

Cine ma

Nr. 5

Anul XVIII (209)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București — mai — 1980



**Noua calitate:
un imperativ pentru
toate vîrstele!**

MAI 1980



Colocviul revistei „Cinema” cu tineri cinefili bucureșteni

Noua calitate: un imperativ pentru toate vîrstele

În preajma Forumului tinerei generații, Întreprinderea cinematografică a municipiului București a inițiat, în colaborare cu Comitetul municipal al Uniunii Tineretului Comunist, un concurs cinefil dotat cu premii și dedicat filmului românesc.

În cadrul acestei manifestări, în afara competiției pentru obținerea premiilor, Întreprinderea municipală, care tocmai a primit drapelul de frunză pe ramură, a avut totodată ideea exemplară de a invita pe tinerii concurenți la o discuție critică și de a ne propune ca această dezbateră să ia forma unui colocviu al revistei „Cinema”.

La colocviu au participat tineri cinefili de la Institutul de proiectări pentru uzine și secții metalurgice, Întreprinderea Conect, Centrul de calcul electronic al M.C.I., Ministerul aprovizionării tehnico-materiale și controlului gospodăririi fondurilor fixe și Institutul de igienă și sănătate publică.

Cicluri tematice, dar și cicluri valorice

Așa cum arăta directorul întreprinderii cinematografice municipale, Ovidiu Andrei, în alocuțiunea introductivă a colocviului nostru, acțiunile culturale-educative ale rețelei cinematografice sînt numeroase, îndeosebi în rîndurile tinerilor, adolescenților și copiilor. Ele vor avea fără îndoială de cîștigat în calitate, dacă vor fi în permanență conduse de preocuparea de a face mai bine cunoscute și mai bine înțelese producțiile cele mai reprezentative ale cinematografiei românești. Cu alte cuvinte, tocmai pentru a fi cultural-educative, «acțiunile cu filmul» trebuie să includă de fiecare dată, în program, cu rîndul repetării, realizări de vîrf ale genului sau categoriilor respective. Numai în acest mod cinefilii sînt în măsură a face comparații concludente și a-și forma o opinie în cunoștință de cauză, în ordinea de idei a calității și valorii. Astfel, reluarea în proiectie și în discuție a unor filme de calitate nu apare ca un risc care trebuie evitat, ci din contra, drept cea mai firească dintre necesitățile unei arte care-și cere mereu reconfirmarea valorilor autentice, în timp.

Cele mai notabile reușite calitative ale filmului românesc pe teritoriul tematicii de actualitate au fost adesea tocmai acelea inspirate de viața tinerilor. Filip cel bun, Cursa, Mere roșii și altele, mai vechi sau mai recente, ca Diminețile unui băiat cuminte, Reconstituirea sau Ilustrate cu flori de cîmp. Dar e tot atât de adevărat că lista peliculelor mediocre și submediocre, care au tentat fără succes sau cu succes efemer, această zonă tematică, e mult mai încreșcată. Această listă afectează deocamdată, prin superioritate numerică, atît ca titluri cît și ca frecvență, informația curentă a tinerilor cinefili, în timp ce filmele cele mai bune care le-au fost dedicate se întîmplă să le rămîna multora necunoscute. De aici și semnalul nostru critic, la adresa unor acțiuni culturale care evită «riscul» repetării unor filme de calitate, preferînd să încerce inutil programul cu producții de pe lungă listă mai sus pomenită, dar greu de reprodus aici.

Considerînd lupta pentru o nouă calitate ca o deviză cu un conținut real, în egală măsură imperativă pentru realizatori și distribuitori, critici și cinefili, am abordat în această perspectivă discuția noastră cu tinerii cinefili bucureșteni, pornind de la două premii recente, pe care ei le-au vizionat, în afară de concurs, prin bunăvoința Întreprinderii cinematografice municipale: *Proba de microfon* și *Mijlocas la deschidere*. Ne-am bucurat astfel că, în preajma Forumului tinerei generații, cinematografia noastră și-a onorat unele din bunurile ei tradiționale și implicit îndatoririle sale formative, oferind pe ecrane două producții de calitate.

O problemă reală, un stil familiar

Eliza Calboreanu, inginer. După mine, cele două filme vizionate în ultimul timp, *Proba de microfon* și *Mijlocas la deschidere*, sînt superioare celor vizionate de noi în cadrul concursului *Proprietarii*,

Muntele ascuns, *Accident*, *Iarba verde de acasă*. Omul care ne trebuie și *Cine mă strigă* în acest context tematic, *Proba de microfon* și *Mijlocas la deschidere* aduc, îmi pare mie, o nuanță inovativă. Înainte de toate, ambele filme se apropie întrucîtva de tehnica televiziunii, care la rîndul ei se apropie parcă mai des de problemele noastre de viață și de stilul de comunicare care ne e familiar. Tonusul acela reportericesc ne-a cîștigat, pentru că prin fragmentele și instanțele de viață surprinse în aceste filme, ajungem la unele idei de interes general, fiind lăsați să mergem noi înșine spre formularea concluziilor morale.

Victor Ștefan, operator calcutoare: Într-adevăr, discutînd alături despre filmele românești dedicate tinerilor, ele ni se păreau prea teziste și didactice. Fată de cele șase filme vizionate pentru concursul nostru, *Proba de microfon* și *Mijlocas la deschidere* reprezintă un salt calitativ. În primul rînd, m-au frapat naturalitatea și spontaneitatea cu care se desfașoară dialogurile. Nu mai ascultăm ca altădată fraze-tip și expresii-stas, limbajul este cel cotidian, mult mai apropiat de realitate și de mediul specific al acțiunii. De aici saltul, diferența de calitate, prin încercarea de a privi lucrurile dintr-un unghi mai realist. Trebuie să mărturisesc însă și o anumită dificultate în receptarea acestor filme. Sincer să spun, nu reușeam să descopăr, după vizionare, ce mi-a plăcut și ce nu mi-a plăcut. Îmi dădeam seama, de pildă, că în *Proba de microfon* s-au încercat mai multe linii de subiect și poate mai multe teme, fără ca autorii să se fixeze la una dintre ele: reabilitarea unei fete, o poveste de dragoste, aspecte legate de profesia reporterilor și cîte ceva despre oamenii pe care ei îi filmează. E vorba oare de o deslinare?

Andrei Huszar, statistician medical: Cele două filme îmi par și mie ca un salt calitativ, cel puțin față de cele vizionate pentru concursul nostru. Eu nu cred că e vorba în ele de o deslinare, ci de o formulă nouă, intenționată. Nu mai intervine acea rigiditate de altădată, se încearcă o prezentare realistă a tînrăului contemporan, în speță a unui pușcinel superficial, aflat într-o permanentă căutare, inclusiv în căutarea de sine. Mie mi s-a părut foarte expresiv, în *Proba de microfon*, acel dute-vino al reporterilor, continua lor mișcare, cu multă naturalitate, totul foarte caracteristic pentru viața contemporană în general, cu multele ei direcții și marea ei agitație. E adevărat că, în film, această naturalitate îmi pare uneori puțin căutată, studiată, se observă uneori artiștii, mai ales în scenele cu actori profesioniști, dar cele mai multe secvențe sînt foarte reușite, cu multă spontaneitate chiar, fie că interpretii sînt actori, fie că ei sînt neprofesioniști. Marele cîștig al acestui film este însă mai ales libertatea acordată spectatorului de a descoperi și urmări el însuși o linie de interes, de a înțelege cu subtilitate viața complexă pe care o trăim.

Noul ca șoc și ca formă de trac

Cristina Alexandru, desenatoare tehnică: Vreau să spun că cele două filme se aseamănă, dar se deosebesc. *Mijlocas la deschidere* era mai simplu de urmărit, avînd o poveste oarecum previzibilă. Dar mie mi-a plăcut foarte mult și *Proba de microfon*, deși de la el am ieșit cu totii, într-un fel, șocați, datorită manierei de tratare a subiectului. Filmul nu e însă des-

linat, e vorba pur și simplu de un mod nou de a face film. Acel reportaj, mereu reluat, în altă parte, replicile reporterei interpretată de Gina Patrîchi, care-i rămîn în minte operatorului, rol în care apare regizorul Mircea Daneliuc însuși, totul creează un alt tip de legătură între scene, ca în viață.

Andrei Huszar: În timpul vizionării, simțim totuși că *Proba...* este o premieră nu numai pentru noi, ca spectatori, ci și pentru regizor. Totul e foarte elaborat, foarte studiat, sub aerul acela dezinvolt, poate cu un accent excesiv asupra eu-ului regizoral — asta ca o formă de trac, la un prim film de acest tip, trac care va dispărea probabil la următoarele producții, pe măsură ce naturalețea pe care o caută autorul va apare mai puțin «făcută» și mai firesc «născută».

Eliza Calboreanu: Eu cred, dimpotrivă, că atunci cînd un om face tot filmul, parcă se simte că-i bine. Mircea Daneliuc e scenarist și în același timp regizor al filmului, interpretînd și unul din rolurile principale. Asta a dat întregului un plus de fluiditate și o rară unitate de stil.

Andrei Huszar: De acord, dar în aceste calități eu văd mai ales un argument de a persevera în același sens, pentru a ajunge la o deplină strălucire, la creșterea anvergurii universale, prin filme fidele adevărului cotidian, trăit. Pentru că tocmai acest virtute al cotidianului ne caracterizează și el trebuie în continuare studiat. Mă refer, de pildă, la drama și la ideea pe care o sugerează, în final, *Proba de microfon*: în acest virtute, se întîmplă uneori ca relațiile dintre indivizi să nu mai fie destul de profunde, cum e cazul cu cele două personaje principale, care își pierd șansele, pentru că rămîn la stadiul primelor impresii, al intențiilor nemărturisite.

Nu sînt o cinefilă, dar s-ar putea să devin

Brîndușa Popescu, ingineră de sistem: Nu sînt o mare cinefilă, dar cu ocazia asta s-ar putea să devin. Ceea ce mi-a plăcut în mod deosebit în aceste filme este dinamismul, dinamismul interior, nu acela lesnicios, de suprafață, în care se ilustrează mai ales filmele comerciale, de tipul unora din cele vizionate pentru concursul nostru. Poate mai mult în *Proba de microfon* decît în *Mijlocas la deschidere*, n-am mai găsit acele părți tenante și umpluturile din vechile noastre filme, în care aproape totdeauna se vorbea mult, se ascultau adevărate discursuri, fiind în situația de a asista pe deinde la scene poate pitorești, dar care dădeau o senzație de lungime, în privința actorilor, faptul că interpretii din aceste două filme sînt mai puțin cunoscuți, iar cei din *Mijlocas la deschidere* sînt aproape toți amatori, deci necunoscuți, asta nu am vrea să devină totuși, neapărat, o normă. Nu totdeauna apariția frecventă a unui mare actor presupune riscul repetării. În cîte ipostaze, total diferite, l-am văzut pe Peter O'Toole! Avem și noi actori care ar putea fi mereu alții, chiar aceia care acum, din vina producătorilor sau regizorilor, par că se repetă: Florin Piersic, Amza Pellea ș.a.m.d. De pildă, Tora Vasilescu a propus, în fiecare film în care a apărut, alt tip de personaj. Ce deosebire mare e între rolul ei din *Proba de microfon* și cel din *Cine mă strigă*! De unde rezultă că fiecare apariție a ei este o realizare artistică, o compoziție de excepție. N-aș fi apoi de acord cu ideea, exprimată aici, că ieșim de la aceste filme

nedumeriți. Autorii nu și-au propus cu anticipație o teză, ceea ce este altceva. Dacă ar fi să fac totuși un reproș, acesta ar ține, dimpotrivă, de faptul că, mai mult în *Mijlocas la deschidere* decît în *Proba de microfon*, am regăsit unele vechi sabloane. În sensul că și aici e vorba de băiatul bun, provenit neapărat dintr-un anumit mediu social. As fi foarte interesată să văd un film românesc, care ar fi cît se poate de real, în raport cu societatea noastră nouă, în care băiatul bun să provină, invers, dintr-un mediu social mai puțin predestinat să producă eroi pozitivi, după cum aș vrea să văd un film de calitate *Probei...* care să aibă în centru, drept cel mai activ dintre personaje, o eroină.

Filme psihologice, filme de dragoste

Constantin Hud, tehnician: Ne-ați propus, în introducere, să vorbim și despre filmele pe care ni le-am dori în viitor. În primul rînd, cred că și la noi s-ar putea face filme psihologice despre tineri.

Brîndușa Popescu: Dar nu neapărat despre tinerii care trebuie recuperați, ci și despre cel perfect normal. De pildă, filme despre psihologia dragostei. Dragostea în filmele noastre, dacă nu e absentă, e doar subînțeleasă, ca în *Proprietarii*, și din această cauză ea apare nejustificat de tristă, în sensul platitudinii.

Victor Ștefan: Spre exemplu, de la *Gaudeamus* igitur, n-a mai apărut nici un film despre viața studențească. S-ar putea, apoi, tot atât de bine, face niște filme psihologice privind viața sportivă — am văzut de altfel un film englezesc cu acest titlu. Nu mă gîndesc la filme documentare, ci la producții care să trateze, artistic și filozofic dacă vreți, experiența de viață, din multe puncte de vedere exemplară sau dramatică, a marilor personalități pe care le avem în acest domeniu.

Cornel Baculescu, inginer: De ce nu și sub formă de documentare? Pentru că și filmul gen reportaj poate fi artistic, ba chiar eu îl consider cel mai incisiv.

Brîndușa Popescu: Vorbind despre filmele viitoare, îmi pun însă unele întrebări în legătură cu succesul de public, la care v-ați referit și dumneavoastră, în introducere. Cum ar putea fi el stimulată, în cazul filmelor de calitate?

Rodica Popescu: Depinde de noi — cît de repede acceptăm noul, fără a pretinde de la un film ca *Proba de microfon* o desfășurare de roman de aventuri, ca în *Accident*.

Politică ca zonă a omenescului

Anca Zamfirescu, desenatoare tehnică: Cu toate că unii spectatori se declară nedumeriți după unele filme de calitate, asta nu înseamnă că autorii sau producătorii trebuie să se abțină în viitor de a realiza asemenea filme, pe motiv că ele n-ar avea un succes de public asigurat. Dimpotrivă, ar trebui realizat cît mai curînd și cît mai multe filme de tipul celor discutate astăzi, pentru că numai în acest fel se poate face o educație, în egală măsură ideologică și estetică, a spectatorilor.

(Continuare în pag. 14)

Vaerian SAVA

«Adresez
generației tinere
indemnul de a învăța
și a se pregăti
tot mai temeinic
pentru muncă
și viață,
de a-și însuși
cele mai înalte
cuceriri ale științei
și tehnicii,
concepția revoluționară
despre lume,
pentru a putea duce
mai departe
făclia progresului,
socialismului
și comunismului
în România».

Nicolae CEAUȘESCU



Portretul unei generații revoluționare

La Casa 5 a luat de curind startul un nou film, Portretul unei generații, după un scenariu semnat de Radu Aneste-Petrescu și Mihai Dumitriu. O echipă restrinsă sub conducerea regizorului Virgil Calotescu, având ca operator de imagine pe Dumitru Costache Foni, a filmat la începutul lunii, în Sala Palatului, în timpul celui de-al XI-lea Congres U.T.C. Va fi un film dedicat marelui eveniment al tineretului comunist, Congresul U.T.C., dar — cum precizează regizorul — un film dedicat evenimentului într-un sens mult mai cuprinzător. Echipa s-a folosit de strălucitul prilej festiv pentru a urmări, în timpul dezbaterilor marelui forum al tineretului, citiva dintre eroii filmului. Pe ei îi va însoți apoi, cu aparatul, la locurile de muncă, în activitățile lor obișnuite. Majoritatea filmărilor se vor realiza pe șantiere, în uzine, săli de concerte, oriunde pulsează viața energetică a țării. Ne-am adresat regizorului Virgil Calotescu, pentru a afla mai multe despre film.

— Ați tras primul tur de manivelă la Ateneul Român, imi pare.

— Da, pentru că unul din «eroii» filmului e o tânăra pianistă care-și susține primul concert sub privirile înfrigurate ale colegilor și profesorilor ei.

— În jurul acestui personaj se va încheia o poveste, un fir epic?

— Vor fi zeci de personaje, din toate domeniile vieții noastre, pentru că ambiționăm să realizăm, prin multe portrete individuale, o sinteză a tineretului României de azi. «Povestea» nu se va încheia în sensul ficțiunii obișnuite, ci pe baza unei formule mai apropiată de documentarului, ciné-vérité-ului, dacă vreți. Ne vom sprijini pe un pretext dramatic dar și el va fi tot nonfictiv: vom însoți citiva viitori tele-reporteri — studenți în ultimul an la secția jurnalistică de la Academia «Stefan Gheorghiu» — în călătoria lor prin țară, pentru a-și realiza lucrarea de diplomă. O dată cu ei vom descoperi și vom filma oameni și fapte reale, un tineret activ, exigent, plin de încredere și ambiție față de ei înșiși și față de ceilalți.

— Portretul generației va fi reprezen-

tat prin tineri ce vor apărea în film cu numele lor reale, la locurile unde trăiesc și muncesc? Un film fără actori, deci?

— Exact. Studenții sînt cei de la grupa secției de jurnalistică, iar profesorul este un cunoscut pedagog — în sens mult mai larg, adică un scriitor care cunoaște bine și se preocupă de multă vreme de problemele tineretului, conducătorul editurii «Albatros», Mircea Sintimbreanu. Scenariul e pentru noi mai mult un ghid pentru ceea ce vom descoperi împreună cu studenții, la fața locului; de aceea nu vă pot da prea multe amănunte în acest sens. Dacă față de ceea ce am prevăzut noi în scenariu vom întâlni realități de ultimă oră mai semnificative, le vom înregistra, cu siguranță, fără prejudecăți literar-scenaristice. Scenariul, repet, va fi doar călăuzitorul și nu «executorul» nostru rigid. Încercăm, după o formulă foarte suplă, mobilă, să cuprindem ceea ce e mai semnificativ din această generație. Vrem să-i realizăm portretul, știind că din rîndul unei colectivități se degajează cite un purtător de gânduri și sentimente, acela întâlnit de noi în timpul documentării sau altul care apare între timp. Ambicionăm să surprindem o reali-

tate vie, în mișcarea ei continuă și nu incremenită în tiparele ficțiunii. Viața așa cum se prezintă ea în toate colțurile țării. În timp ce în Banat, să zicem, un tânăr agronom are o «conversație» cu pămîntul, încercînd să-i smulgă «secretul» unei recolte superioare, pe baza unor experimente întreprinse de el, pe platforma marină «Gloria», un tânăr scafandru controlează și recontrolează cu migală, pentru a preveni riscurile, stîlpul subacvatic al modernei platforme, iar la uzina «I. Măi» un tânăr strungar preia ștufeta muncii din minile maestrului său care iese la pensie. Filmul va capta, ca Dunărea uriașă, diversele riuri, cu particularitățile lor. Cu cît faptele vor fi mai diferite, emoționante prin autenticitatea lor, prin surprinderea lor pe viu și nu prin «contribuția» noastră, cu atît socotim că «Portretul» își va fi atins scopul. Adică acela de a înfățișa cit mai cuprinzător tineretea țării, ziua de azi și ziua de mâine a României Socialiste. Uneori arta, ca să-și slujească menirea imediată, trebuie să se retragă — discretă dar nu modestă — în fața vieții. O formulă suplă de scenariu care să ne permită să includem fapte și oameni, de interes proaspăt, o echipă foarte restrînsă, ca la filmul documentar, un operator cu experiența genului, Dumitru Costache Foni și un aparat ușor, mobil, toate ne vor ajuta, sperăm, să realizăm un film cit mai aproape de realitățile contemporane.

— Regăsesc aproape aceiași termeni ai discuției, aceleași ambiții și preocupări pe care le-am întâlnit nu demult în cursul convorbirii cu regizorul filmului «Mijlocul deschidere».

— Mi-a plăcut mult filmul lui Dinu Tănase pentru că aproape nu se simțea în el ficțiunea, «făcătura» scenaristică ori regizorală. Ca și în filmul lui Daniliuc, Proba de microton, sufla în cinematograful pe teme de actualitate, un vînt de prosepție, de adevăr.

Alice MĂNOIU





Foto: Tincu Păun

Întâlniri cu POETUL



Prima oară când am auzit acea sonoritate obișnuită și ciudată în același timp — Arghezi — a fost înainte de război, în casa părintească a tatălui meu, notarul Ion D. Saizescu și a mamei mele, Stefana, din Prisăceua Mehedinților, cărora le plăcea duminica — mama gătind și tata bărbierindu-se — prin glasul meșteșugit al lui nea Fănică — un frate mai mare, mare «mîncător» de cărți, s-a auzit citindu-li-se din «Ion» și «Ciuleandra» lui Rebreanu, din «Mircea Eliade» și «Pana la Istru», din «Crimă și pedeapsă» și «Don Quijote», din «Păcală» și alte snoave românești; ne plăcea s-a ascultăm, părinților și fraților mei, multe multe poezii: Eminescu, Cosbuc, Alecsandri, Goga, Arghezi...

Tin minte că mîndri erau ai mei cînd li se spunea că Arghezi este «lețean de-al nostru» și că, după Eminescu, cel mai mare poet național ar fi Tudor Arghezi!... Înainte de '50, doar cu o singură (!) poezie era reprezentată arta lui Arghezi într-un manual de liceu pe care învățam: «Biserica din gropi».

Începîndu-mi studenția cinematografică prin '53, discutăm despre Arghezi pe la colțuri și-l citeam pe furis: un coleg mai mare, cu oarecare funcții pe atunci, astăzi regizor de notorietate, înfricoșă cu fel de fel de pedepse posibile pe cei care ar îndrăzni să se apropie cumva de «Cuvintele...» lui Arghezi ca lectură, sau mai grav — să le propună în vreun spectacol!

Sînt sigur că nici el nu credea în ce zicea, dar așa erau vremurile. Fostul călugăr, era anatemizat și din poezia românească...

...iar noi continuam să ne-mbulzim cu întrebările la fiică-sa, colega noastră Mitza, spre a afla vești despre starea Poetului, iar ea era destul de economică în a relatea despre necazurile pămîntului și suferințele celui care — ca să trăiască — la Mărtisor vindea cireșe la trecători!

