrial CFR — Brașov)

● «Sîcîr vorbind, povestea de dragoste a acestui film este destul de banală și nu prea demnă de crezut. Mai este ceva năruș: în acest film dialogul dintre Cornel Coman și Maria Toros, avînd ceva de dialog pe amîni untru. Si, să mai înțeleg, ce exemplu ne poate oferi autorul scenariului cînd ne arată o laborantă care poate plîra oriorgie vreo (cu blînd de vito sau cerere de conștientă) loc de muncă, pentru a merge la București în căutarea unei banale iubiri? De ce să nu fim realisti în filmele noastre de actualitate? Cu mici excepții, filmul lui Savel Stoiciu mă m-a plăcut. (Ilie Ionescu, str. Tribunal 13, Sibiu)

Filmul la televiziune

Omagiu lui Cousteau

● «Omni poate lumini sub apă. Aeriul se vede sub forma bulelor care nu sperie pești. Omni salvează o broască testată. Omni eliberează o sirena. Oameni și balene. Într-o filmăție în care totul e unui pur și simplu. Sîntem poarte aproape de o interpretă minții și sufletului omesc. Cîți repetați că potul — nu călău peste cel dragi, cîlind pe larbă, pe oasimile lor și pe apă. Auzi acest serial de duminică semnat de Cousteau? Fiecare episod se desfășoară alături de nădăd al o frumoasă duminică plină de entuziasm, plănă, încredere în oameni. Rădare și afecțiune. Sint calități

ale oamenilor lui Cousteau, iar Cousteau, alături de Leonard Bernstein, este unul din chipurile cele mai pline de consecințe, care s'îi pot să răstîrșind în viața noastră la 16 la 72 de ani. Multime televiziunii pentru acest act de cultură și umanism. (M.M. — studenți, str. Frumoasă 11, București)

Din sugestiile cititorilor

● «Un film despre Avram Iancu. Cred că un film inspirat din viața și activitatea revoluționară a celui care a fost «Căpetanul Muntiora, «Regele mioriței, ar fi unul din marea noastre și mai interesante filme istorice de noi. Un film bazat pe citi mai multe adevăr istoric, avînd incluse în muzica marșul lui Iancu și Hora lăncuilor (o foarte frumoasă baladă pe muzică multă oltă) — sper ca locuitorii lui ai Tării Muntiora să ajungă să văd cîndva acest mare (Avram Todeanu — localitatea Cipeni, Județul Alba)

● «O întrebare firească: Credeți că avem destul film despre fapte de eroism civil, despre tineri, despre institutele de proiectare, despre mineuri, despre sondor și TB-și? Eu cred că da. (Cornel Surtea Cîrnu — str. Presi nr. 1, București)

În două vorbe

Lucia Cernat (str. Republicii 43, Fălticeni): Nu ne mulțumim numai pentru ceea ce trebuie să mulțumim Televiziunii.

Marina-Luiza Cristea (str. Fălticeni nr. 1 — București): Înțeleg că nu sîntele de acord cu cronicarul nostru, dar nici noi nu putem fi de acord cu aperele dinmădăvnoastră, după care Aeroport 75 ar fi un veritabil act de cunoaștere sau chiar o doă înaltă omni acestui secol. Vă așteptm cu sincer interes noile scrisori.

Ing. Alexandru Dumitru (str. Rudului 145 — Ploiești) și Sergiu Ștefan-Columbeanu (Bd. Păcii 1126 — București): Vă rugăm să vă adresați obiectele critice direct corespondenților respectivi. Am înțeles că vor fi. N-are nici un rost să fim mesageri obiectivelor dinmădăvnoastră, cu totul îndreptățite.

Iulian Békési (str. Horia 10, Cluj-Napoca): Ne permitm să nu fim de acord cu felul în care distrugeți un film valoros al lui John Ford, Draga mea Clementine. Sperăm să reveniti, fie și plemic.

Nicolae Kosiński (Bd. Ana Ipătescu 41, — București): Înțeleg că și pentru dinmădăvnoastră «Cel 13 din Barletta este poate un film distractiv, dar nu instructiv, dar tînd că e deosebită inadmisibil istoria. E bine că n-ai sesizat aceste mari inadverente, dar ce putem face noi în fața enspiralei de peste mări și țări?

L. Anotchi (str. Măgurele 35 — Arad): Actorii principali din acest film sînt Gene Hackman — fiul și Melvyn Douglas — tatăl.

Sanda Pop (str. Dragalina nr. 10, et. 3 ap. 14, Cluj-Napoca): Pentru a nu mai exista niciun fel de controverse, lăstă încă o dată — și, sperăm, dintr-o dată — în discuție, bulele rotulilor participante a celor trei mușchetari în regia lui Richard Lester: Oliver Reed (Alton), Richard Chamberlain (Armsia), Frank Finlay (Portoch), Michael Croft (D'Artagnan), Faye Dunaway (Milady), Geraldine Chaplin (Ana de Austria), Raquel Welch (Jeanne d'Alb), Charles Hallahan (Richelieu), Jean-Pierre Cassel (Ludovic al XIII-lea), Christopher Lee (Rochefort).

CINEMA

Planul Școlii nr. 1, București 41017

Exemplarul 5 lei

Îi cititori din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM (Departamentul Export) Import Press, P.O. Box 136 — 137 — în țele 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

Prezentarea artistică: Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică: Ioana Moise

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Școlii» — București