În ultimul an de studiu, surprins de febra pregătirii examenului de absolvire și dorind cu tot dinadinsul să mă produc în ale comediei, dar cu totul altceva decît Caragiale (deja încercat de nenumărate ori pe ecran), m-am apucat cu atenție asupra unui selectiv volum arghezian, nu demult apărut pe piață, «Pagini din trecut»: prima tipăritură masivă din scrierile poetului apărută după un sir de ani de aproape totală absență editorială. Am descoperit ceea ce căutam, o schiță plină de savoare, «Doi vecini», scrisă prin deceniul al treilea de către Maestrul incontestabil al pamfletului românesc. (Și fiindcă veni vorba de satiră, ce film s-ar putea face, dacă ar investi cineva măcar bunăvoință, din «Tablete din țara de Kuty»!...)

Am propus schița mai sus-amintită la clasă, profesorii mi-au aprobat-o, am lucrat scenariul, l-am citit în fața colegilor care s-au amuzat copios, iar profesorii, care urmăreau cu atenție evoluția comedilogului în spe, întrezărit în mine pe baza unor lucrări anterioare, m-au sfătuit, neavînd condiții în școală, să bat la poartă Studioului București pentru filmul atlat deocamdată numai pe hirtie.

Purtînd la butonieră, ca emblemă, eternul curaj studentesc, am făcut gestul: am insistat cu același curaj la diferite cabinete directoriale; mi s-a dat la lectură scenariul: m-a lăudat poetul Mihai Dragomir, redactorul șef de la scenariu. Aveam oarecare speranțe, dar trebuia să am și încuviințarea autorului. Am căutat-o pe Mitza Arghezi, i-am spus despre ce e vorba și am rugat-o să pregătească terenul pentru o eventuală discuție cu Poetul. Cu numărul de telefon la îndemînă, asigurat de Mitza că voi fi primit, în dimineața memorabilă de 14 octombrie 1957, am sunat din holul Institutului de artă teatrală și cinematografică «L. Caragiale» din Șchitu Măgureanu nr. 1.

— Cu maestrul Tudor Arghezi așa vrea să vorbesc.

Mi-a răspuns o voce puțin răgușită, dar cu o dicție impecabilă:

- La telefon.
- Sînt... și așa vrea...
- Poștește.

Cu scenariul înfășurat într-o «România liberă», sfîrșit de emoție, m-am înfîlțat la adresa indicată: B-dul Aviatorilor nr. 70.

Maestrul m-a primit neobișnuit de prietenos (m-am mirat pentru că despre primirea altora aflasem păreri destul de controversate), cu cafea și cojiac, adus de buna doamnă Paraschiva. În timp ce-și meșterea singur (ca și tata pe vremuri) o țigară din tutun și foită, m-a îndemnat să-i vorbesc.

— Te ascult, domnule Saizescu.

Am început, cam repezit și bilbit, să-i povestesc ce-am de gînd și ce-am făcut pînă astăzi pentru gîndul meu filmic.

Pufăia cu plăcere din țigara pe care și-o croise singur și zîmbea din cînd în cînd. Tin minte că s-a amuzat ba chiar a ris

cînd i-am spus cum am antișambrat la niște directori (i-a plăcut inovația mea lexicală), și cum a decurs audiența mea la directorul general al Studioului București Ștefan Ioan.

— Pe acest fotoliu pe care stai dumneata au stat mai toți colegii dumitale, solicitîndu-mi film. Colegi chiar mai în vîrstă decît dumneata. Și au plecat, venind degeaba. Pe acest fotoliu!

— Pe acest fotoliu au stat?! Mă mut, mă mut pe celălalt!

...Intervenția mea a avut efect, directorul Ștefan Ioan mi-a primit scenariul, mi-a comunicat că l-a citit și el și redacția, dar mă ține în șah, nu-mi spune ce crede, așteaptă acordul autorului, cu care nu-i de glumit. «Poate să ne surce» — zice directorul.

— Asta cam așa-i, punctează maestrul, cînd îi redau concluzia directorului. Dar Mitza ce-o să joace?

Mitza apare pe ușă zîmbitoare, se îmbrățează mult, mult cu tătutul (mai tîrziu mi-am dat seama că despărțirile și întîlnirile lor erau însoțite de un adevărat ritual de dragoste paternofilială) și răspunde în locul meu:

— Nici o grijă, tată. Olteanul nostru propune o distribuție mare, cu Birlic, Nineta Gusti, Carmen Stănescu, Ion Lucian și mă are și pe mine în vedere.

Plecînd, i-am înmînat maestrului scenariul adus și am îngăimat:

— Studioul îmi cere și o concepție... regizorală. Acum o pun pe hirtie. Să vi-o aduc?

— Nu știu ce-i aia concepție, aștia se joacă ușor cu cuvintele mari. Dar data viitoare vino cu ea la braț, sau dacă-i grea, ad-o în spinare.

Geo SAIZESCU

La Buftea, cu Paraschiva Arghezi, Ion Popescu Gopo, Radu Beligan, Alecu Croitoru, Geo Saizescu, Mircea Șeptilici



Foto: Tincu Păun



Preda se uita la cinema și filme, intimidat și disprețuitor, superior și ispitit. Era convins — ca tot «scriitor român prea serios», așa spune după o expresie a lui Tudor Vianu din 1925 analizînd relația, la noi, dintre literă și imaginea Mitza, — că filmul e o artă frivolă, a umbrelor perisabile, incomparabilă cu a cuvîntului dar ar fi vrut să intre în ea; se temea însă de compromisurile pe care scriitorul e și să le accepte o dată prins în mecanismul acestei industrii. Era înfricoșat că filmul i-ar putea compromite literatura, că i-a face harcea-parcea ideile și personalitatea erorilor săi. Se îngrozea — cu o cinste care putea fi întrevăzută și în felul cum pleca la piață și făcea negoț Moromete — că produsele sale s-ar vinde cu un cîștig fără prea mare folos pentru arta și numele lui la care ținea mai mult decît la oricine și la orice. Individualist tenace, sincer și iarăș serios — colabora greu cu regizorii, se încredința și mai greu altei viziuni și susținea orice mină care s-ar fi amestecat în aluatul său, în ograda sa. Dar puterea magnifică a cinema-ului de a fi popular, pe gustul a milioane de oameni — îl fascina. Încît nu nega că i-ar fi plăcut o ecranizare, un serial după «Morometii». Cînd mi-am permis să-i spun că nu vîd ce mare minune (sau brînză — pentru a fi în limbajul lui) ai ieși din «Morometii» pe ecran, chiar în regia unui om la care ținea foarte mult, că Mircea Săucan, că nu vîd nici un actor care să se dea drept «Nea Ilie» și la ce bun asta?, intrucît nici «Ghepardul» lui Visconti nu i-a făcut cald sau rece romanului lui Lampedusa, a dat un «he-he-he!» al lui și tot pe expresie a pus accentul:

— Zi așa, nici cald, nici rece!... După care m-a întrebat încurcîndu-mă:

— Da? «Desfășurarea» de ce a ieșit bine?

Într-adevăr, «Desfășurarea» e unul din momentele de grație ale conviețuirii dintre film și literatură, în cinematografia noastră. Nici la alții — vezi «Idiotul» la sovietici — aceste momente de tortură fericită ale cărții trase pe peliculă nu-s multe și pentru ochiul competent, ele rămîn misterioase.

Cu «Desfășurarea» s-a întîmplat minunea unei potriviri între textul lui Preda — neîntrecut, cred, în adevărul cu care un țărăn sărac înținea pe atunci o revoluție a obișnuiților — cu ochiul lui Paul Călinescu, fata lui Colea Răutu și gesturile lui Ernest Maftei. Filmul era nimerit de la prima replică, așa cum se întîmplă cu multe cărți de la prima frază. Aici, Colea Răutu vorbea cu calul său: «Cînd am să-ți dau una, ai să auzi cîlină în giurgiu». Tot filmul menținea acest ton intim, curat, fără emfază, aproape fără pretenții, de suflet dur, tandru, inteligent, în contact secret cu suflul unui staul și răsuflarea animalică a unei existențe. O cămașă nădușită era o cămașă nădușită. Fuga după o găină, s-o tai și s-o faci ciorbă, era o fugă prin ogradă. Bocancii noi în picioarele goale ale sărăcului erau un sentiment de importanță mondială. Filmul era cu adevărat sărac, cu multe stîngăcii (care parcă și ele aparțineau prozei lui Preda capabile să dea stîngăciei sensul unui început de lume, senti-

cronică

De la Ion



A spune că, într-un film imaginea trebuie să fie adecvată subiectului înseamnă a formula un adevăr axiomatic, un adevăr recunoscut de întreaga suflare cinematografică și, în primul rînd, de operatorii înșiși. «Imaginea nu este un scop în sine, ci trebuie pusă în slujba subiectului, iar condiția meseriei noastre este să ne adaptăm cerințelor regizorului» — afirma Christian Matras.

Bine, bine — veți spune dumneavoastră — atunci cum rămîne cu universul plastic coerent și recognoscibil dintr-o mie, al unor operatori ca Gheorghe Toland, Eduard Tissé, Gianni Di Venanzo, Gabriel Figueroa sau Serghei Urusevski?

Desigur, există operatori și operatori, ceea ce i-a determinat pe unii teoreticieni să împartă această breasă în artiști și în tehnicieni (împărțire oarecum forțată din moment ce arta nu exclude tehnica ci dimpotrivă). Pe de altă parte, somitățile operatoricești amintite și-au format acel univers imagistic inconfundabil în colaborarea cu

ca și fascinația filmului

mentul firesc al pătrunderii deloc atotștiutoare în necunoscut, dar avea puterea de a fi sărac, demn, simplu în revoltele sale taciturne, străin de lozincărie în omenia sa, natural în vorbă, fapte și obiecte. Nu avem — nici pînă azi — două filme ca **Desfășurarea** despre un țaran român prins la răscrucea vremii, surprins în dezgustul său față de orice crucificare, dar și față de orice înălțare festivă la cer.

Nici **Marele singuratic**, nici **La porțile albastre ale orașului** nu au mai transmis vigoarea stilului și viziunii lui Preda, regizorii noștri intrînd, cu timpul, cu îndreptățire sau nu, în altă zodie de obligații și libertăți cu textele literare, cu autorii lor, avînd, mai ales în cazul unei personalități atît de dificile ca Marin Preda, de înfruntat o legislație a inspirației fără de pereche printre scenariștii noștri. Totuși în realizarea lui Mureșan exista o secvență cu Caramitru, de o frumusețe rară în filmul românesc, aceea a contabilului rătăcit între

abia-abia lămurite, numai bune de film, în universul acestui om care a îndrăznit să încheie 1200 de pagini cu un singur strigăt, suprem: «Dacă dragoste nu e, nimic nu e!».

Ar fi însă o copilărie să insistăm pe cîte s-ar fi putut bizui filmul nostru dacă s-ar fi uitat mai atent, mai dragăstos la opera și talentul lui Marin Preda — și ar fi poate mai nimerit să vedem ce a dat cinema-ul concepțiilor lui despre artă și scris. Dețin în această privință o mărturie care mi se pare esențială, pe cît de sintetică pe atît de concisă, oricum, pentru mine, obsedantă și lămuritoare. L-am auzit, într-o seară, prin '61-'62, spunînd că văzuse **La dolce vita** și că o considera ca un «Război și pace» al vremii noastre. Nu mi-a venit să-mi cred urechilor de bucurie. Se știa, printre cei care-i iubeam opera de la «Întîlnirea din pămînturi», ce însemna Tolstoi pentru el. Se știa și ce zgîrcit lăuda artiștii contemporani din lumea întreagă. Dar că va putea compara **La dolce vita** — care

Omagiu lui Marin Preda

pace și război, între quinte royale și ta-xiuri, între nebulie și datorie, între delirul cel mare și o fugă la gară, între obrăznicie, scandal și farmec, toate ale existenței umane, care te fac nostalgic — oricît de alogic ai fi la ecranizări — după filmele care ar fi ieșit din episoadele unor iubiri uluitoare, scurte, frînte, cum doar Preda le pricepea, care fulgerau în povestirile lui, legînd priviri din nimic, uimiri din banalități, lacrimi din piatră seacă, catifele din tărîțele măcinate la aceeași moară infernală a zilei, toate secretînd acel secret al vieții fără de care n-ar exista nici un rost în artă și, bineînțeles, nici în cinema. De la «Viața ca o pradă» vizez la dezvoltarea celui love-story — născut pentru ecran, cum numai la cinema mai poți întîlni o asemenea literatură — povestea de dragoste dintre un adolescent abia venit de la țară la București, care intră într-o bună zi într-un magazin de ochelari și se îndrăgostește de opticiană, de cum ea îl cercează privirea, în clar-obscurul unui cabinet. Și cum ea, mai mare decît el, se va îndrăgosti de această privire a unui bărbat care abia se naște, temător, senzual, vulnerabil și brav. Și cîte asemenea mișcări obscure ale minii și ochilor mai mișună,

și pe noi ne copleșise — cu Tolstoi-ul cel mare, nu mă gîndisem și am încercat un elan fundamental de iubire către el, cum îmi mai dăduse odată, auzindu-l că socotește «Mizerabiliile» o carte sfîntă. Cred neabătut că în iubirile intelectuale dintre pămînteni există asemenea parole de trecere și fraternitate, care cristalizează mai repede și mai trainic sentimentul decît orice altceva. În volumul al treilea din trilogia lui Petrin, **La dolce vita** e socotită «o grandioasă peliculă». Ceea ce înseamnă că aprecierea nu-i scăpase, atunci, demult, într-o doară, cu un entuziasm grăbit. Preda nu cunoștea astfel de entuziasme, se entuziasma greu și puțin, după cum adjectivale «grandioase» îi răsăreau rar și numai îndreptățit în scris. Ce-l fascina pe Preda în **La dolce vita** — textul ar indica în primul rînd destinul lui Steiner, «un tip care cînta la orgă Marea fugă a lui Bach (semn că individul avea granită cu marea creației), intelectualul echilibrat care se sinucide enigmatic — ce-l vrăjea pe moromețian în opera lui Fellini, rămîne pentru mine o cale regală spre inima creațiilor lui, la tainica răscruce dintre Via Venetto și «Cheia» Rosetti.

Radu COSAȘU

Semăna cu eroii săi...



Aproape pînă în ultima clipă a refuzat să-și ecranizeze «Moromeții», spunînd sau pretextînd că cinematografia nu dispune încă de tehnica necesară pentru a o face.

Nici «Întîlnire din pămînturi», capodopera lui.

Ce însemna această «tehnică», nu explica.

Cînd era mai tînăr, era și mai îndrăgînit în această privință, adică la vîrstă apropiată

de scrierea «Moromeților».

Mai tîrziu a cedat pentru unele din lucrările sale, dar — spre exemplu — cu nici un preț nu a acceptat «Intrusul» fără finalul din carte.

Semăna mult cu eroii săi, lucrurilor nu le dădea sensul întreg, prefera să te lase să deduci anumite chestiuni ascunse sub un zîmbet și un rîs scurt, scadat, foarte caracteristice.

Îl adora pe Buñuel, dar literatura era marea lui dragoste. Și scenariile le literaturiza excesiv, uita mereu de tăcerea imaginilor, umplea pînă la refuz paginile cu texte. Scotea, dar mereu și mereu reintroducea din carte...

Nu cred că ar fi putut fi, ceea ce numim noi în mod obișnuit, un scenariist, dar începuse să se apropie mai mult de cinematograful și ar fi putut crea, naște idei neobișnuite pentru filmul românesc.

N-a mai avut timp s-o facă sau, știu eu, prefera să-și folosească mintea și sentimentele altminteri, cert este că un doliu intens s-a așternut după dispariția sa, nimeni nu poate înlocui golul pe care l-a lăsat, așa cum nimeni nu va ști și nu va putea să repete ceea ce este extraordinar în opera sa, originalitatea actelor sale creatoare, nici pe Marin Preda, omul.

Iulian MIHU

imagineii

la Nelu

unul și același regizor: Tissé cu Eisenstein, Toland cu Wyler, Figueroa cu Fernandez, Di Venanzo cu Antonioni. În aceste cazuri e vorba de o simbioză creatoare care scoate operatorul din statutul de executant obedient conferindu-i rolul de copărtăș la actul creației. În al treilea rînd să nu uităm că unii (mă refer la Urșevski, mai ales) au căzut în păcatul virtuozității excesive în detrimentul operei în ansamblul ei. Faptul că operatorii aspiră la un loc în Panteonul cineaștilor cu drept de autor, îl demonstrează și migrația multora dintre ei în sectorul regiei. Dar asta e o altă poveste.

Să ne întoarcem la cuvintele lui Matras de care mi-am amintit cînd am văzut două dintre recentele premiere cinematografice, programate întîmplător consecutiv: **Ion** și **Proba de microfon**. Doi regizori aparținînd la două generații: Mircea Mureșan și Mircea Danieluc. Două genuri diferite: film «de epocă» și film de actualitate. Două stiluri diametral opuse — unul clasic (aș spune chiar academic) cu cadre evident compuse după canoane, lent, explicit și altul modern (tip ciné-vérité), cu compoziții

aparent întîmplătoare, surprinse pe viu, nervos, subînțeles. Un singur operator: Ion Marinescu.

Un panoramic majestuos marchează începutul blestemului pămîntului și al iubirii. Dealurile se înșiră agale anunțînd dominante de linii orizontale pe care le vom întîlni de-a lungul întregului film în planurile medii și generale. Fie că sînt margini de lan auriu, birne groase de lemn, balustrade de cerdac sau orizonturi singuri (toate privite frontal), aceste orizontale sporesc lătimea ecranului, diminuînd profunzimea cîmpului. Căutarea aplatizării devine și mai evidentă în prim-planurile care formează aproape jumătate din cadrele filmului. Indiferent dacă sînt introduse printr-o tăietură de montaj sau printr-o mișcare de traveling sau translocator, prim-planurile se decupează pur și simplu pe fundaluri neutre și monocolor (de preferință albe sau verzi-albăstrui), constituind portrete în accepțiunea picturală clasică a cuvîntului. Desigur că ele nu pot uimește ecranul lat, extremitățile acestuia rămînd pasive ca o cortină în fața căreia se desfășoară drama personajelor. Pare-se că, în aceste momente, regizorul și operatorul au renunțat deliberat la orice mișcare exterioară pentru a surprinde frămîntările interioare ale eroilor, așa cum se reflectă ele pe chipurile puternic luminate. Este un ecleraj cu funcție spectrală pe care îl regăsim și în unele planuri de ansamblu (scenele de familie din cerdacul Herdelea) și căruia nu trebuie să-i căutăm o logică a autenticității, ci o logică

a sensurilor (de exemplu, falsitatea unor relații de familie pur declarative). Aceste sensuri, la care accedem în primul rînd prin compoziția imaginii, se intruzează uneori în cadre de o remarcabilă frumusețe plastică. Aș aminti scenele de la piață (mai ales cea în care pigrișii grele îl «toacă» pe Vasile Baciu), scena din staul, în care simțim parcă zăpușeala verii și liniștea ce prevestește țîpătul facerii sau scena din lanul de porumb cu răpăiala de vară, care, în loc să-i purifice îl întinează pe cei doi amănți, în sensul cel mai concret al cuvîntului.

Trecînd de la filmul lui Mircea Mureșan la **Proba de microfon**, adică de la o imagine «care se vede» la o alta «care nu se vede», Ion Marinescu face dovada unei extraordinare capacități de adevărate. El se folosește cu aparatul printre persoane și obiecte, într-o permanentă mobilitate, căutînd, surprinzînd, înregistrînd. Acum se identifică cu aparatul operatorului Nelu Stroe, obținînd imagini convenționale de reportaj TV, lipsite de profunzime și relief, pentru ca în clipa următoare să creeze cadre de o neabînută adîncime în care joacă fiecare detaliu — de la o sticlă de Mentorin pe o noptieră și niște fructe artificiale într-o vitrină la o ușă care se deschide în planul trei.

Adeseori anumite soluții capătă efecte contrarii așteptărilor noastre. Astfel, filmarea unei scene reflectate în oglindă nu face decît să strîmteze și mai mult spațiul, sporînd senzația de sufocare într-un mediu

în care obiectele au proliferat peste măsură. După cum o siluetă care se profilează destul de incert undeva în planul doi al imaginii, în timp ce în planul întâi are loc o scenă de dragoste, reușește să polarizeze atenția sugerînd ceea ce va urma.

Există portrete expresive luate prin surprindere (călătorii din gară), există detalii cu valoare simbolică (ușa trenului spre Fieni care iese din cadru, iar nehotărîtul Nelu aleargă alături în dorul leii), există elemente de ambianță care localizează perfect acțiunea (dealul Mitropoliei văzut prin vitrina magazinului Unirea). Toate apar și dispar de pe ecran ca un vîrtej, același vîrtej care îi înghite pe cei trei eroi. În tot filmul nu aflăm decît un singur moment de liniște — și aceea aparentă — secvența de pe malul lacului. Acolo cenușiul alungă culorile, iar personajele devin două siluete întinse care încearcă să-și descopere eul lor cel adevărat. Este poate momentul cel mai trist al filmului, pentru că aduce certitudinea lipsei de comunicare între Nelu și Ani și a declinului relației lor. Apoi caruselul imaginilor pornește iar.

Această permanentă și năucitoare agitație este condiția existenței noastre, după cum salturile spectaculoase de la un film la altul constituie condiția meseriei de operator.

Christian Matras avea dreptate.

Cristina CORCIOVESCU

Castelul din Carpați

Pornind de la Jules Verne, o aventură
cu profunde implicații în lumea social-politică
în Transilvania secolului trecut
(Scenariul: Nicolae Dragoș și Mihai Stoian.
Regia: Stere Gulea)



Echipa **Castelul din Carpați** a început filmările. Casa patru i-a dat startul. Regizorul **Stere Gulea** se află la al doilea lung-metraj, după **La barba verde de acasă**. Înainte de a pleca la Sibiu pentru reportajul de platou, am stat de vorbă cu autorii scenariului: scriitorii **Nicolae Dragoș** și **Mihai Stoian**, pentru a afla de unde a pornit ideea ecranizării romanului «Castelul din Carpați» al lui Jules Verne. Sau mai exact, dacă este vorba de o ecranizare și ce va spune ea spectatorilor anului 1980?

Primul interlocutor, Nicolae Dragoș.
— De ce după «Falansterul», «Castelul din Carpați»?

Nicolae Dragoș: Dintr-o întâmplare. Lecturii mai vechi a acestei cărți a lui Jules Verne — interesantă cel puțin pentru noi români — i s-a adăugat o întrebare tulburătoare a scriitorului Mihai Stoian: «A fost autorul «Castelului din Carpați» în Transilvania?» și un răspuns amplu la această întrebare, publicat în revista «Luceafărul». Răspuns cu ecouri și la Casa de filme patru, al cărei director este Corneliu Leu.

— Spuneți «o carte interesantă pentru românii». De ce?

N.D.: Pentru că, așa cum se vede, castelul se află în Carpați, în România, și personajele imaginare de Jules Verne sînt în majoritate români. Dar mai ales, pentru că unul din personaje are o replică pe care am ghidit-o drept cheia de boltă a filmului: «Românul nu pierie!» În al doilea rînd, pentru că momentul în care și plasează Jules Verne acțiunea e din punct de vedere social și politic, un moment semnificativ pentru realizarea idealului de unitate națională a românilor.

Romanul putînd să devină, de aceea, un punct de plecare către o subliniere prin argumente specifice, artistice, a nobilei cu care, în diverse momente ale istoriei patriei noastre, generații de înaintași s-au dedicat împlinirii acestui ideal. Ar mai fi de adăugat că, avînd un asemenea pretext celebru, cum e cartea lui Jules Verne, imaginînd o națiune mai curprinzătoare decît cea originară, putea fi mărită șansa implicării acestui ideal într-un context de mai amplă rezonanță. **Castelul din Carpați** imaginat de noi, inspirat de o idee julesverniană, nu se vrea să fie un simplu film de mister, de acțiune palpitantă, ci apelînd la aceste oferte ale narațiunii inițiale, năzuiește să devină o activă meditație asupra istoriei.

— Ce-a însemnat documentarea pentru acest scenariu?

N.D.: Datorită subiectului, oarecum singular în opera lui Jules Verne, a existat o veche preocupare pentru a se stabili motivele care au trezit interesul prozatorului pentru această parte a Europei. Au fost mulți cei care s-au întrebat ce l-a determinat să plaseze acțiunea unei cărți pe teritoriul românesc. S-au propus mai multe ipoteze, unele bazate pe o documentație riguroasă, altele fiind — nu-i așa? — era și cazul! — bazate pe capacitatea de a fantaziza a fiecărui autor. Colegul meu, Mihai Stoian, împreună cu care am visat dincolo de marginile cărții amintite, s-a dedicat anii mulți studierii mișcării naționale din Transilvania din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, așa încît fundalul istoric și fundamental ideatic al filmului — cum sper că se va vedea — își află dacă nu rădăcinile, măcar sugestiile, într-o documentare activă, întreprinsă dintr-o perspectivă

contemporană, obiectivă și nu obiectivistă, cu tendință, dar nu tezistă.

— Ce vă nemulțumește la alte filme românești și n-ați dori să întîlniți la «Castelul din Carpați»?

N.D.: Sînt un simplu spectator de film și mă tem că nemulțumirile mele să nu poarte în ele o prea apăsătoare notă de subiectivism, pe care, ca om care știe cîte ceva despre felul în care se realizează filmele, să mi-l cenzurez. Pot să vă spun doar că ne dorim ca flacăra, ca ideea care traversează implicit sau explicit diversele momente ale «Castelului din Carpați»; așa cum l-am ghidit noi în narațiune și dialog, să ajungă încărcată de emoție și credibilitate la spectator. Ne dorim un film care să însemne ceva pentru destinul artistic al regizorului, al scenariștilor și poate... al cinematografiei noastre.

O apariție fascinantă: Stella,
cîntăreață la Scala din Milano
(interpretă: Maria Bănică
de la Opera Română din București)



telex Buftea

● Sub semnul romantismului revoluționar: **Un pogan de flori pentru Ion**, un film inspirat din activitatea comuniștilor în ilegalitate (scenariu: Dumitru Carabă; regia: Dinu Tănase, Casa 1) și **Moartea vine pe apă**, un film despre rezistența antifascistă, a cărui acțiune se petrece în vara anului 1944, pe Dunăre. Scenariu: Fănuș Neagu și Vintilă Ornar; regia: Manole Marcus. Casa 4.

● Cînd un actor scrie un scenariu, nu înseamnă că-și scrie obligatoriu un rol principal. În filmul **Tridentul nu răspunde** (scenariu: Ilarion Ciobanu; regia: Ștefan Traian Roman, Casa 1) rolul principal va fi interpretat de Boris Ciornel. Din distribuție mai fac parte: Ileana Ploscaru, Iancu Lucian, Nicolae Praidă, Mihai Mihai și alții.

● Un Columbo feminin, așa poate fi numită Minerva Tutovan, toată profesora de matematică, eroina principală din filmul **Santaj** și din alte — cel puțin zece romane polistate ale scriitoarei Rodica Ojoc-Brașoveanu. Regia: Geo Saizescu, Casa 1. În distribuție: Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Silviu Stănculescu, Cristian Stănescu, Sorin Meadeeni, Ion Besoiu, Octavian Cotesco, Mircea Șepilici, Enikő Szilágyi, Matei Alexandru, Tănase Cazimir, Constantin Diplan.

● Aventurile din Delta ale lui Babușcă continuă, de această dată în peisaj montan. Filmul se numește **Fiul muntelui** și are drept erou un pionier de 13 ani. Scenariu: Petre Lusclov. Regia: Gheorghe Naghi. Casa 1.

● Un film ce va adevăra zicala bătrînilor: «armata te face om»; **Fata morgana**, scenariu: Florian Grecea și Elefterie Voiculescu, după romanul cu același titlu de Ion Grecea. Regia: Elefterie Voiculescu, regizor la studioul «Al. Sahia». Casa 4.

● În perioada de pregătire — prospecții, alcătuirea distribuției — la Casa 3, două filme despre oameni ai zilelor noastre. **Expediția** (scenariu și regia: Mircea Daneniuc) și **Cer cuvîntul** (scenariul și regia Alexandru Tatos, după romanul omonim al lui Dragomir Horomneaj).



Alături de Ovidiu Iuliu Moldovan și Mircea Diaconu, în locul celui de al treilea cow-boy (baciul Traian, alias Ilarion Ciobanu), regizorul Dan Pița. **Pruncul, petrolul și ardelenii** continuă filmările în orașelul western din Buftea, unde e primăvară... ca acasă, la Poplaca. Scenariu: Titus Popovici și Francisc Munteanu.

● Gata de a lua startul spre Buttea, un film-portret dedicat vieții și creației marelui pictor român, Ștefan Luchian. Scenariu și regia: Nicolae Mărgineanu. Casa 3. Titlul filmului: **Luchian**.

● O comedie demult așteptată: **Toate pentru toată** (scenariu: Mircea Radu Iacoban; regia: Iulian Mihu, Casa 4).

● După **Blestemul pămîntului** și **Blestemul iubirii**, aceeași echipă lucrează la adaptarea cinematografică pentru micul ecran (cinci episoade) ce se va numi **Ion** (scenariu: Titus Popovici, după romanul lui Liviu Rebreanu; regia: Mircea Mureșan). Casa 5.

● Selecții materiale din «Spectacolul lumii», Ioan Grigorescu în triplă calitate (semnînd scenariul, regia și imaginea) realizează la Casa 5 un film pentru marele ecran: **Mondo umano**.

din unghiul pictorului de costume

Burebista. Fierul și aurul

Un film omagiu la cea de a 2050-a aniversare
a statului centralizat dac.

Scenariul: Mihnea Gheorghiu.
Regia: Gheorghe Vitanidis

Personaje ce depășesc spațiul și timpul
istoric... (Burebista, interpretat de
George Constantin)



— Stimată Hortensia Gheorgescu, ce-a însemnat «greu», «anevoios» sau «deosebit» în crearea costumelor la «Burebista», cel de-al 30-lea titlu din filmografia dumneavoastră?

— Pentru că am creat cu ani în urmă costumele la filmul «Dacii», s-ar părea că astăzi, la **Burebista**, pot să vin cu o replică. Sînt lucruri ce au putut rămîne întocmai, cum ar fi o tunică militară, care are pe piept un triunghi de solzi, așa cum aveau cavalerii danubieni catafractari. Acestea sînt însă foarte puține. Totul a trebuit regîndit, creat din nou. La «Dacii» plecam de la o certitudine, de la o sursă bine intrată în conștiința contemporanilor noștri: lumea dacică, așa cum a rămas ea înscrisă pe Columnă. Sigur că lumea din jurul lui Burebista îi seamănă, dar de această dată n-am mai plecat de la un document, ci de la o ipoteză. Cea mai grea problemă pe care mi-a pus-o acest film a fost chiar personalitatea lui Burebista. Mi-am spus că e un personaj pe care pot să-l scot din timp, să-l văd într-o perspectivă mai largă. E limpede că personajul din film trebuie să ia în seamă așteptarea fiecărui spectator, care și-l închipuie, cum e și firesc, pornind de la niște date personale. Și întotdeauna pline de risc. Dar să nu uităm, personalitatea lui Burebista, conturul lui psihologic, ține pentru noi de o anume condiție, așa spune definitiv. Este condiția de început de neam, de început de putere statală. Am

gîndit costumul întîi prin prisma acestui caracter de autoritate. Impresia aceasta, mi s-a părut mie, o dată și rezonanța numelui. Însuși numele de Burebista are forță, îl desemnează ca pe un stăpînitor desăvîrșit. Apoi, cromatic, am vrut să fie legat de costumul fiului său, de al celor ce-l înconjoară, structura și textura tinînd, bineînțeles, de posibilitățile de atunci de realizare: o țesătură de mînă, o culoare de lînă autentică. Prin abateri de la documentarea ce ne vine din «Columnă», Burebista poartă de multe ori nu numai cămașa și pantalonul dac, ci și o haină care n-are îngrădire de timp, menită să-i sublinieze însemnele regalității; era conducătorul unui mare stat pe care reușise să-l mențină vreme îndelungată. Am riscat reproșul unora că nu arată întotdeauna ca acel dac convențional, știind că Burebista nici nu este un dac convențional pentru noi. Devenit simbol, el a intrat în legendă. Filmul își propune să arate și continuitatea în timp a acestui popor. Și atunci există astfel de elemente de azi, în costum, la fata lui de pîldă, care poartă un simulacru de catrință, un simulacru de găteală a femeilor de la Grădiștea-Muncelului.

Nu știu cît voi reuși să transmit spectatorilor din ceea ce am gîndit la acest film — pentru că-n meseria noastră sîntem deseori dependenți și de lucruri care nu tîin de concepție sau de realizare artistică. Sînt necazurile noastre de fiecare zi. De pîldă, la acest film am avut o perioadă de pregătire extrem de scurtă, lucrurile s-au făcut precipitat, distribuția e amplă și n-a fost definitivată decît în ultima clipă. Și la toate acestea, la filmele se adaugă neprevăzutul...

— Acum, cînd — s-a ajuns la jumătatea filmărilor, sînteți mulțumit de înfățișarea lui Burebista?

— George Constantin, interpretul lui, are datele interioare ale personajului. De aceea ne-am și permis licențe, care unora le pot părea flagrante: să-l purtăm deseori fără acea căciulă simbolică, de dac. La un moment dat va purta totuși însemnele regale sau cele de războinic. Dar ce mi se pare remarcabil este că și-n absența acestor însemne, personajul are grandorie, autoritate și o forță interioară ce se transmite firesc, fără emfază.

Rubrica «Panoramic românesc»
este realizată de Roxana PANĂ

Capcana mercenarilor

Bucuriile filmărilor, dar
și necazurile amănărilor «din motive tehnice»

Serban Ionescu, Ion Besoiu-Constantin Rautki... Femei? Ca de obicei în filmele mele, sînt puține. Interprete: Violeta Andrei și Ileana Popovici. La sfîrșitul filmului, din cei 50 de mercenari mai rămîn șase, și doar trei din cei opt (pentru că, de fapt, sînt șapte plus unu, al optulea fiind Jean Constantin). E un film dur, dar nu numai atît îl consider un grav film social.»

Toată această lapidară — și nu chiar

Cinema

ruire) nu poate fi niciodată un mercenar. Decît dacă i-o cere rolul!

Și lui Gheorghe Cozorici i-a cerut-o! El este interpretul baronului von Götz din *Capcana mercenarilor*, film al Casei 5, în regia lui Sergiu Nicolaescu, aici și co-scenarist alături de Liviu Gheorghiu. Unde și cînd se întîmplă acțiunea? În toamna anului 1918, într-un sat transilvănean. Între Oradea și Cluj. La castelul baronului sosește un grup de mercenari — 50 la număr — angajați pentru a băga spaima în țărani ce par a nu se mai supune. Cine, dacă nu ei — gîndește baronul — au pus foc fabricii lui de cherestea? E hotărît să le dea o lecție și o va face: patruzeci și patru de țărani sînt uciși și aruncați în focul încă nestins al fabricii. Sub aparența unei înfruntări cu caracter izolat și aer de vendetă are loc de fapt o revoltă socială, o stare de spirit generală. E vremea de crepuscul al imperiului austro-ungar; lupta popoarelor pentru recunoașterea independenței fiecărei națiuni începuse demult și acum nimic n-o mai putea opri. Dintotdeauna însă n-au existat pe lume mercenari împotriva cărora să nu se ridice oameni cinstiți, angajați în luptă și cu sufletul, nu numai cu trupul. În satul cu pricina, ei sînt un grup de voluntari, șapte la număr, care se adună întîmplător, dar o dată strînsi nu se vor lăsa pînă ce nu vor pune capăt terorii din sat. De o parte deci, baronul și mercenarii săi. De cealaltă, cei șapte voluntari și țărani. «*Povestea noastră*» — spune regizorul Sergiu Nicolaescu — pornește de la niște întîmplări adevărate. Liviu Gheorghiu le știe de la tatăl lui. Mi le-a povestit și mi-au «sunat» bine, adică cinematografic. Mi-au amintit imediat de «*Cei șapte samurai*», filmul lui Kurosawa, sau mai curînd de remake-ul lui John Sturges, «*Cei șapte magnifici*». Mi-am dat seama că în aceeași situație conflictuală, aparent extrem de simplă, importante de fapt sînt personajele, caracterele, tipurile psihologice. Încerc o formulă nouă de film de aventuri. Nu cu unul sau doi eroi — de obicei unul bun, altul rău — ci cu multe roluri principale și toate interpretate de actori de prima mînă, distribuți altfel decît o recomandă «*emploi*»-ul lor obișnuit. E un film foarte dur și aspru, pe măsura gravității moti-



Altfel decît
au fost distribuiți,
pînă acum
în film...
(Violeta Andrei
și Mircea Albulescu
în *Capcana mercenarilor*)

vului, a mizei. Mi-am propus să-l tratez cu mult realism, ceea ce nu înseamnă cu mult sînge, ci cu caractere puternice, cu reacții neîndulcite atunci cînd e vorba de înfruntări. Și cum filmul e gîndit nu pe indivizi, ci pe relațiile dintre ei, aș spune că, din punct de vedere dramatic, există în film «*perechi*» care rimază, merg împreună. Personajul pe care îl interpretez eu, de pildă, se află în tandem cu cel interpretat de Jean Constantin — continuăm astfel perechea pe care am format-o în filmele polițiste. Mi se pare un act de curaj să joci alături de un actor de comedie. Nu știu dacă Marlon Brando, să zicem, ar fi acceptat să joace într-un film cu Jerry Lewis. Alte «*perechi*» de film: Mircea Albulescu-Gheorghe Cozorici, Amza Pellea-Cornel Girbea, George Mihăiță-

prezentare a filmului, a intențiilor regizorului, am consmnat-o la cabana Timis, într-o noapte în care răsuna pătura de împușcături de la filmare. Era frig, dar Dimitrios Sukas, regizorul secund, spunea că «*asta-i fleac pe lingă filmările din R.D.G. unde s-a tras și la minus 22 de grade.*» «*Un film de iarnă, adaugă Sergiu Nicolaescu, face cît trei ani de viață.*»

Castelul s-a filmat în R.D.G. Satul de lingă el s-a filmat într-un sat de lingă T. Mureș. Pătura și podul la Predeal. La Buftea, pe platou, se filma «*camera zidită*» din interiorul castelului, unde se precipită deznădămintul filmului. Între scară și cameră este de fapt distanța București-Weimar, în film, distanță nici de un minut. Este camera unde soția baronului, care obișnuia să consume absint, e lăsată să decidă dacă-și pune sau nu bijuteriile la

bătăie pentru a scăpa cu viață. Semnalul urmează să-l dea aruncînd inelul prin gura unui leu în basorelieful din perete, singura comunicare cu biroul baronului. «*Camera zidită*» este o cămăruță în care nu s-a intrat de treizeci de ani — se află aici și un schelet! Actorii Violeta Andrei și Gheorghe Cozorici, machiași, îmbrăcați în costume, sînt gata de filmare. Se pare însă că mai au de așteptat. Pinza de păianjen cerută de regizor lipsește. Aceasta trebuia să acopere toate obiectele din cameră, toate colturile. Nu se găsește nici peria cu care ai trebui să se pieptene soția baronului în fața oglinzii, perie, care e lîmpe, nu poate fi înlocuită cu cea de la «*machiaj*». Secretara de platou, operatorul Nicolae Girard, echipa de imagine, electricienii, mașiniștii, asistentul de la sunet, cu toții așteaptă. Se filmează sau nu? Dacă-și fi fost scenograful aici, poate că se improviza ceva, ca de altă ori. Dar, așa... nu se mai filmează. Actorii se demachiază, sînt gata de plecare.

Dar dacă totuși s-ar trage un cadru «*strîns*» cu Radu Popa și Aurel Popescu bind rom și cu Gheorghe Cozorici care întinde pistolul unuia dintre ei, să-și împuște partenerul? E un cadru dintr-o secvență de suspens a filmului. Așa sfîrșesc și celelalte «*perechi*», o invenție diabolică a baronului, constrîns să lichideze șase oameni. Gheorghe Cozorici se machiază din nou, se îmbracă în costumul baronului, coboară pe platou. La prima repetiție se constată că lichidul din căni nu e «*racord*» cu cel care s-a băut în câni identice în secvențele trase în R.D.G. Rolul din același butoi nu poate avea culori diferite. Cineva pleacă în Buftea să caute un Cabernet sau altă băutură de culoare rubinie, dar se întoarce cu sticla goală. Nu se mai filmează nici cadrul acesta. Se suspendă întreaga filmare, se face proces-verbal, încep să se stabilească vinovații... Gheorghe Cozorici se demachiază iar. E calm, revoltător de calm. L-am văzut la fel de calm și de tăcut — «*M-am obișnuit...*» — cu o lună în urmă, a filmarea de noapte de la Predeal, sosit de la o ne-filmare de la Brașov, unde așteptase toată ziua fără să se tragă un cadru. O ne-filmare înseamnă o filmare amînată. Regizor și actori amîna secvența pentru care veniseră pregătiți (meditație, sensibilitate, emoție, inspirație, într-un cuvînt creație) pentru o altă zi. Simplu, nu? Spunem mereu că cinematograful e o artă colectivă, o artă de echipă. Dar nu spunem ce se întîmplă cu cinematograful și cu cei care-l fac atunci cînd unul, sau mai mulți din echipă, uită acest lucru. Pe plan economic «*se recuperează*». Pe plan moral, o sancțiune poate fi o rezolvare. Dar pe plan artistic? Ultimul tur de manevră s-a filmat — sigur că pînă la urmă s-a filmat — peste trei zile, într-o noapte, cînd Violeta Andrei și Gheorghe Cozorici au venit la Buftea, s-au îmbrăcat în costume, s-au machiat... Între timp se țesuse pinza de păianjen...

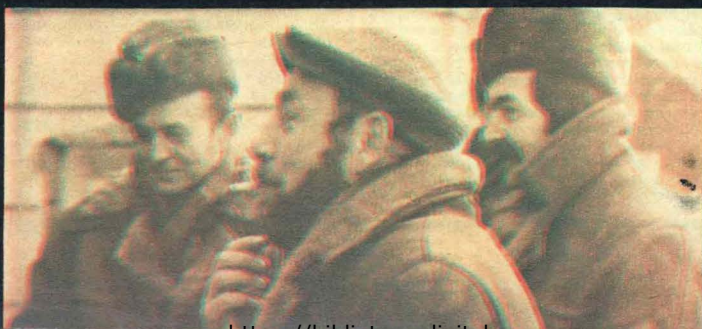
Lumini și umbre

Din 1944 și pînă azi,
o adevărată saga cinematografică — serial TV
Scenariul: Titus Popovici.
Regia: Andrei Blaier și Mihai Constantinescu

Stradă într-un oraș ardelenesc. Afîșe, firme, reclame își strigă epoca: «*domnii și doamnele*» să afle că se joacă «*în draci*» și «*Amantul de carton*», să afle că «*Săpuna*» Purica e săpunul veritabil de Marsilia; să mai afle că e cazul «*Să ajutăm orfanii de război*!... Vremuri tulburi. Lumini și umbre, scenariul scris de Titus Popovici, captează oamenii de sub vremi, captează sufletul unei lumi, «*prelucrată*» în '44 și condusă înainte, în timp. Regizat de Andrei Blaier și Mihai Constantinescu, scenariul e pe cale să devină serial T.V. (realizat în colaborare cu studiourile Buftea). Se lucrează în prezent la primele 13 episoade (echivalente cu 8 lung-metraje). Impersonalul «*se lucrează*», ascunde o foarte solidă persoană a III-a plural: Ion Iuga (directorul filmului), Ovidiu Drugă-Nicolae Niță (imaginea), Vasile Rotaru (scenografia), Lia Mantoc (costume), Marga Niță (regia de montaj), alături de alți zeci de oameni-fără-de-care-(filmul)-nu se poate. Distribuția-mamut antrenează în jur de 300 de actori: «*Mi-ar fi mult mai greu să spun ce*

actori buni nu joacă, decît ce actori buni joacă...» (Andrei Blaier). Reportajul, la un film de o asemenea anvergură, nu poate fi decît tot serial. În episodul de față, plasat

La începutul unui drum lung numit serial, principala grijă a creatorilor, reglarea respirației pentru primele 13 episoade (scenariul Titus Popovici, regizorii Andrei Blaier și Mihai Constantinescu, autorii filmului *Lumini și umbre*)



la Medias, semnalăm ceea ce echipa numea «*o premieră tehnică națională*» — filmarea cu cor electronic, color, exterior — ficțiune». Nici nu știa cîtă dreptate are temela din multimea de figuranți. «*Tulăi doamnel! N-am mai văzut așa ceva!*... Dincolo de o poartă masivă («*pe focală lungă*» pare metaforă, pe focală scurtă pare poartă, și asta vreau să fie), lansează Blaier, în toată filmările, un text care ar place criticilor), dincolo de poarta care indică «*Tesătoră Cosma*», în curtea interioară a unei fabrici prăfuite, trei aparate de filmat înregistrează simultan, din unghiuri diferite — scena («*Ce faceți aici? — Grevă!*»). Microfoane ingenios camuflate prind sunetul în priză directă. În cabina de montaj a carului, trei ecrane-monitoare transmit în același timp «*materialul filmat*», tras pe MGS. Un al patrulea ecran selectează

«*montează*», sintetizează — în flux continuu, fragmentele hotărîte de regizor, pe loc. Acest «*pe loc*» înseamnă, desigur, operativitate, productivitate, eficiență, dar presupune și ceea ce se cheamă «*un înalt grad de profesionalism*», un regizor mai mult decît oricînd — «*cap lîmpe*», care mixează — gîndește — obține — pe loc produsul finit. «*A îndrepta pe parcurs*» — dispăre din vocabularul de lucru. Pupitrul de montaj al carului pare bord de avion. Vocea lui Andrei Blaier transmite coordonatele, cabina tepidează — s-ar putea decola. Butoanele (v. imaginile) sînt stăpînite la secundă de Marga Niță. («*Ceasornicar puteai să te faci!*» recunoaște un coleg obiectiv).

Prezentul episod, limitat, ca orice episod, lasă să-și scape, cu bună știință: pitorescul, chițibușurile tragi-comice nelipsite la nici o filmare, de la inventarea cinematografului încoace, oamenii-personaje (Blaier repetind cu actorii, cu figurația, cu soldații, cu copiii «*drăguți și destepti*», și iată-l împîrtind ciocolată) sau personajele-oameni (Gheorghe Dinică — aparate electrizantă, Ilarion Ciobanu — în rol de «*dur*», «*să vă prezint copiii*, să nu se sperie», îi spune educatoarea).

În realitate, ca să zic așa, e primăvară. În film e iarnă. Se îmbrăștie zăpadă. Se zgribulește. Copiii cîntă «*Sănuța e ușoară*, fuge parcă zboară!... Mai cîntă o dată. Și încă o dată. Ceea ce se vede nu e un moment de filmare, ci un moment de film. Copiat. Montat. Sonorizat. Mixat. Gătat — cum se spune pe la Medias. Un moment pe care, stîmțai telespectatori, va fi suficient să sune cineva la ușă ca să-l scape...

Eugenia VODĂ

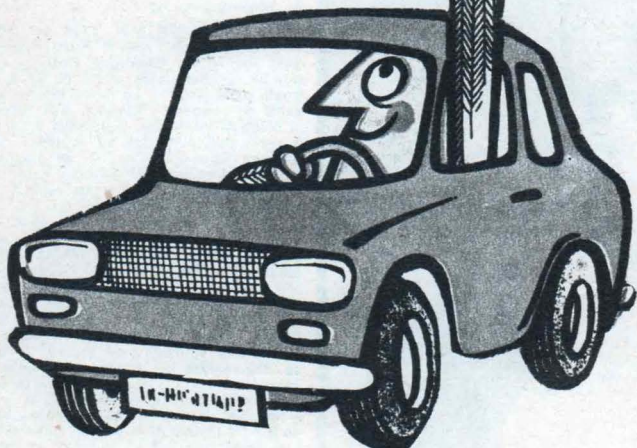
filmul cu tematică rutieră

Manuale de longevitate pe ecrane

Cinema

Recent a avut loc o gală de filme despre care n-o să spunem că sînt «speciale», întrucît de cîţiva buni ani acest tip de scurt-metraje a devenit familiar nu numai pentru cronicar, ci şi pentru spectator. E vorba de Gala de filme rutiere, organizată de Direcţia circulaţiei din Inspectoratul general al miliţiei. Numele generic al acestui tip de pelicule ar fi «film de comandă». Să-l folosim şi noi, avînd însă convingerea unei comenzi ceva mai rare. Aceste filme comandă — dacă asta e verbul, dar mai nimerit ar fi să zicem nu că ni se comandă, ci că ni se recomandă şi încă în modul cel mai stăruitor — sînt buni, să

Filmul «de comandă» ne recomandă să nu murim prosteste



fi înţelegători, să fim rezonabili şi să nu murim. Să nu murim prosteste, să nu murim cu zile, să nu dăm o viaţă pe o secundă (am numit filmul «Neatenţia la secundă»), să nu dăm un picior pe o anvelopă fără dinţi («Vă cunoaşteţi maşina?»), o viaţă pe un copil, un prieten pentru o curbă («Derapajul»), o maşină pentru un kilometru sau pentru o apăsare pe accelerator (aşa se intitulă un alt documentar: «Acceleratorul nu gîndeşte»).

Cînd maşinile şi drumurile nu gîdesc, trebuie neapărat să gîndească drumetii. Fără să folosească fraza alarmiste (nealarmist nu înseamnă însă şi nerealist), fără melodrame (dar cele zece filme arătate conţin documente-fotografice mai înfrîntoare decît orice paragraf menit să stoarcă lacrimi), fără dăscălii (dar pe un ton al argumentelor de beton armat), aceste filme ne pun în situaţia de a lua act de o situaţie pe care toată lumea o ştie, dacă nu din cifre, cel puţin din observaţiile personale. A o cunoaşte nu înseamnă însă automat



a o şi stăpîni. De aici — demersul. Demersul de a ne lua în propriile mini condiţii de conducători-auto sau de pietoni, de a fi stăpîni pe roţile noastre şi pe picioarele noastre, ceea ce în ultimă instanţă înseamnă pe viaţa noastră. Viaţa propriu-zisă.

Un lucru e cu deosebire clar. Aceste filme cu aparenţă de comandă specială nu sînt deloc o specialitate, de vreme ce se adresează deopotrivă celor care merg pe tălpi şi celor care merg pe roţi, de fapt tuturor muritorilor, arătîndu-le, cum ziceam, calea de a-şi amîna pentru cît mai tîrziu plata scadenţei de muritor.

Insistenţa din ce în ce mai accentuată depusă în acest sens de către Direcţia circulaţiei are explicaţii obiective peste care nu se poate trece. În ultimii zece ani, parcul de autovehicule al ţării a crescut vertiginos. Parcul Bucureştiului, de pildă, a devenit la fel de întins pe cît era parcul întregii ţări în 1970. În ultimul deceniu, numărul celor care conduc autovehiculele s-a dublat ajungînd ca azi să avem 1,7 milioane de şoferi (profesionişti sau nu), ceea ce înseamnă că al optulea cetăţean major este posesorul unui permis de conducere. E adevărat, în 1979, numărul accidentelor a scăzut considerabil faţă de anul precedent (considerabil înseamnă cu aproape 10%). Scăderea care ne bucură nu poate anihila, din păcate, restul care intristează şi adeseori îndoliază. Anul trecut 2.000 oameni şi-au pierdut viaţa în accidente de automobil, ceea ce înseamnă 6 morţi pe zi. Tematica filmelor este, deci, o chestiune de viaţă şi de moarte. În termeni mai puţin patetici se poate spune că e o chestiune de civilizaţie şi cultură. Vrem nu vrem, anii din urmă ne fac martorii, de fapt contemporanii, unei explozii rutiere. Între ritmul de dezvoltare a circulaţiei şi ritmul de adaptare a celor care trebuie să circule există un decalaj. E o problemă de viteze. Viteza roţilor creşte mai rapid decît conştiinţa bipedelor.

În lumina unor asemenea date trebuie înţeleasă perseverenţa cu care se susţine producţia filmelor de circulaţie, de la an la an mai calificată, mai convingătoare şi, fără îndoială, mai eficientă. Sigur că într-o gală nu toate filmele au aceeaşi forţă, acelaşi calibru, acelaşi farmec. Ultimul cuvînt pare prost plasat, dar, cred eu, numai în aparenţă, pentru că orice fel de educaţie, inclusiv educaţia rutieră, trebuie făcută cu o anumită dexteritate a comunicării. Filmele noastre de circulaţie au dobîndit o asemenea dexteritate, unele mai apăsătoare, altele mai sfioase, dar toate — mă refer la toate producţiile din setul arătat — poartă, cum am spune noi, o marcă a fabricii. Au stilul stilului comunicării moderne s-ar putea spune, modern înseamnă riguros fără uscăciune, spiritual fără excese de spirite, instructiv fără plictiseală, relaxat dar fără goluri de gîndire. Filmele sînt concise, limpezi, pline-ochi de informaţie de toate categoriile — de la informaţiile tehnice cele mai mărunte la informaţiile psihologice foarte subtile. Sînt filme la obiect şi pentru orice subiect, filmul adresîndu-se deopotrivă doctorilor docenţi şi tractoriştilor. Primii nu se pot simţi plictisiţi. Ultimii nu se pot simţi nelămurii. Ceea ce e conceput clar se exprimă, într-adevăr, clar. Clarul este însoţit de interesant (niciunul din filmele arătate nu bate apa-n piulă, operaţie foarte cunoscută în cinematografie în general şi parcă în special în filmele de comandă). Ne aflăm deci în faţa unor filme, real utilitare, de mare gravitate prin temă şi de remarcabil profesionalism prin realizare. O producţie exemplară, care lasă să se vadă mina unor profesionişti stăpîni pe unelele lor (regizorii Haralambie Boroş, Dorin Olăeriu, Mircea Toia, Mihai Dimitriu, Ervin Szekler). Gala a lăsat să se vadă şi mina, dar şi capul care răspunde, care cere, care direcţionează, care imprimă acest stil şi această marcă a fabricii (colonel Victor Beda, colonel Gheorghe Ene). Acest este şi aici hotărîtor. Cine va vedea aceste filme va înţelege că a nu muri de moarte rutieră este în primul rînd o problemă de cap. Adică de inteligenţă şi de cultură. Analafabetismul propriu-zis s-a lichidat. Dar, spre păderea noastră de rău, nu toate tipurile de analafabetism. Nu mai avem analafabeţi ai cărţii, dar mai avem analafabeţi ai picioarelor, ai roţilor, ai traversărilor cu privirea întoarsă. Migraţia popoarelor n-a încheiat, dar mai există năvălitori pe zebre, vizigoţi ai volanelor, ai camioanelor de mare gabarit; există turmentaţii de viteză şi şprîi. Unii îi prezintă doar ca nişte şcolari îndărătnici. Repetarea acestor şcolari codăşi nu se plăteşte însă doar cu un an de studii, ci adeseori, cu restul anilor. În această lumină, producţia de filme rutiere apare ca un adevărat concurent — concurent loial — al profesoriei Ana Aslan.

Valoarea filmelor acestea este valoarea unor manuale de longevitate.

Ecaterina OPROIU

ambiciia documentarului

0 solidă rampă de lansare

Cinema

Palmaresul ultimei ediţii a «Cupei de cristal», tradiţională competiţie anuală a scurt-metrajului de nonficţiune, a consenat, în cadrul secţiei rezervate filmelor documentare, succesul a două pelicule cu profunde şi semnificative similitudini de conţinut: **Pămîntul ca un dar frumos** de Nicolae Cabel şi **Aproape totul despre griu** de Constantin Vaeni. Distincţiile obţinute nu constituie o surpriză, ci o nouă şi binevenită confirmare a talentului acestor tineri realizatori, definitiv lor titularizare ca membri de bază ai celui dintîi eşalon al documentarului românesc actual. Dincolo de orice posibile deosebiri de temperament artistic, pe Cabel şi pe Vaeni îi apropie aceeaşi nedemolată sete a căutărilor de limbaj, încrederea nestrămutată a amîndurora în resursele expresive, încă insuficient explorate ale ge-

nului; convingi că în acest domeniu mai există încă multe lucruri de demonstrat. ei ocolesc cu consecvenţă soluţiile facile, asumîndu-şi cîteodată chiar riscul unor foraje în soluri stîlcoase.

Preocupat cu precădere de investigarea virtuţilor intrinseci ale imaginii, Constantin Vaeni aspiră, constant şi lucid, la înfrîntura de documentare eliberate de tirania comentariilor, în care cuvîntul s-a devinut, în sfîrşit, o autentică forţă de comunicare estetică. Poliritmia vizuală din **Aproape totul despre griu**, succesiunea sincopată a unor admirabile cadre cu boabe aurii, curgînd în valuri şi secerătoare, păşind în cadente de o gravitate solemnă, îşi află corespondenţe în rigoarea compoziţională a unor mai vechi opusuri ale realizatorului ca **Apoi s-a născut oraşul** sau **Lungul drum al piinii către casă**, pentru a nu amîni decît pelicule situate în zone tematice adiacente. Experienţa lung-metrajului de

ficţiune şi-a lăsat, firesc, amprenta asupra evoluţiei ca documentarist a unui regizor prea puţin încrezător în purismul intangibil al genurilor cinematografice; în **Aproape totul despre griu**, simţul sigur al mizanscenei îi oferă lui Vaeni argumentele necesare exerciţiului stilistic, conducîndu-l cu fineţe către o insolită organizare a realului, sesizabilă, îndeobşte, în tandreţea momentelor «de atmosferă» a unor activităţi domestice desfăşurate sub cerul liber.

Predispoziţiile lirice redevise cu ani în urmă de Nicolae Cabel în filmele dedicate maestrului său Victor Iliu (**Victor Iliu, A doua scrisoare**) ori în cele consacrate tineretului făuritor de bunuri materiale (**Cel mai tîrziu otel, Mărturia pentru viitor**) capătă în surprinderea cadrelor confesiunii ale preşedintelui de C.A.P. din **Pămîntul ca un dar frumos**, dimensiuni de o neaşteptată prospeţime. După cum mărturisirea nu demult, regizorul se dovedeşte pe deplin conştient că şi în cîmpul nonficţiunii «aura conotativă se obţine, în fond, tot prin mijloace formale», fapt atestat de recentul **Lăzarea, tărîmul prieteniei**. Aci, Cabel face încă o dată dovada unei ardenţe sensibilităţi, dublată de o matură stăpînire a tuturor «uneltelor» meseriei; el cunoaşte astfel nu numai «valoarea sunetului ca semn», ci şi secretele dobîndirii unor rafinate armonii plastice prin reliefaarea mesetăguită a contrastelor de culoare. Ambianţa specifică de muncă şi creaţie în care

trăiesc sculptorii, pictorii şi graficienii aflaţi în multinaţionala tabără de vară de la Lăzarea, se conturează, treptat, din delicate volume de sunuri şi lumină din inflexiunile de baladă populară şi lungi tăceri meditative; albul strălucitor al pereţilor conferă interiorului o austeritate cu rezonanţe monahale, iar statuile crescute parcă direct din verdele cîmpiei, ordonează inspirat un spaţiu de o aleasă sugestivitate. Constatativ şi metaforic dar, în acelaşi timp, surprinzător de elaborat şi de concentrat, **Lăzarea, tărîmul prieteniei** este filmul unui iubitor al frumosului, al unui cineast ce ştie a vorbi cu artă despre artă.

Reprezentanţi de frunte ai «Geraţiei '70» care a mai adus nonficţiunii autohtone şi alte preţioase energii creatoare în persoana Adei Pistiner sau a lui Eugen Gheorghiu de pildă — asupra realizărilor cărora ne rezervăm dreptul de a poposi cu un viitor prilej, altă Constantin Vaeni cît şi Nicolae Cabel constituie astăzi certitudinîi indiscutabile ale documentarului românesc. De la ei şi (de ce nu?) de la colegii lor mai tineri încă, aşteptăm în continuare mărturi cinematografice de o intensitate cel puţin egală cu a înfrînturilor de vîrf de pînă acum. Pentru că, în fond, o platformă ridicată nu trebuie să însemne altceva decît un nou început, o solidă rampă de lansare a zburătorilor spre marile şi adevăratele înălţimi.

Oltea VASILESCU

— Vă propun să începem această discuție pornind de la o recentă apariție editorială: «Gramatică fanteziei» sau «Introducere în arta de a inventa povești» a lui Gianni Rodari...

— L-am cunoscut pe autor. Ne-am întâlnit în jurul festivalului internațional de la Moscova. Era un om fermecător. Mi-a povestit despre experimentele lui cu copiii, pe care-i stimula să scrie povești. Lucra tocmai la această «Gramatică a fanteziei»...

— În prefață, Rodari explică de ce a scris-o: «Totdeauna există un copil care întreabă — Cum faci ca să nașcocești povești? — și acest copil merită un răspuns cinstit». Voiam, deci, să încep cu cea mai simplă întrebare: cum se face un film pentru copii?

— Se face greu. Aceasta e răspunsul cel mai cinstit. Dacă e muzical, se face și mai greu; ca muncă propriu-zisă. Apoi, nu e ușor să intri în dialog cu cel mai sever, mai franc, mai direct dintre spectatori. Nici unui copil din lume nu-i place un film voit educativ, deși e limpede că orice film pentru copii are în primul rând această menire. Și nici un copil din lume nu acceptă o peliculă mediocră, contrăfăcută, artificială, stângace. Este și o responsabilitate uriașă pe care și-o asumă autorul unui film pentru copii. Sunt imagini care se întipăresc uneori pentru tot restul vieții. Nimic nu e mai grav decât să naști în copil prostul gust sau starea de mulțumire cu puțin. Nu trebuie să ne fie frică să vorbim cu copiii despre lucruri dificile, nu trebuie să-i subapreciem. Mi se pare că trebuie să le vorbim serios, cu foarte multă precauție, cu demnitate artistică așa spune, străduindu-ne să facem totul pentru a le dezvolta gustul pentru frumos, pentru culoare, pentru echilibru, pentru muzică, gustul de a pune mereu întrebări. Eu nu consider însă niciodată că un film pentru copii se adresează exclusiv lor. Ci oricărui spectator, «de la cel mai mic până la bunica». Brăncuși spunea altă dată: «când nu mai simțem copiii, am murit demult». Cu aceste cuvinte mi-am început comunicarea la simpozionul internațional «Filmul pentru copii în lume» care s-a ținut în această primăvară la Tokio. Am vorbit despre «filmul pentru copii — film al familiei», idee care a găsit o mare audiență. Părinții japonezi au constituit o societate și un fond de apărare a creșterii și dezvoltării copiilor. Și-au propus să le creeze posibilitatea de a-și trăi copilăria într-o țară supercivilizată, în care asfaltul amenință să acopere și ultimul fir de iarbă, în care șoselele îți trec pe deasupra capului, în care poluarea... Sunt probleme pe care le avem și noi, e adevărat nu atât de acut, dar le avem și mai ales le vom avea. Spuneam la Tokio, că precum odinioară la gura sobei se depănau povești, astăzi vatra de viață care este familia se reuneste în jurul televizorului, în puținele caseuri de tihnă ale zilei. Radio-ul, televizorul, casetofonul, cinematograful sunt tovarășii de nedespărțit ai copiilor contemporani. Chiar mai mult decât cărțile, pentru că timp, aidoma părinților, copiii au tot mai puțin. De aceea e foarte important ce văd la televizor, la cinematograful, sau la... video-casetofon. Filmul pentru copii, ca film al familiei, semnifică înțelegere, depășind diferențele de mentalitate, de vîrstă, așa cum, firește, trebuie să depășească diferența de meridian.

— Așa cum au fost, de pildă, filmele cu Năică, recompensate cu peste cincisprezece premii internaționale. Ce-au spus spectatorii de la Tokio despre Năică?

— În Japonia serialul Năică e văzut în școli, face parte din istoria cinematografului, alături de Charlie și de alte personaje devenite clasice. S-a scris foarte mult în presă despre curentul lansat de Năică în apărarea naturii, în implicarea omului în natură. Nu e vorba de un avertisment, în genul «ocrotiți copacii!», ci de un sentiment profund de comuniune cu natura, specific de fapt tradiției japoneze. Ei se pot uita îndelung la o floare de cires, nu neapărat la o livadă și de aceea l-au înțeles pe Năică dialogînd cu sufletul pădurii, cu peștii. Și în Europa au avut succes aceste filme, dar în Japonia am simțit că au fost înțelese în ceea ce au ele esențial. Pentru că așa le-am și gândit, ca aiele poezii, pastele, lucrate în filigran. Năicăi sint patru: Năică, Năică și barza, Năică și verveța, Năică pleacă la București, pe care japonezii l-au numit «Poezia unei pălării», pentru că în film, Năică își pierde pălăria prin București, ca un semn că ceva din el a rămas aici și se va întoarce acasă, ușor modificat.

— «Năică» e primul film pe care l-ați făcut?

— Nu. Primul a fost un film de institut, un medalion dedicat actriței Lucia Sturdza-Bulandra. Dar nu l-am terminat din lipsă de peliculă. În Institutul l-am avut profesori pe Jean Mihail, Jean Georgescu, Marieta Sadova, Irina Răchiteanu-Sîrbanu... Am urmat timp de patru ani și cursurile de actorie,



regizorii
noștri

Elisabeta Bostan:

„Nici un copil
din lume
nu acceptă
un film
mediocru“

fără să-mi dau ultimele examene, pentru că nu mă interesa să devin actriță, ci să învăț cum se lucrează cu actorii.

— Pentru că vorbiți de lucrul cu actorii, cum reușiți să-i faceți pe copii, care se joacă și joacă din instinct, să interpreteze un rol?

— De fiecare dată e altfel. Cu dublele e mai greu. La Mama, de pildă, iedul cel mic trebuia să plîngă. Eram foarte obosită și nu mă mai puteam aduna, nu mai aveam energie să fac un joc, să inventez ceva — cum fac de obicei. Atunci l-am chemat și l-am spus: «Timur dragă, avem ceva foarte complicat de făcut. Trebuie să plîngem.» M-a privit grav și mi-a spus: «Da!» Ne-am uitat unul la altul, ne-am montat și am început să plîngem privindu-ne în ochi. Plîngeam amîndoi de mama focului. Am dat «stop» și Timur a încetat pe loc. Gata, joaca se terminase! Cu lacrimile pe obraz a început să ridă de ce știe grozav făcusem amîndoi. Și în clipa următoare, Puiu Marinescu — un operator care știe să ocrotească momentul creației la un film cu copii — îmi spune că a schimbat caseta și vrea o dublă. Când l-am spus lui Timur că trebuie să mă plîngem o dată, s-a încruntat și a declarat ferm: «Nu se mai poate!» l-am explicat că trebuie. «Da e ingrozitor de greu». l-am spus că știu, dar

că nu trebuie să ne lăsăm. A oftat, s-a concentrat și a plîns a doua oară. Nu știu ce valoare am, nu știu dacă fac filme bune, nu știu cît reușesc să comunic din intenții — întotdeauna mă chinuie întrebarea asta, îmi pare rău că nu pot mai mult, că nu pot altfel — de un singur lucru sint însă convinsă: știu să lucrez cu copiii, știu să le fac acele jocuri în care ei cred și să le surprind momentul în care ei sint exact personajele. De fiecare dată cînd s-a văzut Năică, s-a spus: «Ce talentat era copilul acela!» Foarte talentat, dar ce bine l-am ales! «Ce senzațională e fetița asta!» s-a spus cînd a apărut Lulu Mihăescu pe ecran. Este cu adevărat senzațională, dar cînd am ales-o avea trei ani și patru luni. Și l-am încredințat două filme de lung-metraj pe care le-a dus la bun sfîrșit. N-aș ști să spun ce m-a determinat să mă hotărăsc pentru acest copil și nu pentru altul, de unde încrederea că voi ajunge la capăt cu ea în două filme muzicale, deci cu playback, ceea ce presupune o altă modalitate de lucru, foarte riguroasă, tehnic mult mai complicată, unde totul trebuie să fie «ceas».

— Sub titlatura generală de filme pentru copii, de fiecare dată e o altă poveste, dar și un alt mod de a o povesti. Între «Năică» și «Mama» există și o mare deosebire stilistică. E un alt mod de abordare a universului copilăriei?

— Consider că filmele făcute de același om au o amprentă comună. De fiecare dată am încercat să fac ceva nou. După Năică, lung-metrajul Pustiul și după el Amintirile din copilărie, fiecare a însemnat altceva. Ca și Tinerete fără bătrînețe care le-a urmat. Am făcut atunci un basm românesc. Era să spun, pur, dar cred că basm românesc asta și înseamnă. Nu mi-am permis ironii sau interpretări pe marginea lui. Am considerat că este bine să aibă copiii de azi un asemenea basm, hai să-l spunem «cinstit». Filmul este tratat în maniera frescei de la Voroneț, în costum, culoare, atitudine și chiar în misurarea personajelor. Cineva m-a întrebat dacă e nevoie de altă rigoare și scrupule într-un film pentru copii. Dacă nu e o prețiozitate să mergem la fresca de la Voroneț pentru un basm. Sigur nu. Credința mea este că atunci cînd te apuci să faci un film, îți mobilizezi toate forțele și îl faci cît poți mai bine, pînă la capăt. Pentru mine, atunci cînd fac un film, nu există nimic mai presus de el. Fac totul ca peste ani să nu-mi pot reproșa că aș fi putut da mai mult. Refuz tot ce înseamnă pripăială, superficialitate.

— «Amintiri din copilărie» mi se pare un moment important în filmografia dumneavoastră. Văzut azi, după ani în care termenul de adaptare cinematografică i s-au dat diferite accepțiuni, cum l-ați definit?

— Cred că și azi l-aș face la fel. Deliberat am ales atunci această formulă de ecranizare. Creangă e urias, mi-am dat seama că mă copleșește, că nu pot fantaza pe marginea «Amintirilor...». Ar fi fost o impletație. De aceea am mers pe firul povestirii. Și poate tot de aceea l-a înțeles și Academia engleză care a achiziționat filmul. Cunoșteam și atunci teoriile despre adaptarea cinematografică, care trebuie să-și găsească alte coordonate decât opera literară. Dar eu n-am vrut să fac o adaptare, ci să reconstitui pe ecran, cît mai exact, lumea copilăriei lui Creangă. Înainte de a-l începe, în vara celui an, am făcut o excursie teribil de necesară. Am pornit cu Vasilica Istrate, care era redactorul filmului, pe jos, de la Piatra Neamț, pe tot traseul lui Hogaș, pe drumurile pe care a colindat Creangă. Am răscolit în lăzi și am adunat tot ce putea fi vechi, costume, obiecte cum nu se mai făceau demult. M-au ajutat mult bătrîni, care au simțit că vine un val de ocrotire peste tot ceea ce au ei mai frumos. Le plăcea că le-am spus fetelor să nu vină cu catrințele prea scurte, cu țesături aurite, cu obiecte noi. M-a ajutat mult și o echipă excelentă: Doru Năstase — secund, Iolanda Mintulescu — montaj, Adriana Dumitrescu — asistentă de regie, oameni care au venit alături de mine nu numai pentru că-și făceau profesia, ci din pasiune. Premiera am făcut-o la Tirgu Neamț. Simțeam că nu e un film al bucureștenilor. Ne-am dus acolo toată echipa și cînd am văzut mulțimea care venise din satele din împrejurimi, am hotărît să dăm filmul de dimineață pînă seara. Cînd s-a terminat prima proiectie, imaginile finale filmate: Creangă — Ștefan Ciubotăreșu — la masă, scrind și luminarea care se stinge. În sală s-a așternut o liniște totală. Nici aplauze, nimic din atmosfera obișnuită de premieră. În cele din urmă, s-a ridicat un tărîn bătrîn și s-a închinat spunînd: «Dumnezeu să-l ierte!» Seara, cînd ne-am întors în Humulești, o vecină de-a lui Creangă, făcuse un praznic mare cu tot felul de bunătăți aduse de ticare țărîn de-acasă. Am trecut pe lîngă cimitir unde ardeau sute de lumînări în jurul mormintului părinților lui Creangă. Era o emoție ce ne depășea...

— A revenit frecvent în discuția noastră expresia «m-am înțeles». Ați avut vreodată sentimentul că nu ați fost înțeleasă?

— Pînă mi-am făcut loc în spațiul cinematografic și am convins și pe alții de necesitatea filmelor mele, au trecut niște ani.

— Orice filmografie e un drum lung, anevoios, cu urcușuri și coborîșuri pe care numai creatorul le cunoaște și le simte cu adevărat. În ce moment al acestui drum vă aflați acum?

— Mă simt întotdeauna la începutul drumului. Fiecare film e o încercare. Sigur, experiența poate să-ți dea o anumită siguranță, dar dacă o ai într-o doză prea mare, trebuie să te neliniștești. Idealul ar fi o stare de neliniște permanentă, profundă, ascunsă sub o mare liniște aparentă, altă de necesară actului de creație și mai ales de producție cinematografică.

— Un regizor, mai mult decît un scriitor sau un pictor, de pildă, se definește nu doar prin ceea ce a făcut, ci și prin proiectele sale. Există un astfel de film pe care-l purtați cu dumneavoastră și din diferite motive nu ați ajuns să-l concretizați?

— Fram — sau un saltimbac la Potul Nord, filmul la care lucrez acum, — după un scenariu excelent, de Vasilica Istrate — e un gînd vechi de cincisprezece ani, pe care-l ocoleam mereu. Așa cum Năică a fost expresia unui dor al meu din copilărie. Cînd l-am văzut luna trecută la Tokio, n-am mai avut senzația unui film, ci a unei bucati din viața mea. Despre proiecte pot vorbi chiar mai mult decît despre filmele pe care le-am făcut. Dar să lăsăm... Mai bine să vă spun la ce visez: la o sală specială de cinematograful, unde copiii să vină cu părinții, unde în hol să existe un bufet cu dulciuri, unde să-și poată cumpăra o carte sau chiar un disc cu muzica filmului, o sală frumoasă, unde filmul să se vadă în condiții excelente... Visez și la vremea în care se va învăța despre film în școli. Despre și prin film.

— Copilul anului 1990 este altul decît cel al anilor '70 sau '80. E un copil mai avizat, mai informat și chiar mai ofensiv. Cum reușiți să țineți pasul cu această evoluție?

— Eu trăiesc o a doua viață cu acești copii, interpreți sau spectatori ai filmelor mele. Interpretii sint într-un fel copiii mei spirituali. Îi văd cum cresc, cum se schimbă. Cele mai frumoase întâlniri cu spectatorii copiii au fost cele deschise, în care principii vaselor comunică a funcționat perfect. Eu le povestesc cum fac filmele, pentru că în preajma filmelor mele se nasc întotdeauna alte povești. La filmul muzical am ajuns tot datorită lor. Simțeam că muzica este o componentă a acestei generații, a noului univers al copilăriei. Datorită acestei «tinerete» și studenților mei de la I.A.T.C. de care mă simt foarte apropiată. Așa vrea să pot să viu pentru ei, ceea ce a însemnat Paul Cornă pentru mine, atunci cînd, ascultîndu-mi proiectul cu Năică, m-a trimis să-l fac, acordîndu-mi toată încredere.

— Filmografia dumneavoastră numără 13 filme — Fram este al 14-lea, și 33 de premii internaționale...

—...care mai mult m-au speriat decît m-au bucurat. Cel mai drag dintre ele rămîne premiul festivalului de la Mamaia, pentru Năică. Recunoașterea printr-o tăie, acasă, e întotdeauna mai grea. De aceea e păcat că s-a renunțat la festivalul de la Mamaia care crea o mare emulație printre cinești. Dar mai mult decît orice premiu, mă bucură o sală care reacționează, care dialoghează cu personajele de pe ecran. Nu țin să fac lucruri ușoare din comun, pe placul unei elite sau al criticilor. Ambitiile mele sint legate doar de spectatori. Nu că nu m-ar interesa un astfel de film, dar cred că mai am foarte multe de făcut în genul în care am lucrat pînă acum. Pot să spun că niciodată n-am fost mai impresionată în convorbirile cu micii spectatori ai filmelor mele, decît atunci cînd mi-au povestit că au văzut de patru-cinci ori Năică sau Veronica, atunci cînd mi-au citat și dansat cîntecele și dansurile din film, cînd m-au întîmpinat cu replici de acolo.

— Cum explicați faptul că doar dumneavoastră, ca regizor, faceți la noi consecvent și programat filme pentru copii?

— E vorba de pasiune. Că ar trebui mai multe astfel de filme, este evident. Filme pentru copii sint puține în lume. Dar dacă e așa, mă întreb — întrebare retorică desigur —, de ce nu le exploatam pe cele pe care le avem? La doi-trei ani apare o nouă generație care are nevoie și ar vrea să vadă aceste filme. Serialele, filmele pentru copii ar trebui să reintre în circuit din doi în doi ani.

— Care ar fi unul din imperativele momentului cinematografic prezent?

— Stim tot că ar fi multe de făcut. În clipa în care apar filme bune românești e o mare sîrbătoare, așa cum a fost cînd au apărut Lăpușeanu și Ion...

Interviu realizat de
Roxana PANĂ



Budapesta. De pe fereastră catenele se vede Parlamentul. În fața mea stă un om zvelt, de o eleganță le-neșă în mișcări, cu o voce calmă și ochi periculos de pătrunzători. Este Miklos Iancso, celebrul regizor maghiar. Cerusem să-l cunosc după ce îl văzusem spectacolul «Psalmul roșu» ce se juca la același teatru unde puneam și eu în scenă piesa lui Blaga. Întâlnirea noastră fusese anulată de câteva ori din cauza vieții continuu nomad-europene a marelui regizor. De data asta, «il prinsesem» în Budapesta.

— Te rog să-mi spui Miklos — a fost prima frază pe care mi-a spus-o. O să putem sta de vorbă mai ușor.

După primul sfert de oră de timiditate reciprocă — am început să vorbim despre **Allegro barbaro**, ultimul său film, al doilea dintr-o trilogie închinată istoriei Ungariei, trilogie care începea cu **Rapsodia maghiară**. Brusc a schimbat subiectul.

— Mă bucur că te cunosc personal. Faci parte dintr-o generație de regizori de mare calitate, Ciulei, Pintilie, Andrei Șerban. Am văzut spectacolul lui Pintilie cu «Prințesa Turandot» și era fascinant. Îl știu și pe Blaga, știu că pui în scenă o piesă a lui. Blaga este cunoscut la noi doar ca literat. Un spectacol însă este cu totul altceva, este un corp viu. Între text și expresia scenică este o enormă prăpastie pe care noi regizorii trebuie să o umplem cu imaginația și obsesiile noastre. Eu cînd încep să filmez, nu mai rămîine nimic din scenariul inițial. Pe parcursul filmării schimb totul. Un singur lucru rămîne neschimbat: mesajul filmului. Este singurul lucru important, de altfel, în artă. Îmi place să «scriu filmul» cu aparatul de filmat, nu pe hîrtie. Acest joc cu mine însumi mă stimulează enorm.

— **Lucrezi mult la un film?**
— Cel mai mult am lucrat cinci săptămîni. Am «tras» filmul în cinci săptămîni.

— **Așa repede?**
— Nu e repede. Lucrez cu același operator de 15 ani. Am o echipă cu care mă înțeleg din priviri. Sintem un grup de prieteni care facem împreună filmul. Fiecare știe ce are de făcut și atunci totul merge foarte simplu. Eu nu sînt un regizor de tip hollywoodian; eu nu știu să fac montaj — realmente nu știu — nu rîde, de aceea fac filmul din secvențe foarte lungi și acțiunea o desfășor în interiorul secvenței — nu din montaj. Un gest al unui actor, un cal care intră altfel decît trebuie în cadru, îmi dau idei noi, întotdeauna.

— **Am văzut aproape toate filmele tale și am discutat cu mulți dintre prietenii mei din Budapesta și cu cei din București și ne-am chinat «să-ți punem o etichetă».**

de vorbă
cu Miklos Iancso

Fragmente dintr-o discuție începută la Budapesta și neterminată la București

tenii mei din Budapesta și cu cei din București și ne-am chinat «să-ți punem o etichetă».

— Și ați reușit? — rîde Iancso.

— **Am ajuns la următoarea formulă: Iancso Miklos este un suprealist fantastic!**

— Nu este adevărat. Nu! Sînt un realist — realistul cel mai pămîntean cu putință. Aftia doar că realitatea mea o văd cu alți ochi decît ai celorlalți. Atunci cînd, mai ales datorită festivalurilor de la Cannes și Veneția, filmele mele au fost cunoscute și în străinătate, eu am fost considerat, în mod unanim, o voce nouă și puternică. A frapat mai ales stilul meu. Planul secvență, teatralitatea construcției, eterna dialectică opresor-oprimit. Pe scurt, dacă pentru unii rămîinea sensul profund al spuselor mele (exprimam contradicții care doreau să ducă înaintea discursul asupra posibilei îmbunătățiri a societății și nu să spun că totul e greșit), pentru alții filmele mele erau un exemplar și geometric mesaj de pesimism — istoria se repetă, pentru om nu există speranță, fiecare revoluție sfîrșește printr-o contrarevoluție, roșii sînt egali cu albi, etc., etc., Fac filme ambigue? Nu. Ambiguu este numai lectura sau cel puțin o lectură forțată într-o anumită direcție. Eu pot să spun în fil-

mele mele tot ce vreau. Nimeni nu-mi opune nici un veto. O societate care acceptă să discute propriile probleme este întotdeauna o societate care merge în direcția justă.

Budapesta. În hol, la hotelul «Astoria», unde în fiecare luni (ziua liberă a barului) se joacă un spectacol cabaret «Matta Hari» în regia lui Iancso.

— **Îți place Fellini?**
— Nu cred că-l iubesc pe Fellini. Nu pot să spun exact de ce. Dar dacă stau mai bine și mă gîndesc, tot el, Fellini, este acum cel mai mare dintre noi în întreaga lume.

— **Dar Frank Coppola?**
— Coppola? Ce să-ți spun eu despre el cînd sînt convins că nici el nu știe bine cine este, deși **Apocalipsul** acum este un film magnific...

București. La mine acasă. Iancso a venit în România cu ocazia «Zilelor filmului maghiar». Vede pe biroul meu textul lui Shakespeare, «Măsură pentru măsură».

— **Știi că am un studiu despre Hamlet?**
Am găsit o idee nouă, nespunsă pînă acum,

chiar aici în textul cu care s-a încercat totul și cu care se spune că s-a spus totul. M-a pasionat din tinerețe trulul Shakespeare.

— **«Trustul Shakespeare»?**

— Da. Sînt convins că Shakespeare nu lucra singur. Era un trust ca Sony sau Akai. Va fi greu să pui în scenă Shakespeare în limba franceză — nu-i o limbă pentru Shakespeare. La Budapesta m-am întrebat de ce în **Rapsodia maghiară** un actor vorbește nemțește în film. Acel personaj face o analiză freudiană a rolului principal și pentru mine este clar că limba germană este cea mai exactă pentru o psihanaliză.

— **Ce pregătești acum?**

— Plec la Florența să montez «Othello».

— **Opera?**

— Da, opera lui Verdi. Pentru «Maggio Fiorentino».

— **De ce nu continui trilogia în film?**

— Nu sînt bani deocamdată pentru asta. În întreaga lume se dau foarte greu bani pentru filmele «de artă». De aceea nu m-am înțeles niciodată cu cei de la Hollywood și cu producătorii de acest tip. Ei vor filme comerciale. Eu fac filme de artă și eu nu pot să fiu propriul meu producător. Nu știu cum găsește Fellini întotdeauna bani pentru filmele lui. Dar, de fapt, e clar că italienii sînt mult mai deștepti în domeniul artei decît americanii. E și normal — au o altă tradiție în domeniul artei.

— **Atunci de ce accepți din cînd în cînd să lucrezi în străinătate?**

— Vreau să mă măsoar cu alte culturi. Cu alte moduri de gîndire cinematografică. Este normal ca un artist să vrea să intre în arena internațională ca să-și confrunte ideile pe plan internațional. Dar nici în occidentul tuturor libertăților nu există o libertate totală, așa cum cred unii. În societățile burgheze am senzația că toți trăiesc într-o «libertate condiționată». Condiționată de patronii care sîrîng șurubul cînd văd că se exagerează sau cînd pur și simplu au chef...

București. În mașină spre Gala filmului maghiar.

— **Miklos, peste cîteva clipe o să ne despărțim. Știu că imediat după gală pleci la aeroport. Îmi pare rău, dar cred că este momentul să ne spunem un fel de adio temporar.**

— Ce păcat că nu ne-am spus tot ce aveam să ne spunem.

Dinu CERNESCU

filmele poetului

Nevoia, dreptul și obligația de a fi fericit

În filmele noastre
bărbatul sau femeia
se despart
pentru totdeauna
neverosimil de ușor



Eu am considerat întotdeauna că fericirea este nu numai un drept al fiecărui individ, ci și o obligație a acestuia. Cînd am vorbit despre dreptul la fericire, toți au fost de acord. Însă, cînd am susținut că ea este în același timp și o

obligatie, o datorie elementară — tirile mai sarcastice au strimbat din nas, bine intenționate. Cum adică «obligatie de a fi fericit»? Căci fericirea, zic ei, descendenții din Anatole France, nu e nici obligatie, nici impozit, e ceva mult mai mult...

Fericirea, desigur, e ceva mai mult, dar stă în puterea noastră s-o construim. Nefericirea unora, mă refer în exclusivitate la cea legată de viața suferințelor, nu apare numai ca o pedeapsă a sorții, ci și ca o lipsă de caracter și de vitalitate. Bineînțeles, fiecare are fericirea sau nefericirea pe care o merită, să nu ne facem iluzii în această privință. În legătură cu aspirația spre fericire — omul e făcut pentru fericire ca pasărea pentru zbor, lucrurile sînt clare, ceața neînțelegerii se naște cînd vorbim despre obligatia omului de a fi fericit, despre obligatia omului de a-și cîștiga fericirea cu sudoarea frunții și lumina inteligenței.

Naveta între subtilitate și dogmatism se face relativ ușor... Cum adică să fii obligat să fii fericit? Ori sînt fericit, ori nu sînt. Nu. Fericirea se construiește greu, ca o catedră, sau apare spontan, dar ea implică aceeași stare de creație de care noi nu eram conștienți, și pe care o descoperim retrospectiv.

Cum prestigiu unui scriitor ale cărui scenarii au fost refuzate — deci, am privilegiul detașării — mărturisesc că m-a uimit atrocitatea, barbara lipsă de suflet, în felul în care sînt tratate în filmele noastre scenele de despărțire în amor.

N-am să mă refer acum la Antonioni. Antonioni cu ale lui, noi cu ale noastre. Alte condiții, alte sentimente sau, mai exact, alte reacții. În filmele noastre, bărbatul și femeia se despart pentru totdeauna neverosimil de ușor, ea își ia valiza, mai face o mică și tandră inspecție asupra locuinței de care o legase anumite proiecte

de paradis, îl stătuiește să bea mai puțin și să citească mai mult. El își aprinde cunoscuta țigară metalizică și autocritică, și cu asta basta. În materie de despărțiri în amor am și eu o oarecare experiență și știu că așa ceva în viață nu se petrece. Pentru mulți oameni, și mai ales pentru cei mai buni, sfîrșitul unei iubiri e echivalent cu moartea. Nu degeaba spune poetul că a ne despărți înseamnă să mori puțin.

Dar nu mitologia despărțirilor în amor e tema acestor însemnări. Așa cum literatura se degradează literaturizîndu-se, tot așa filmul se degradează prin confuzia dintre procedee și realitatea implacabilă și în veșnică mișcare.

Nu e vorba aici că omul trebuie să lupte pentru a-și apăra fericirea. Ne gîndim la obligatia omului de a se construi pe sine într-un asemenea mod, încît să fie fericit. În acest domeniu, nici măcar tangourile n-au dreptate. Nu există fericire construită pe seama nefericirii altora — căci nefericirea nimănui nu poate fi barometru sau talismanul fericirii noastre. Iubirea implică și o mare responsabilitate morală. Căci nu degeaba folclorul spune foarte limpede: «Cine iubește și lasă, Dumnezeu să-i dea pedeapsă».

Nenorocirea, în acest caz, nu e numai de ordin moral — ci și de ordin estetic. Dezgolite de gravitate, de încordare, de clipa unică, scenele de despărțire din filmele noastre sînt și foarte plicticoase.

Iubirea, spune un scriitor, adică eu, e ca pisica, are șapte vieți... Cred că spectatorii noștri ar da buzna să vadă un film în care personaje nu renunță chiar așa de ușor la fericire. Are haz Topirceanu cînd spune «La revedere cucoană, îmi iau geamantanul și plec». Îndrăgostitul n-are însă psihologia unui chirlas, nu-și ia chiar așa de ușor geamantanul.

Teodor MAZILU

Actorul, trupul ideii. Ideea, sufletul filmului

interpreți și roluri

Mari idei, mari emoții



Într-un film de o asemenea densitate a ideilor, cum este cel pe care Malvina Urșianu l-a dăruit prin **Întoarcerea lui Vodă Lăpusneanu**, cinematografului nostru, asumarea rolurilor principale îngăduie marea performanță actoricească în măsura în care interpreții plonjează nu numai în interiorul personajului, ci al filmului însuși, în măsura în care înțelegerea unui erou cu altul aparține însăși arhitecturii — mai mult sau mai puțin secrete — a întregului. Desigur, despre severitatea aparentă a doamnei Ruxandra, care intuiește drama până în ultimele ei consecințe, așa cum apare ea în jocul **Silviei Popovici**, despre ceea ce s-ar putea numi demonismul tragic al lui **George Motoi** se pot scrie — și merită a fi scrise — pagini întregi. Ca și despre neclintirea încordată de pe chipul lui **Motoc** — **Valeriu Paraschiv**. Rotindu-ne în jurul actorilor, nu facem decât să luminăm, din alte unghiuri, o creație care, ca orice operă importantă, se cere și se lasă descifrată la fiecare apropiere, rostul și folosul fiecărei lecturi fiind extragerea unui nou înțeles. În rîndurile acestora, puține, ne interesează însă, în primul rînd, investitura și, firesc, capacitatea actorilor de a participa la însăși construcția ideilor filmului, de a adresa replica nu numai ca pe un răspuns dat partenerului, ci de a o insera în țesătura bogată a sugestiilor fundamentale cu care operează autoarea. Iată câteva exemple: jurămîntul de supunere pe care **Lăpusneanu** îl cere doamnei **Ruxandra** sună: «imi vei fi cu dragoste și credință pînă la moarte»; **George Motoi**

îl rostește cu o solemnitate ușor minată de neliniște, ca și cum ar anticipa răspunsul ei care, în cuvintele și-n întreaga ținută a **Silviei Popovici**, sună «alb», «ți voi fi cu credință pînă la moarte», abia atingînd parcă, ideea absenței dragostei, dar neocolind-o. În general, dialogurile **Malvinei Urșianu** conțin, pentru actorul care nu s-ar implica în universul ei, pericolul capcanei de-a se lăsa furat de duelul replicilor, uitînd puterea lor de a ricosa și de a reverbera. Pentru **George Motoi**, pentru **Silvia**

Popovici (din motive de spațiu și de «metodologie» sîntem nevoiți să ne oprim doar la ei, dar privirea este valabilă pentru toți interpreții), exercițiul acesta este desfășurat cu strălucire. Cînd **Ruxandra** îl încurajează pe **Lăpusneanu**: «domnul Moldovei este mai presus de orice ură», **Motoi** nu face decât să dea glas, cu o adîncă și dureroasă luciditate, gândului nerostit de doamnă: «dar și de orice dragoste», îndreptat mai mult către sine însuși. Oricum, prețul ultim tot el îl plătește.

Unul dintre momentele explozive ale filmului, cel în care doamna **Ruxandra** se cutremură de tăierea capetelor boierilor pe care îi știa din copilărie, capătă, în interpretarea **Silviei Popovici**, statuie sfîrșită a suferinței, caracterul unei izbăviri a nevinovaților: undeva, un om este condamnat fără crutare, dar pedepsei **Lăpusneanului** îi ține piept plînsul doamnei de la care aflăm că cel care pierie i-a prins cînda o vergeră. Amintirea este și omagiu, dar și ecou al unui alt timp, de liniște. Umbrele unui altădată, atît de prezente în filmul **Malvinei Urșianu** se desfac din somnul lor.

Magda MIHĂILESCU

O dramă intuită pînă la ultimele ei consecințe
(Silvia Popovici și Valeriu Paraschiv)



Un anume demonism tragic...
(George Motoi)



Zilele filmului din R.F. Germania

pe ecrane

Zilele filmului din R.S. Cehoslovacia

Schiță retrospectivă pentru un deceniu



Recenta ediție a Zilelor filmului din Republica Federală Germania a fost de două ori semnificativă: ca posibilitate de a cunoaște câteva producții de dată recentă ale studiourilor vest-germane, dar și ca schiță retrospectivă pentru un deceniu care a făcut din noua școală de film afirmată în R.F.G. un capitol distinct în istoria prezentă a cinematografului. A fost astfel o bună idee ca două din cele cinci filme să aparțină unuia și aceluiași regizor, deschizător de drumuri **Werner Herzog**, pe care critica internațională n-a ezitat să-l compare cu **Murnau**, **Fritz Lang** sau **Orson Welles**, dar a cărui operă era înediată pentru publicul nostru. **Aguirre, minia lui Dumnezeu**, și **Fiecare pentru sine, iar Dumnezeu împotriva tuturor**, pe care le-am vizionat cu acest prilej, au fost puncte de referință în afirmarea unui autor, a unei

școli, dar și a unui gen. Ambele filme ne întorc cu 400 și respectiv 150 de ani în urmă, ele fiind pentru realizator un mod de a confrunta conceptele unei civilizații în perspectiva timpului și în spații dintre cele mai diferite: un grup de conchistadori spanioli din secolul XVI, plecați în căutarea **El Dorado**-ului — în primul film și legenda lui **Gaspar Hauser** din secolul al XIX-lea — în cel de al doilea. Pentru **Herzog**, existența umană și istoria însăși se vădesc a fi un teritoriu enigmatic, un imens spațiu de cercetare, dominat de întrebări grave, neliniștitoare în permanență lor. Dar nu numai conceptele unei anume civilizații tradiționale, ci și categoriile cinematografice sînt reconsiderate în aceste filme, pentru că ceea ce se înțelege îndeosebi prin film istoric sau film de epocă, prin suprapunerea sau film psihologic, adesea socotite antinomice, capătă în viziunea lui **Herzog** o nouă alură și noi șanse.

Seleția a cuprins apoi două filme de gen, o discretă comedie lirică și de caractere, **Înimi în flăcări** de **Walter Boeckmeyer** și o dramă sentimentală, **Celula de sticlă** de **Hans Geissendorfer**. Sînt pelicule de calitate medie, destinate totuși unei largi audiențe, filme în care farmecul distribuției și efectele umorului sau suspensului funcționează uneori eficient, ca niște luate revelatoare pentru condiția socială și morală a eroilor, în lumea contemporană.

În fine, ca să încheiem cu începutul, o lucrare în felul ei singular în această selecție, a fost lung-metrajul care a deschis «Zilele»: **Winterspelt** de **Eberhard Fechner**. Un film de război, a cărui temă este tocmai evitarea războiului.

Fie și numai pentru ideea lui, filmul și-a justificat intru totul prezența în spectacolul inaugural.

Val. S.

Aguirre, minia lui Dumnezeu: acum 400 de ani, în căutarea Eldorado-ului



Proba focului și apei

Pe un vapor-cisternă, în timpul pregătirilor pentru o nouă cursă, se declanșează un incendiu. Treisprezece oameni își pierd viața. Cum? De ce? Din vina cui? Un subiect senzational, o temă «grasă» pentru orice regizor, dar mai ales pentru un tînăr la debut. **Włodzimierz Olszewski** nu s-a arătat însă dispus să trateze filonul senzational al întîmplării, ci semnificațiile ei. Așa încît, în loc să dezvolte latura specta-

culoasă — incendiul, încercările de salvare etc. el a pornit în căutarea cauzelor. Instrumentul căutării: un tînăr. Ziarist care deschide o anchetă tulburătoare, la propriu și la figurat tulburătoare, pentru că ea răscolește conștiința, răstoarnă existențe sociale și pune lumina pe o dilemă din care, într-adevăr, cu greu s-ar fi putut găsi o ieșire: ce era de făcut? Să se salveze 13 oameni primejdindu-se cîteva sute, sau să se sacrifice cei 13? Neostent în căutarea adevărului, autorul își împinge eroul pînă în pinzele albe: descoperirea «cauzei cauzelor». Ca orice operațiune

În prim plan: problemele epocii noastre



«Zilele filmului cehoslovac» oferă o selecție reprezentativă din producția cinematografică a țării prietene, ilustrînd cîteva din problemele majore ale epocii contemporane. Realizat după motivele unui roman al scriitorului **Jules Verne** cu adresă directă la epoca noastră, filmul **Taina orașului** se încadrează cu succes în categoria filmului de actualitate.

Acțiunea, povestind despre autodistrugerea militaristului **Oraș al Oțelului**, orașul industriei de armament, concomitent cu salvarea **Fortunei**, orașul adevăratului umanism, amenințat să fie transformat în praf și pulbere de către primul, constituie o parabolă amintind tinerii generații misiunea pe care scriitorul vizionar o încredințează oamenilor de știință: aceea de a contribui prin întreaga lor activitate la progresul omenirii. Acest mesaj este de o stringentă actualitate astăzi, cînd milioane de oameni de pe planeta noastră își ridică vocea împotriva bombei cu neutroni.

Remarcabil prin ingeniozitate și fantezie, prin crearea unei atmosfere fantastice, filmul realizat de **Ludvik Raza** se bucură de interpretarea unor actori de prestigiu ai ecranului cehoslovac: **Jaromir Hanzlik**, **Marin Ruzek**, **Josef Vinkler**, **Cestmir Randa**. Distins cu **Marele Premiu** (ex aequo) la **Karlovy Vary, 1978**, **Umbrele verii fierbinți**, realizat de **Frantisek Vlacil**, își situează acțiunea într-o perioadă istorică concretă, vara anului 1947, într-un sat de munte din nordul Cehoslovaciei. În condițiile retragerii spre sud a resturilor bandei fasciste a lui **Bander**, la o fermă izolată se desfășoară drama unui om pașnic, obișnuit, care, într-un moment critic, se trans-

formă într-un om plin de curaj, capabil de fapte eroice.

Plasată într-un spațiu închis și într-o perioadă scurtă de timp, acțiunea se desfășoară într-un ritm mergînd de la lentorea la un tempo allegro, la care concură în egală măsură scenariul bine încheiat (semnat de **Jiri Kuzan**), muzica lui **Zdenek Liska**, precum și distribuția din care se detașează **Juraj Kukura** în rolul principal.

Frescă istorică de mare proporții realizată în colaborare cu studiourile **Mosfilm** și **Defa**, **Eliberarea orașului Praga** (regia **Otakar Vavra**) reconstituie evenimentele trecute în ultima parte a războiului culminînd cu eliberarea capitalei Cehoslovaciei. Construit pe o documentație riguroasă, bazată pe faptele și amintirile participanților la evenimentele, filmul realizează în maniera documentarului artistic evocă situații, evenimente și personalități istorice autentice, lupta poporului, a mișcării ilegale a partizanilor, totul alcătuiind fundalul pe care se detașează povestea membrilor unei familii de muncitori, simbol al destinului întregului popor.

Eliza ANGEHELESCU

Taina orașului: deși după Jules Verne, cu implicații actuale



dealtminteri omenească, dar în dezacord cu virulența discursului său de pînă atunci: oameni sîntem și supuși greșelii. Capcana era tocmai aceasta și **Proba focului și apei** n-a putut-o ocoli. Dar, să fim drepti, înainte să-i cedeze, a apucat să spună ce avea de spus. Cu un curaj demn de toată lauda, dublat de un talent demn de toată atenția.

Vlad PAULIAN

Producție a studiourilor poloneze. Un film de **Włodzimierz Olszewski**. Cu: **Jerzy Kryszak**, **Edward Lubaszko**, **Iwona Bielska**, **Wanda Neumann**, **Zofia Walkiewicz**

■ Caută vintul

Anul 1920, în Rusia sfîșiată de războiul civil. Numeroase filme s-au inspirat din aceste evenimente, care au dezvăluit eroii în oameni aparent obișnuiți și lași în cei pe care i-ai fi crezut tari. Pentru unii, a alege între «alb» și «roșii» a presupus un moment de grea cumpănă, o opțiune plătită uneori chiar cu viața, cum se întîmplă aici, cu ofiterul alb Viktor, care trece de partea Armatei Roșii. Dar atenția filmului pare să se concentreze nu atât asupra oamenilor, ci mai cu seamă — și mai ales metaforic — asupra unei splendide herghelii de cai de rasă, care are «viața ei», «atectivitatea ei», «înțelegerea ei», o herghelie în care nu poți despartă minții de mame decît împuscîndu-le. Pe stăpîn, unde a căuta o herghelie scăpată înseamnă a căuta vintul, rămîn multe cadavre, și ale albilor care, în disperarea celui care pierde, sînt hotărîți să distrugă totul, și ale roșilor, care apără viața animalelor cu prețul propriilor lor vieți, dar și a năvălitorilor care se împotrivesc așa cum le dictează instinctul. Un nou «Și caii se împușcă...», ca avertisment celor care au uitat sau nu au apucat să afle ce înseamnă violența generată de război.

Marina CONSTANTINESCU

Producție a studiourilor din Sverdlovsk. Un film de Vladimir Liubomudrov. Cu: Konstantin Grigorov, Pavel Kadocnikov, Elena Proklova, Lev Prigunov



■ Detasament în misiune specială

Studiourile din Odesa ne propun un film despre cel de-al doilea război mondial, realizat cu conștiinciozitate și în respectul legilor genului. Un grup de opt soldați, format din șapte bărbați și o fată, se constituie într-un detașament ce are de îndeplinit o misiune dificilă. În luptă, ei își vor dovedi eroismul, patriotismul, omnia și chiar calitățile lor sportive. Prietenia ce-i leagă, dorința de a-l ajuta pe ostașul de lingă tine în momentele grele, dau filmului o notă de sincer lirism ce alternează cu eficiență cu momentele de tensiune dramatică.

Oana POPEIA

Producție a studiourilor din Odesa. Un film de Vadim Lisenko. Cu: Leonhard Merzin, Pavel Remezov, Leonid Sumski, Udis Pultis, Marina Troșina

■ Aventură în Arabia

Mahrebini sînt pretutindeni, de ce să-i căutăm doar în Seherazada? Consumați, deci, basmele Orientului în strălucită distribuție anglo-americană cu un Christopher Lee, vîrșind foc din ochii cei negri și bolborosind vrăji în cea mai autentică dicție shakespeareană, ori cu un Oliver Tobias doborînd ca Zoro «șapte dintr-o lovitură» și cucerind cu privirea lui aprig abstruie inima frumoasei Zeleira; sau cu un Mickey Rooney cu un haz greoi, înghițit de mecanisme infernale declanșate ca să sperie copiii (și adulții ușor de impresionați). Un singur chip autentic, la el acasă chiar, și pe covorul (devenit covoarele zburătoare ale lui Aladin) pe care se dau lupte aeriene ca pe rachetele odiseelor spațiale: micul Majeed interpretat cu grație de Puneet Sira, blind și trist ca o melopee a deșertului, cînd suride îngăduitor: «văd că tot eu o să duc greul și de data aceasta!»

Producție a studiourilor engleze. Un film de Kevin Connor. Cu: Puneet Sira, Oliver Tobias, Christopher Lee, Milo O'Shea, Capucine, Mickey Rooney.

■ Scoala curajului

Scoala curajului (seria a II-a) l-a asemui mai degrabă unui exercițiu de înviorare, util pentru respirație și publicitate ONT gen: «Petreceti vacanța în mijlocul naturii!». Chiar în acest scop sînt presărate și song-urile purtînd îndemnul cu pricina. Prima parte a serialului avea avantajul insolitului, al gestului temerar pe care-l face o familie intoxicată (la propriu) de aerul metropolei și sfîșuită, pentru sănătatea copiilor, să-și caute un loc mai sălbatic sub soare. Continuarea robinsonadei însă bate monedă pe același tip de aventuri sub colț de stîncă, doar anotimpul se schimbă și intemperiiile se suportă mai greu. Ciudat că o dată cu intensificarea accidentelor (copii atacați de lupi și ieșiți teferi din încăierare, cabane ceiau foc, tați războindu-se cu troienele), interesul scade, prin repetare neîndemnată și ieșire miraculoasă ca Daniel din groapa cu lei.

Pentru copii, desigur, acest indemn la trîntă cu greutățile; ar fi fost el și pentru părinți, dacă autorii nu li s-ar fi adresat cu mijloace rudimentare.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor americane. Un film de Gerard Alcan. Cu: Robert F. Logan, Susan Darnante Shaw, Holly Holmes, Ham Larsen

■ Ștrengării

Fără pretenții, voios și în trecere despre măruntășurile zilei, despre scandalul cosmic dintr-o furturie de supă. Nu rămîi nici cu ștrengării (cam săraci cu duhul), nici cu nurlia lor verșoară (prin alianță); rămi, dacă e să rămîi, cu o Rozi — mamă adoptivă, alias fată în casă, trecută de a doua tinerete, muncită, îngrășată, rezistentă (plină la ea unsprezece femei dezertăseră de la post): ea, zilnic, își ia valioara, oglinda de perete, ghiveciul cu flori și «pleacă definitiv», ca să revină peste vreo oră, înseminată și sublimă, cu un cuier care uită și iartă. Și mai rămîi cu imaginea fidelă a «curții comune». Aici, la mare-nghesuială, se spală «rufele murdare», în papuci, în pijama, cu bigudiuri, ziua-noaptea, după freneticul patent italian. Variațiuni minore pe tema: cită veselie. atita inconstiență.

E.V.

Producție a studiourilor iugoslave. Un film de Joze Bevc. Cu: Bert Sotlar, Magda Potokarjeva, Boris Cavazza, Miliada Kalezić, Dare Valic

■ Sacrificiul de Anul nou

«Tinerilor de azi povestea noastră li se va părea demodată» — comentează vocea crainicului pe secvența de început a filmului care evocă revoluția chineză din 1911. Așadar, într-un trecut nu atât de îndepărtat pe cît s-ar putea crede, urmărim existența eroinei, victimă a unor condiții sociale vitrege, a mentalităților retrograde și prejudecăților inumane. Nenorocirile care se abat cu o tenacitate implacabilă asupra tinerei văduve aduc cu ele ecouri de tragedie antică. Imaginea se inspiră parca din pictura clasică chineză, punînd în evidență înconfundabilul caracter național al milenarelor arte chineze.

Ecaterina GRÜNDBOCK

Producție a studiourilor din R.P. Chineză. Un film de Sang U. Cu: Pai Iang, Wei Hsing, Li Tingpo, Si Lin, Li Li, Li Tien

■ Bizonul alb

Ca în orice western, eroul — aici interpretat de Charles Bronson — e un pistolar neîntrecut, altfel om pașnic, căruia însă toți îi caută pricină, tip singularic și trist, nu știm bine de unde vine, dar pe unde trece lasă o amintire de neșters și o regulă de tîer: nu se trage decît dacă ești atacat. Bronson vrea să ucidă «fiara», să scape de un coșmar care-l face să tragă cu pistoalele și prin somn. «Fiara», un bizon alb și teroc, îl obsedează pe oamenii vestului sălbatic — «kalbi» și indienii deopotrivă — ca odinioară Moby Dick pe marinari. Dar Bronson nu este Ahab, așa cum nici R. Sale autorul romanului «Bizonul alb» nu este Melville. Bizonul alb nu poate fi numit un western bun, pentru simplul motiv că e lucrat grosolan, precum o confecție inabil însălată cu atît albă. Straniul peisaj cu stînci aride, roșii și cu creste înzăpezite ne-au făcut să ne gîndim cu nostalgie la westernurile în care călărețul singularic apărea și dispărea într-o preerie nemărginită. Simțindu-l lipsa, am înțeles că linia orizontului e vitală pentru un western. Ca și umorul dealtfel.

R.P.

Producție a studiourilor americane. Un film de J. Lee Thompson. Cu: Charles Bronson, Jack Warden, Kim Novak, Will Sampson, Clint Walker

Femeia dispărută



«Umorul este un ingredient totdeauna indispensabil», spunea Hitchcock iar despre hazul lui se zicea că a fost dealiuns să se nască un copil pe nume Alfred, ca să apară un umor tip Hitchcock. Să se nască unde? În Anglia, de bună seamă. Un clasic în viață era socotit pînă ieri. Un clasic se va spune de azi încolo. Un mare maestru al suspensului, un as al ironiei, un stăpîn absolut al policierului. Filmele lui rămîn mai mult decît piese de referință și de rezistență. Despre ele s-a spus și se va spune mereu: am văzut un Hitchcock sau un film à la... Nimeni nu se mai întreabă ce scriitură literară a stat la baza scrierilor lui cinematografice, pentru că atunci cînd se reia, de pildă, romanul «39 de trepte» în altă versiune, de fapt se studiază lectura lui Hitchcock de către un alt realizator. Fără nici o diminuare a meritelor cinemaiilor care s-au încumetat să-i calce pe urme, un remake se face după Hitchcock și atît.

Femeia dispărută, realizat de cineastii britanici în 1979, este unul dintre ele și ne apare acum ca un omagiu adus celui care a dispărut zilele acestea. Un omagiu cu zîmbetul pe buze pentru cel care n-a uitat o clipă că una din condițiile păstrării bunului simț este cultivarea umorului. Asociez aceste două noțiuni, pentru că hazul, savoaia (dacă se poate vorbi de așa ceva într-un film de «serie neagră») acestui nou «Lady Vanishes», izvorăsc totmai din conținuta lezare a bunului simț. A firescului, a tot ce ține de normal, adică de civilizat. Civilizat înseamnă aici tipic britanic, necivilizat înseamnă aici tipic nazist, ca să schematizăm cum și cineastii au dorit să apese, maniheist, pe aceste deosebiri, să le zicem, de caracter. Tipic ajunge chiar să fie cuvîntul cel mai des pronunțat în acest film... tipic britanic. Sîntem în anul 1939, într-un tren care pleacă din Bavaria fascistă în Elveția neutră. Între un meci de cricket, care-i preocupă, în exclusivitate, pe doi gentlemani englezi și al doilea război mondial, care obsedează restul omenirii, o bătrînă guvernanta englezoaică și doi americani se zbat în ițele crimei și ale absurdului. Ideea de bază a filmului pare să fie dorința de a ne convinge că ignorarea bunului simț poate duce la catastrofă: Demonstrația se face, desigur, cunoscînd și păstrînd la locul cuvenit și proporțiile și termenii unei metafizice hitchcockiene, potrivit căreia nimic nu este mai important decît conservarea măsurii, a principală trăsătură de caracter a omului, fie că are de-aface «doar» cu un asasinat sau cu un război mondial. Suspensul, în aceste condiții, rămîne o preocupare secundară, un prilej în plus de a pune personajele și spectatori în fața unor situații limită. Ridiculizarea bătăriei, satirizarea lașității, minimalizarea fricii ridică la cea mai înaltă putere ideea de civilizație, conceptul de demnitate, noțiunea de curaj, ironia tonului și hazul replicilor nu ascund profunda gravitate a gîndului. Și nu pentru că este de bun gust să bravezi, ci pentru că este salutar să răspunzi exagerărilor de orice fel cu măsură, pondere și stăpînire. Cu alte cuvinte, să nu-ți pierzi cumpătul.

Dar ca să ne întorcem de unde am plecat, cred că putem socoti remake-ul realizat de englezul Anthony Page, după un scenariu de George Axelrod și cu o distribuție de prima mînă, un film excelent, făcut în buna tradiție a predecesorului său. Predecesorul său pentru care totul era rigoroare. Încolo, vorba tot a lui Hitchcock cînd o consola pe Ingrid Bergman, nemulțumită de rolul care nu îi ieșise cum vroia ea: «It's only a movie!» Nu e decît cinema!

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor engleze. Regia: Anthony Page. Scenariu: George Axelrod, după romanul «Roata se învîrtește» de Ethel Lina White. Imaginea: Douglas Slocombe. Muzica: Richard Hartley. Cu: Elliott Gould, Cybill Shepherd, Angela Lansbury, Herbert Lom, Arthur Lowe

Columbo la Londra

Londra tot Londra. Cu același Peter Falk — tot în tren, tot chioris, tot în usă — «yes, yes» și nu iese, Columbo — tot Columbo... Într-o vizită-color de documentare la Scotland Yard, stimulat de Shakespeare și de Sherlock Holmes, el rezolvă (încă) un caz irezolvabil...

Un neo-«Macbeth» grațios ca o serbare galantă. Și peste cadavre se trece-n pas de dans, și corpul delict e o diafană boabă de perla...

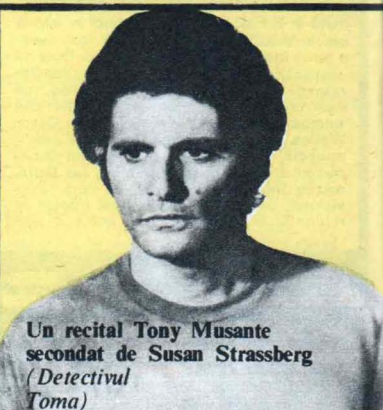
Gentilemi, lorzi, valet și mai lorzi — față-n față cu mototolitul Columbo. Morga englezească năucită de fantasma unei neveste transoceanice.

Eugenia VODĂ

O producție a studiourilor americane. Un film de Richard Quine. Cu: Peter Falk.

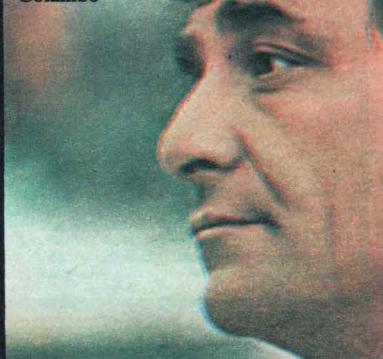
Cu toate forțele — Cybill Schepherd, Elliott Gould, Angela Lansbury, Ian Carmichael — pe urmele lui Hitchcock și în Femeia dispărută

Cu filme polițiste cu suspens succesul de p



Un recital Tony Musante secundat de Susan Strassberg (Detectivul Toma)

Între Sherlock Holmes și... Macbeth: Peter Falk — Columbo



pe ecrane

Detectivul Toma



Orice asemănare cu viața este cu grijă căutată sau, cum sîntem preveniți din pregeneric, filmul reia «fapte reale din existența unui polițist dintr-un mare oraș american». Bine gândit acest insert introductiv, care are mereu sevă, ca și secvențele-soc ce deschid filmul, să sporească starea de tensiune în care urmează să fie instalat spectatorul.

Spectatorul american în primul rînd, cel care subvenționează politia orașului său și căruia i se explică cu lux de amănunte și cu risipă de emoții tari că, lată, nu dă banii degeaba. Un fel de film-comandă, în care beneficiarul (poliția), deși mai are și lipsuri, — ofițerul corupt, de pildă, aspru sancționat în final — folosește în rest băieți buni, care-și dau toată osteneala să-și facă bine treaba pentru ca cetățenii contribuabili să-și poată vedea liniștiți de treburile lor. Tot spectatorului american i se mai explică un lucru care, recunoaștem, pînă la acest film l-am văzut mai rar spus pe șleau și demonstrat, și anume că mafia — organizația, cum i se spune tot timpul în film — este alcătuită doar din fuduli, că altfel n-ar fi proști destul. Iată deci o rază de lumină consolatoare pentru cei cărora le privesc mafiele. Mafii, considerate atotputernice și indestructibile și care, datorită lui Toma, perseverenței lui și îndeosebi istețimii lui, se spulberă ca pufuleții de plop, primăvara.

Pînă acum am tot văzut polițiști incomozi și inspectori recalcitrați, piedoni durduții sau prefecți de fier, dar toți, cu toată insistența, inteligența, încăpăținarea și dirzenia lor nu izbutiseră să-și vină de hac mafiei. Organizației. Banului. Ei bine, Toma, polițistul, devenit pentru noi detectiv, izbutește, cu figura lui angelică de anonim venețian, să le tragă mafioților șapca pe ochi, cum se spune. E drept, că se folosesc în acest scop, la maximum, toate mijloacele actorului Tony Musante, căruia i se oferă prilejul unui recital. Intr-un film de altă calitate, acest one man show ar fi avut un alt calibrul.

Așa, artistul Tony, alias polițistul Toma, se pierde în hățșul unui scenariu deslinat, în care primul rătăcit rămîne regizorul.

Acest Richard Hefferon căruia îi lipsește, printre altele, și acel ingredient absolut necesar în toate, cum spune Hitchcock, și noi nu vom înceta să-l cităm: umorul.

Poate că pentru spectatorii americani acest film să aibă și o latură educativă, deci de luat în seamă și în serios. Spectatorul român poate lua și el în seamă gravitatea temei și poate compătimi alături de victimele mafiei, dar filmul cred că nu-l poate socoti decît o glumă... cinematografică. Pe care însă, ca s-o digere, trebuie să-și aducă umorul de acasă.

R.L.

Producție a studiourilor americane. Regia: Richard Hefferon. Cu: Tony Musante, Susan Strasberg

Nu-mi furați copilul

Mai întîi te hotărăști să faci un film care să-ți determine pe spectatori să verse o lacrimă (dacă pot). Abia după aceea te întrebi cum, pentru că aici treaba e mai simplă: există răspunsuri gata pregătite și verificate sută la sută. Unul dintre ele folosește ca argument copilul (din flori, de preferință). Restul vine de la sine: o tină studentă imaculată, un tînăr student lipsit de mijloace și o societate, vai, foarte maculată (contextul social este decisiv). Iată cele trei fire principale cu ajutorul cărora se pot tricoa fel de fel de basme colorate. Culema originalității o aflăm însă în ideea de bază a acestei sublime melodrame made in U.S.A., și anume că totul este de vinzare. Mai întîi tatăl, apoi pruncul, și în final — așa se sconta — mama. Cu achiziționarea mamei a fost mai anevoie, dar fără integritatea ei morală se dezintegrează morală filmului. Astfel încît am putut pleca fericiți după cuvîntul «end» și convingi, încă o dată, că resursele melodramei sînt infinite, iar puterea ei de rezistență neegalată decît de forța mediocrității.

Anca M. SANDU

Producție a studiourilor americane. Un film de Robert F. Day. Cu: Linda Purl, Desi Arnaz Jr., Jessica Walter, Tom Bosley, David Doyle, Bill Bixby



Sapte zile nu ca oricare altele — repovestite de Bardem

7 zile din ianuarie



Acum cîțiva ani de zile, presa — mai întîi cea spaniolă, apoi și cea internațională — relata cu lux de amănunte și ca pe o întîmplare profund semnificativă, din punct de vedere politic, asasinarea în plină zi,

în baroul din Madrid, a unui grup de avocați progresiști. A fost vorba mai mult decît de un act terorist, a fost vorba de unul din acele gesturi brutale care anunțau o schimbare de climat politic.

Acest act, cu semnificațiile și consecințele lui, acest gest violent, comis cu sînge rece și premeditare, era doar punctul de cotitură în ceea ce avea să ducă la o basculare a echilibrului politic. Bardem s-a inspirat din acest document de actualitate într-o tentativă de reconstituire — metodică și meticuloasă — a acestuia, defolind împrejurări peste care la vremea respectivă s-a trecut prea repede, spre a sublinia importanța lor pentru Spania aflată atunci la ora unor opțiuni sociale. Spania era divizată, era o Spanie în care prezentul se desfășura pe două fronturi, față în față: fascisto-franchismul declarînd așa-numita «strategie a tensiunii» sociale (cu corolarul său imediat: lichidarea oricărei amenințări a poziției sale) și pe de altă parte, opoziția de stînga, declanșînd la rîndul său strategia grevei ca expresie a vointei incandescente a maselor populare.

Momentul care constituie sursa narativă de față presupunea o maximă încordare, o reală tensiune fiind în joc, pe de o parte pentru franchiști preluarea de către o nouă generație de fasciști a moștenirii lui Franco (și aceasta printr-o explozie de demonstrație a puterii folosindu-se «mijloace» îndelung experimentate în umbră), pe de altă parte era în joc reorientarea unui întreg climat social.

Cele două chipuri ale Spaniei la ora alegerii presupuneau desigur și efort de portretizare, dar mai ales grija de a tensiona atmosfera, suspensul politic, adică era așteptat tocmai aportul cineastului la recrearea prin artă a realității. Pentru că, în primul și în ultimul rînd, filmul lui Bardem este și a fost conceput ca un film politic, ca un act menit să demonstreze două concepții despre societate și despre destinul ei. Efortul documentar (în primul rînd documentar) al lui Bardem este notabil (atmosfera străzii al unele momente de tumult este autentică pînă la o veridicitate documentaristică sau de reportaj de actualitate), unele portrete apar în linii dure și inechivoce. Întreaga narațiune este însă handicapată de o scăpare de sub control tocmai a artei dozajului, a ierarhizării tensiunii, **Sapte zile din ianuarie** fiind dominat de descriptivism, de intervenția și insistența asupra unor amănunte care nu compun și nu dau tonul și dimensiunea captivantă a unei recreări artistice, de înalt nivel, a unei pagini profund semnificative a actualității sociale spaniole. Din punct de vedere al interpretării, personajele apar, în cea mai mare măsură, expositive și chiar retorice iar cînd se încearcă o divulgare și o aprofundare în planul psihologic (cum este cazul cu tînărul franchist nevrotic, aproape isteric), mijloacele sînt adesea rudimentare, dacă nu chiar diletante. Interesul, așadar, la acest film stă mai mult în reamintirea unui eveniment de adînci consecințe, decît în repovestirea lui cinematografică.

Mircea ALEXANDRESCU

Coproducție hispano-franceză. Scenariul: J.A. Bardem, Gregorio Morán. Regia: J.A. Bardem. Imaginea: Leopoldo Vilasenor. Muzica: Nicolas Peyrac. Cu: Manuel Angel Egea, Madeleine Robinson, Virginia Mataix, Fernando Sanchez Polak, Alberto Alonso Lopez.

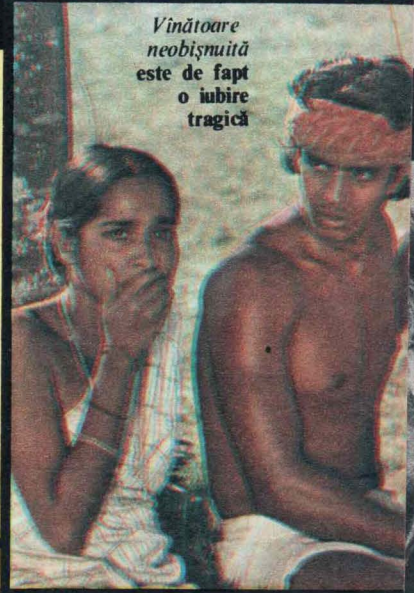
Vînătoare neobișnuită

Un film indian, cînd nu pune în prim-plan doar exotismul și melodrama, poate căpăta proporțiile unui document, ale unei incursiuni de divulgare a unor stări de fapt destinate să aducă la cunoștință restul lumii suferințele unui popor de-a lungul ocupației coloniale britanice. Autorii acestui film au refuzat melo-ul, au refuzat tînguiala, ca și edulcorarea coreografo-muzicală, au refuzat chiar și structura acelor povestioare socotite atractive, spuse și respuse prin remake-uri succesive. Ei au cules și repovestit cinematografic o întîmplare plină de sens și de adevăr petrecută printre Santalii atît de mîndri, dar atît de săraci. Odată cu povestirea închinată lor, apare imaginea unei vieți la vederea căreia orice gentleman ar fi exclamat: incredibil! Și, totuși, ceea ce se vede aparține unei realități pe care deceniile de cînd India este independentă nu le-a putut încă șterge cu totul, căci rana e adîncă. **Vînătoare neobișnuită** rămîne pentru mine mai mult o revelație de ordinul documentului istoric.

M. AL

Producție a studiourilor indiene. Scenariul: Mrinal Sen, Mohit Chattopadhyaya. Regia: Mrinal Sen. Imaginea: K.K. Mahajan.

Vînătoare neobișnuită este de fapt o iubire tragică





Cu onestitate profesională (și profesorală) și cu un acut simț al realității, Rudolf Arnheim admitea într-un interviu publicat după o recentă vizită a sa în Europa: «...mi se pare că analiza

ideilor e totdeauna esențială: o facem pentru toate produsele istoriei și ale artei, și nu există excepție pentru produsele cinematografice realizate astăzi. Aceasta e o necesitate științifică universală». În același timp, însă, teoreticianul germano-american nu uita să sublinieze că oricând «vrea să facă estetică, și cu folos, trebuie să o exercite pe operele cele mai bune. Estetica se referă numai la operele cele mai reușite...

Ca în știință nu poți face experiențe cu materiale degradate. Cine face o experiență în chimie sau în fizică, are nevoie de o situație foarte limpede, în care toate condițiile optime să fie asigurate la maximum. Același lucru se întâmplă și în estetică. Mai mult, mi-aș permite să adaug că opera reușită nu numai că se pretează, ci de-a dreptul lămurește, incită, la studiul estetic: o confirmă recent pentru noi, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, despre care am mai scris, și care, totuși, se oferă în continuare ca o fecundă ocazie de analize complementare.

Bunăoară, n-am apucat — în numărul trecut — să ne referim la raportul dintre temă și subiect în filmul Malvinei Urșianu. Acesta nu e, în mod automat, un raport de armonie, de omogenitate. Dimpotrivă, desul de frecvente sunt cazurile când critica e nevoită să constate: «Cutărui film îi lipsește înainte de toate un subiect; tema propusă de regizor e foarte interesantă și cît se poate de atrăgătoare, dar pretinde și o profundă angajare spre a fi exprimată în chip satisfăcător; era necesară, mai ales, o luare de poziție culturală, socială, morală, politică față de lumea examinată etc.». Or, mi se pare că — în calitate de autoare, adică de regizoare-scenaristă — Malvina Urșianu, propunându-și tema interesantă a celor două domni «greșite», «negative», ale lui Alexandru Lăpușneanu în Moldova, s-a priceput să o alimenteze permanent cu idei și cu sentimente, cu figuri și acțiuni umane analizate critic, într-o ambianță devenită repede familiară. Nu e vorba pur și simplu de un **story solid** construit pe hirtie, ci — așa cum am mai semnalat — de o veritabilă **scriitură** filmică personală, ceea ce înseamnă simț și măsură în rezolvarea problemelor de spațiu și de timp cinematografic, de «craiolă» proporționată a sceneilor, a secvențelor și a actorilor, alți din punct de vedere al încadraturilor (al conținuturilor acestor încadrături), cît mai ales al montajului, socotit o obligație la elaborarea «fie-cărui element ca reprezentare particulară a temei generale»: impregnare, cu alte cuvinte, a fiecărei celule expresive, a fiecărei imagini, pînă în detalii, ca parte — cu spiritul întregului, al mesajului de ansamblu. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** e unul din puținele filme românești care răspund afirmativ acestei exigențe, menite să ducă în ultimă instanță la stîl înțelegere și întreg

teoria filmului

reper și modele

probleme estetice
ale filmului
românesc (IV)

Nu numai
din 10 în
10 pagini...

circulă același singe, fără praguri și cheaguri de prisos, începînd cu trecerea temporală de la «prezent» la «trecut» și invers, trecere ferită de soluții de continuitate, asumîndu-și riscul (minim) de a-l deprinde pe spectator, după cîteva exerciții de «fle-xiune», de conjugare (prin flash-backuri marcate prin elemente în cadru, iar nu prin procedee tehnice: fondu, «măști», supra-imprresiuni etc.), obișnuindu-l așadar, cu o convenție în fond curentă în limbajul specific al cinematografului contemporan (și al romanului secolului nostru).

Fiindcă **Spațiul cinematografic** al lui Henri Agel (ce ușor le e unora din filmologii de pe alte meleaguri să debeatze prostioare sistematice și similitudinoase pe numeroși centimetri de pagină tipărită), fiindcă această carte, repet, a început să fie răsofăit, dacă nu citită, și la noi, m-am gîndit și eu în ce categorii de spațiu ar intra viziunea

Malvinei Urșianu, în funcție de încrengăturile stabilite de Agel. În «spațiul contractat»? Sigur că da, în scenele de interior, mai ales în cele din «lăbîrîntul» de coridoare și hrube ale palatului domnesc. În «spațiul dilatat»? Evident, în exterioare, cu precădere. Poate că, pînă la urmă, i s-ar potrivi mai mult încadrarea în «spațiul sonor», dar într-o accepție superioară, mai apropiată de velleitatea lui Pasolini cu privire la șansa oferită creativității filmice de o anumită oralitate (poematică?). Urșianu creează, într-adevăr, un fel de «spațiu sonor» în sensul că obține efectiv necesara bi-unitate audiovizuală (compactă) a imaginii filmice: contrapunctul dintre ceea ce se aude, ca dialog în primul rînd, și ceea ce se vede se însinuează cu finețe în întreaga desfășurare diegetică a narațiunii, evitîndu-se pleonasmul, cuvintele dobîndind de cele mai multe ori o importanță «dilatare semantică»



O «liniște» creativă, ocolită de prejudecăți (Malvina Urșianu filmînd **Întoarcerea lui Lăpușneanu**)

în contact cu imaginea vizuală. Și, încă o dată, mai mult: limba vorbită în film este o creație a autoarei — firește, înscrisă pe parabola unei organice evoluții istorice — ceea ce demonstrează perfectă viabilitate, și pentru arta filmului, a ceea ce constituie o mai veche cucerire pentru poezie, roman și chiar pentru teatru, și anume: limba unei opere nu e niciodată «naturalistă», pură reproducere a graiurilor auzite pe uliți și în piețe, ci — respectînd firea și lirul acestora — o limbă proprie, unică, originală, a acelei opere: Eminescu și Caragiale, în ceea ce privește cultura autohtonă, docent, ne învață cu prisosință!

În sfîrșit, ce tip de montaj preferă autoarea noastră? Bineînțeles, unul adecvat, cît mai adecvat propriilor conținuturi, idei, sentimente, vrieri. Nu cunosc lecturile și opțiunile teoretice ale regizoarei și, în consecință, nu-mi pot da seama dacă a urmărit ceea ce un fin eseist de tipul lui Barthélemy Amen-gual a definit încă din titlul unui studiu, «evoluția montajului în stilistica filmului», cu zig-zagurile de la «metoda eisensteiniană» la «montajul interzis» al lui André Bazin, la «caméra-stylo» (manifestul Leen-hardt-Astruc: «Jos Ford! Sus Wyler!»), de la «domnia planului-secvență» la «întoarcerea la montaj» (prin Godard, mai cu sebirie) etc. etc. E cert, însă, că Malvina Urșianu se apropie de un echilibru modern, de o «liniște» creativă ocolită de prejudecăți, în modalitatea proprie de a monta alternînd alăturarea de bucăți scurte, nervoase, cu planul-secvență, lăsîndu-ne să întrevădem o artistică predelecție pentru acesta din urmă. (Sub unghiul «folosinței» din partea publicului celui mai larg, planul-secvență corespunde — în linia marilor, firește — pasajelor de descriere, de analiză, de meditație lirică sau filosofică, dintr-un roman sau dintr-un poem. Cu lectura lui se cuvine, de aceea, datat întreg publicul, de toate categoriile, deoarece așa cum Dostoievski sau Rebreanu nu pot fi citiți din 10 în 10 pagini — căutîndu-se numai evoluția «acțiunii», în rezumat, în «digest» — indigest —, tot așa filmele de valoare pretind o «răbdare» analogă, răspîdită apoi din plin de bucuriile desfătării estetice.) Nu lipsesc, în montajul Malvinei Urșianu, nici «tracțiunile»: desigur, nu chiar cele din repertoriul avangardei sovietice din anii '20, dar nu sunt, oare, tot un fel de «tracțiuni» — de ampruntă mai mult viscontiană — perindările de cîini de rasă, de herghelii la iarmaroc, de ritualuri în pregătirea oaspeților la curte etc.? Oricum conștient sau nu (conștient, cred, mai degrabă), se pare că Malvina Urșianu, în această operă a sa, unică și irepetabilă, se apropie de sinteză — avută în vedere de Amen-gual — a celui «montaj virtual» care «întestește, animă și elaborează secvențele filmului și face din mărturie, din document, un discurs». Nu numai un «discurs», așadar, ci și un «discurs» (filmic)! Ceea ce nu e deloc puțin pentru un film istoric sau, cum ar prefera să spună Jancsó Miklós, «fals-istoric». Și ceea ce sper să înregistrăm, curînd, și în dreptul unor filme de strîict actualitate. Să zicem, **Proba de microfon**.

Florian POTRA

dictionar
cinematografic

Cine-ochi
(II)



Dintre principiile fundamentale ale cine-ochiului, postularea raportului direct, spontan între filmare și realitate constituie punctul cel mai discutat și totodată cel mai vulnerabil al propunerilor teoretice și practice avansate de Vertov. Observînd caracterul arbitrar al relației, Eisenstein scria într-un eseu din 1925: «Analizînd munca Kinokilor din punct de vedere al formei, sîntem obligați să recunoaștem că operele lor aparțin fără îndoială artei, dar numai dintre expresiile ei ideologicește mai puțin valide: impresionismul «rîmistic». Mai tîrziu, Umberto Bar-

baro va identifica principalul echivoc al poziției vertoviene în «atribuirea unor proprietăți miraculoase aparatului de luat vederi care, prin virtuțile lui, ar avea facultatea de a descoperi lumea, de a culege automat adevărata esență a lucrurilor». Această constatare o face și Guido Aristarco, stabilind o posibilă analogie între regizorul sovietic și teoreticianii francezi ai cinematografului de avangardă. Gîndit ca un savant eseu vizual despre dialectica film-realiție, **Omul cu aparatul de filmat** conține, dealtfel, o explicită metaforă a autonomiei camerei, a miticei ei omnipotențe: într-o secvență, aparatul de filmat se însuflește pe neașteptate, începe să pășească singur, clipește din obiectiv, mișcările manivelei lui închipuie adevărate gesturi omenești. Dacă Vertov se înalță susținînd supremația și infailibilitatea obiectivului cinematografic, dacă teoria lui fetișizează în chip evident tehnicitatea, dacă autonomia camerei se dovedește un lucru iluzoriu (și aceasta pentru simplul motiv al dependenței instrumentației de intenția creatoare, de viziunea poetică a autorului!), descoperirea și îndrăznețea experimentare — în **Kino-pravda**, în **Cine-ochiul**, în **Omul cu aparatul de filmat** — a diverselor tehnici de filmare «prin surprindere» fac din cineastul sovietic un deschizător de drum: metodele de lucru vertoviene sînt recuperate, în marea ofensivă a cinematografului direct de la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60, de documentariști britanici care au pregătit apariția «Free Cinema»-

ului și de exponenții «ciné-vérité»-ului francez, de promotorii canadieni ai «ochiului candid» și de adepții americani ai așa-numitei «Living camera».

Viabilă rămîne — în anumite privințe — și implicita contribuție pe care programul cine-ochiului a adus-o la teoretizarea specificului filmic. Propunîndu-și «epurarea cinematografului de intruși: de muzică, de literatură, de teatru», Vertov leagă specificitatea noii arte de conceptul de **montaj** («concentrat geometric al mișcării, obținut prin alternanța încadraturilor») și de conceptul, complementar, de **interval** («trecerile de la o mișcare la alta»). Montajul intervine, așadar, ca factor ordinator al operei; mai mult chiar, Vertov îi recunoaște funcția creatoare — intuție care îl apropie de Lev Kuleșov — atunci cînd vorbește despre «montajul spațio-temporal», înțeles ca o reunire de fragmente filmate în spații și timpuri diferite și coordonate astfel încît să își transforme semnificațiile lor inițiale integrîndu-se în noul și mai riguros context determinat de sistemul raporturilor dintre încadrături realizat de autor, așa cum observă, într-o monografie relativ recentă, Pietro Montani. Altfel spus, datorită montajului, haosul fenomenelor vizuale înregistrate cu atîta aviditate, cu atîta febrilitate de camera de luat vederi se transformă în cosmosul unor relații precise în funcționalitatea lor, într-o veritabilă arhitectură a semnificațiilor.

George LITTERA

Noua calitate:
un imperativ
pentru toate vîrstele

(Urmare din pag. 2)

în așa fel încît să se marcheze printr-o serie întreagă de producții, dacă nu o perioadă, cel puțin un moment în evoluția cinematografiei noastre. Bineînțeles, abordîndu-se alte subiecte, dar în același spirit, în stiliul din ce în ce mai curajoase. Am văzut, de pildă, **Cel mai frumos an**, un titlu frumos și un film interesant, pentru noi, tineri, un film complex, care a studiat și viața studentescă, și pe cea sportivă sau sentimentală, și sacrificiile, și problemele politice, ale timpului. Eu sînt activist U.T.C. și cred că, dacă se pornește, cum s-a spus aici, de la datele de psihologie reale, viața socială, viața politică, inclusiv activitatea de organizație, ca zonă a omeneșului, ar oferi multe sugestii pentru subiecte și secvențe de film. Unui activist, chiar nepermanent, de pildă cel cărui îl revine sarcina să deschidă o ședință, să susțină o dezbateră, să conducă o acțiune obștească, i se ridică multe probleme omenești, de comunicare cu ceilalți sau i se poate întâmpla o dramă, asemenea operatorului din **Proba de microfon**. Nimeni nu e un robot și nimeni nu e programat pentru a rosti anumite fraze, cu toții trecem prin noi înșine problemele și ideile societății și ale lumii în care trăim.

Am început discutînd foarte angajant cîteva filme dedicate tinerilor și iată-ne dezbătînd, tot atît de angajant, însăși strategia dezvoltării filmului românesc. Vă datorăm, deci, o dublă mulțumire. În acest mod, raportul dintre filmul românesc și spectatorul lui devine pentru toți un îndemn la autodepășire. Însăși discuția noastră a arătat că promovarea filmului de calitate și educarea gustului public se condiționează reciproc. Noul curs al filmului românesc, pe care dumneavoastră l-ați sesizat, cu atîtea argumente și nuanțe, în filmele discutate, este dorința și speranța noastră comună. Vă mulțumim.

Val. S.

Drumul oaselor

(Urmare din pag. 24)

aparent n-a făcut nimic special. Aparent, pentru că în fapt el a făcut exact ceea ce trebuia să facă orice regizor cu intuiție sigură. El a «absorbit» materia primă numită scenariu. El a «prizat» la milimetru toate intențiile existente în materia primă și, cu meserie, cu seriozitate, cu plăcere dar și cu mare băgare de seamă, le-a dus mai departe, în stilul lui, ediție revăzută și mult îmbunătățită. Cu sau fără voie, Doru Năstase a arătat ce știe și ce poate el mai bine și mai bine pe lumea numită film. Demonstrația nu este mărunți, ci, exact ca personajul lui Florin Piersic, spectaculoasă. Că este un regizor dinamic, că îi priesc aerul, spațiul, cavalcadele, încurcările de spade, că-i stăpîn pe situație în bălăii, s-a văzut de la începutul începutului. Surpriza, în ce-l privește, este puterea de concentrare, știința dozării suspensului și înțelegerea ființei numite actor. Pentru că aici nu mai era vorba de înfruntări pe cîmp de bălăie bine filmate cu un bun operator alături, ci de înțelegerea interului într-un spațiu dat — 80% același — cu personaje puține și timp de aproape două ore. Sigur că un asemenea film primejduit de monotonie avea nevoie de un operator stăpîn deopotrivă pe mîntea, mîna și ochiul cinematografic. Doru Năstase a ales bine. Vasile Vîi Drăgan este un asemenea operator. Imaginea este sinceră, directă, mișcările de aparat (care-i aparțin, pentru că semnează și camera) sînt fără cusur, Vasile Vîi Drăgan își dovedește aici încă o dată indiscutabilele sale calități operatoricești. Dar, după cum bine se știe, deși uneori se uită, imaginea n-o face operatorul singur. În mod normal, firesc, atunci cînd e vorba de un film și nu de o poveste în imagini, ea, imaginea, vine din scenariu și trece neapărat printr-o mîntie regizorală. Pentru că numai el, regizorul, cunoaște semnificația unui prim-plan — în cazul de față al Mărgelatuului oprit călare în pustiu, prăfuit, cu pălăria trasă pe ochi și suflind colbul de pe mîncă — și ce mult spune despre drumul lung parcurs de personaj pînă la acest gest un asemenea amănunt regizoral; pentru că numai regizorul știe ce înseamnă un galop îndrăcit montat excelent (ce alt cuvînt ar fi mai bun decît altf de tocitul «excelent» pentru montajul Ancăi Dobrescu?), pe muzica lui George Grigoriu, tîndră cînd trebuie, neguroasă cînd trebuie, calmă unde trebuie, montat ziceam, adică legat de alt galop, un galop dansant în saloanele lui lăncu Grădișteanu (decoruri arhitect Adriana Păun), legătură-șoc între prăfuitul «cavalier» și lumea somptuoasă a unui bal (costume: Ileana Orovanu Kosman), acolo unde voia scenariștilor ne aduce să aflăm ce și cum, și despre ce urmează să fie vorba în acest film. Pentru că numai el, regizorul, știa cum trebuie să arate Agata Sălișteanu — strălucitoare, la început, «ca o ciurmată» mai apoi, pe drumul oaselor și cînt să se vadă din ochii lui Florin Piersic de sub pălăria todeauna bine trasă pe ochi, și cînd acea pălărie să descopere privirea pentru o clipă alta, cu totul alta a personajului. Dar proba de foc, trecut cu brio de Doru Năstase, este distribuția. Un Ernest Matei în stare să joace la stîlp, la bec, ori cînd și oriunde și să fie ce trebuie unde trebuie; un Toma Dimitriu burdușit de experiență; un Ion Marinescu cărăuș nu-i trebuie decît un rol viu ca să lăsa din starea de «firmă», un Iurie Darie cărăuș, se pare, i-a sunat în sfîrșit ceasul cel bun în ale meseriei; o Marga Barbu care demult — și ce păcat că altf de rar — și-a spus cuvîntul de acțiune, pentru care nu contează «cum arată», ci ce spune personajul ei, un Florin Piersic pus în stare de anti-Florin Piersic, etc. Acest «etc.» spune încă ceva în favoarea lui Doru Năstase: pentru restul distribuției, el a ales bine «figuri ale epocii», dar ceea ce l-a interesat în primul și în ultimul rînd, au fost principalii. El cu ei a «defilat» și bine a făcut, pentru că legea unui asemenea film este concentrarea și nu dispersarea. Iar concentrarea, puterea de concentrare care înseamnă știința de despărțire a esențialului de neesențial, este în mod sigur o calitate regizorală. N-aș vrea să spun că Doru Năstase s-a născut ca regizor abia acum, dar vreau să spun că **Drumul oaselor** a fost pentru el o mare șansă: șansa de a arăta ce și cînt poate în momentul în care i se pune în brațe nu o pușcă, ci un tun. Un tun numit, firește, scenariu. E drept, regizorul putea să și scape din mîna șansa asta. S-a mai văzut, s-a mai întîmplat. Doru Năstase nu numai că n-a scăpat-o, dar a exploatat-o. La sînge. Este unul din cazurile feroce în care exploatarea nu este numai permisă ci și de dorit. Rezultatul se vede, el are un nume scurt, simplu și cuprinzător: reușită.

sondaj în cineunivers

Recitindu-l pe Barthes



Cinematografia a devenit într-o asemenea măsură o componentă esențială a universului spiritual contemporan încît nici o mare aventură creatoare a zilelor noastre, nici o mare operă de gîndire nu este concepută în afara unor referințe explicite sau implicite, directe sau indirecte la valorile cinematografice. Încă o dată această particularitate ni s-a părut evidentă în zilele în care întreaga cultură mondială deplînge moartea marelui filozof și scriitor care a fost Jean Paul Sartre. Aparent, contactul direct al lui Sartre cu timpul (circa zece scenarii scrise de el pentru opere cinematografice inspirate în principal din cărțile sale) n-a condus la rezultate exaltante. În orice caz, filmele care poartă și numele său pe generic, nu sînt la înălțimea fervorului celui care încă în 1937 îi măturase Simonei de Beauvoir că așează cinematograful tot altf de sus ca și literatura, nu sînt pe măsura interesului și pasiunii pe care, de-a lungul întregii sale vieți, Sartre a manifestat-o pentru arta filmului, interes și pasiune concretizate în cîteva pagini admirabile, dintre care am aminti cele vibrante de emoție și luciditate cu care filozoful francez salută primul film al lui Tarkovski, **Copilăria lui Ivan**. Dar raporturile dintre Sartre și cinematografie nu se rezumă la cele vreo zece filme despre care a fost vorba; ele trebuie situate mai degrabă la nivelul la care gîndirea lui Sartre a fructificat potențele creatoare ale multor regizori ai zilelor noastre, a contribuit la conturarea unei viziuni noi cu privire la libertatea și responsabilitatea omului, a unei viziuni iluminate de ideea că «omul trebuie să se recreeze permanent prin viață și prin actele sale», a unei viziuni în al cărei centru stă conceptul de «gangajare», raportarea permanentă la marile fluxuri revoluționare ale epocii.

Un «guru» al culturii

Pasiunea pentru cinematografie a caracterizat și pe un alt mare gînditor, Roland Barthes, dispărut și el nu demult. Ceea ce frapăază la Barthes, considerat altfă vreme ca un «guru» al intelectualității occidentale de stînga, ca unul dintre forurile semiologiei contemporane este — și credem că prin aceasta va rămîne el în primul rînd în conștiința cititorilor de astăzi și de mine — este imensa plăcere a inteligenței confruntate cu arta, capacitatea de a asocia liber în lectură (și în vizionare) sensurile cele mai diferite, absența oricărei rigidități pseudo-științifice. Recitirea paginilor sale despre cinematografie este la modul superlativ reconfortantă într-o vreme în care se mai găsesc pseudo-intelectuali de formație cu totul recentă care se mai simt obligați să trateze cu dispreț exploatatorul «bazaconii» proiectate pe plîza cinematografulor, într-o vreme în care, pe de altă parte, dar de fapt în același sens, oameni opaci la bucuriile artei încearcă să construiască în jurul cinematografului un zid compact de așa-zise considerații teoretice, exprimate într-un limbaj obscur, grav și constipat din care conceptul de

plăcere este eliminat cu severitate și dezgust.

În opoziție cu acești triști cavaleri ai formulelor găunoase și suficiente, Barthes avea, din plin, plăcerea filmului care îi oferea întotdeauna prilejul unor asociații neașteptate și fertilizante. E cunoscut, de pildă, interesul pe care Barthes l-a acordat mitologiei contemporane (nu numai în volumul intitulat «Mitologii», ci și în «Sistemul modei», în «Camera clară» și în altfă și altfă altf studii) și, în acest cadru, miturilor cinematografice. Pentru Barthes, studiarea (fără morgă și fără prețiozitate) a mitologiei cinematografice nu era un exercițiu lateral, exterior înțelegerii și savurării filmului, ci o componentă firească a unui demers liber și multilateral de exprimare a plăcerii provocate de opera de artă cinematografică.

Iată cîteva exemple care ne pot edifica nu numai asupra mecanismului gîndirii barthesiene ci și asupra felului în care poate fi «citit» nedogmatic și incitant un film.

Charlot, proletarul

Vorbînd despre personajul interpretat de Charlie Chaplin, Barthes notează:

«...Pentru Charlot, proletarul apare todeauna sub înfățișarea săracului, de aici decurge și forța umană a reprezentărilor sale dar și ambiguitatea lor politică. În admirabilul film **Tempurii moderne**, Charlot se confruntă tot timpul cu tema proletară, dar nu se implică niciodată din punct de vedere politic într-însa, ceea ce ne prezintă este doar proletarul orb și mistificat, definit prin natura imediată a nevoilor sale și prin alienarea sa totală în fața stăpînitorilor săi (patroni și poliști). Pentru Charlot, proletarul este în primul rînd un om infometat. Reprezentanții foamei sînt todeauna epice la Charlot: mărimea excesivă a sanșurilor, fluvii de lapte, fructe aruncate neglijent după o singură mușcătură... Din punct de vedere istoric, Charlot poate fi comparat cu muncitorul din timpul Restaurăției: salahorul revoltat împotriva mașinii, tulburat și neînțelegînd greva, fascinat de problema plîinii (în sensul propriu al cuvîntului) dar încă incapabil să se ridice la înțelegerea cauzelor politice și la exigența unei strategii colective...»

Dar tocmai pentru că Charlot întrupează proletarul brut, forța sa reprezentativă este imensă... Numai Brecht, poate, a întrevăzut necesitatea ca arta socialistă să reprezinte omul în preajma revoluției, adică omul singur, încă orb, susceptibil de a se deschide în fața luminii revoluționare tocmai datorită excesului de necazuri care se abat asupra lui... Ca și Brecht, Charlot își prezintă publicului orbirea în așa fel încît publicul poate vedea în același timp și orbul și spectacolul pe care acesta îl oferă; a vedea pe cineva care nu vede este cea mai bună metodă de a vedea intens ceea ce el nu vede. Anarhismul său, discutabil din punct de vedere politic, reprezintă în artă forma poate cea mai eficace a revoluției.

Pentru filozofi ca Sartre sau Barthes, a vedea un film înseamnă a-ți îngădui un timp al gîndirii și libertății spirituale

Divina și revolverul

Și iată, într-un alt registru, cîteva glose cu privire la chipul Greta Garbo:

«...Garbo oferea privirii noastre un fel de idee platoniană a ființei feminine și aceasta explică de ce chipul ei este aproape desenat... Supranumele de **Divină** urmărea mai puțin, fără îndoială, să exprime un superlativ al frumuseții și mai degrabă esența persoanei sale corporale, coborîte dintr-un cer în care lucrurile sînt constituite și finite într-o desăvîrșită limezie... Și totuși, în acest chip zeificat se întrezărea ceva mai acut decît o mască: o anume relație voluntară și, deci, umană, între curbura nărilor și arcada sprîncenelor, un raport rar, individual, între două zone ale figurii; masca nu este, în fond, decît o asamblare de linii, chipul însă este mai presus de orice o corespondență tematică a unor linii cu altele. Chipul Greta Garbo reprezintă acel moment fragil în care cinematograful extrage o frumusețe existențială dintr-o frumusețe esențială, în care arhetipul se mișcă pentru a căpăta forma figurilor pieritoare, în care limeziea esențelor carnale începe să facă loc unei linii care ține.

Ca moment de tranziție, chipul Greta Garbo împacă două vîrste iconografice și asigură astfel trecerea de la teroarea la farmec.»

Și, în sfîrșit, o fascinantă interpretare a uneia dintre cele mai banale gesturi din filmele cele mai banale:

«Aș vrea să insist din nou asupra precizunii semantice a acestei lumi (e vorba de lumea gangsterilor din film — n.n.), asupra structurii intelectuale (și nu numai emotive) a spectatorului. Gestul, impecabil desenat în spațiu, al scoaterii bruste a revolverului din buzunar nu semnifică deloc moartea, căci experiența ne învață demult că e vorba de o simplă amenințare, al cărei efect poate fi în mod miraculos răsturnat. Apariția revolverului nu are în acest caz o valoare tragică, ci doar una cognitivă. Ea semnifică începerea unei noi peripeții și deci, gestul este argumentativ și nu propriu-zis triumfător. El corespunde într-un fel anumitor înflexiuni ale raționamentului într-o piesă la la Marivaux: situația este răsturnată, ceea ce fusese pînă atunci obiect de cucerit e pierdut dintr-o dată. Dansul revolverelor dă timpului un caracter mai labil, inserînd în itinerariul narațiunii, reîntoarceri la zero, sărituri regresive asemănătoare celor din unele jocuri de copii. Revolverul este, în fond, limbaj iar funcția sa constă în menținerea mereu vie a presiunii vieții, în evitarea a ceea ce s-ar putea numi închiderea timpului. Revolverul este logos și nu praxis.

Ar fi inutil să încercăm a comenta aceste texte (și altfă de o asemănătoare pertinentă risipe prin opera lui Barthes); caracterul lor incitant intelectual pentru toti cei care iubesc arta filmului este evident. Ele ne aduc aminte, încă o dată, că pentru adevăratul cinefil, vizionarea unui film este, în primul rînd, un timp al gîndirii și al libertății spirituale.

H. DONA

Un modernist printre mituri romantice (Barthes interpretînd rolul scriitorului Thackeray din *Suorile Brontë*)



Marele scriitor nu putea ocoli dimensiunea film (Jean Paul Sartre)



Filmul, document al epocii



O actriță din vechea cetate a femeilor
felliniene:
Anita Eckberg

depoziții

Cinema-ul, o femeie?

Între noiembrie 1978 și februarie 1980, Fellini a lucrat și a scris un film ce se vrea de mare amploare — atât ca inspirație cât și ca spectacol — **Cetatea femeilor**, interpretate de 2600 de reprezentante ale sexului altădată slab, precum și de Marcello Mastroianni și Ettore Manni, actor care a murit în timpul filmărilor. Producătorul este Renzo Rossellini, fiul lui Roberto. Fără a ne permite să discutăm despre un film necunoscut, ne îngăduim să cităm totuși câteva pasaje semnificative, dintr-un interviu acordat suplimentului «Europa», pentru metoda de lucru a unui regizor care a ajuns să facă din felul său de a gândi, un spectacol.

El începe prin a declara o banalitate pentru toți cei care știu că în cinema există deja o imagine a femeii felliniene: «Am impresia că n-am făcut filme decât despre femei. Mă simt cu totul la dispoziția lor, ele sînt pentru mine mit, mister, deosebire, fascinație, dorință de cunoaștere, privire asupra ta însuși. Pentru mine, femeile sînt totul». Foarte bine. Numai că pentru această **Cetate a femeilor** — descrisă ca «pălăvrăgeala, unui bărbat ușor amețit după o masă bună, o fabulă despre femeia de azi și de ieri, povestită de un bărbat care nu poate să cunoască femeia fiindcă ea este în el, ca Scufița Roșie rătăcind prin pădure» — pentru această realizare, Fellini a apelat la metoda lui de a dezvolta o temă, un subiect și care pornește de la un sacru «nu

știu nimic». Chiar în acest domeniu, chiar dacă nu a făcut decât filme despre femei! — «Care a fost viziunea dumneavoastră asupra feminismului, înainte de **Cetatea femeilor**?»

— «Nu știam nimic despre asta... Mi-am început ancheta polițist, de ziarist, pe această temă. Mă plimb, văd, vorbesc, simt, citesc, ascult, întreb și descopăr că ignoranța mea e enormă».

O colaboratoare, o scriitoare legată de ideile acestor mișcări feministe, l-a bătut sistematic la cap: «Dar, Federico, ce știi tu despre femei?» «Altele au scris câteva pagini pentru mine. Am ascultat multe păreri, cîntece, mărturii pasionate. Am încercat să intru în sediul mișcării feministe din Roma, dar m-au alungat. Am cerut însă multor feministe să participe la filmul meu și au acceptat. O colaborare excelentă. Nicio contestare. Nici o revoltă. Dimpotrivă, au făcut sugestii în felul simpatiei și coplăsei al celui care se găsește în fața unei oglinzi sau a unui aparat de filmat...» Din această cunoaștere, ce poate ieși pentru Fellini decât un nou mister? «În privirea unei femei se întrezărește o înțelegere de o greutate necunoscută, e acolo ceva tainic chiar în viața ei cotidiană, care o face și mai interesantă...» Iar acest mister se transformă imediat într-o problemă de artă: «Adevărata dramă a fost cum să luminez ochiul stîng al acestei femei care luptă pentru drepturi egale cu ale bărbatului.

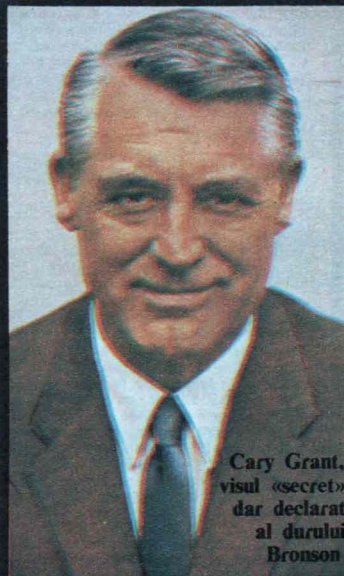
Spectacol de inteligență sau sinceritate jucată, truc sau cochetărie estetizantă, cea mai emoționantă expresie a interviului rămîne însă această identificare — tipic tellinian — între femeie și cinema. E o imagine de zile mari: «Mi se pare că cinema-ul este femeie, cu alternanța lui de lumină în obscuritate, de apariții și dispariții. În cinema este ca în burta mamei, aruncat în întuneric, ghemuit, așteptînd venirea vieții pe ecran. La cinema ar trebui mers cu inocența unui tetus».

cronica uzinei de vise

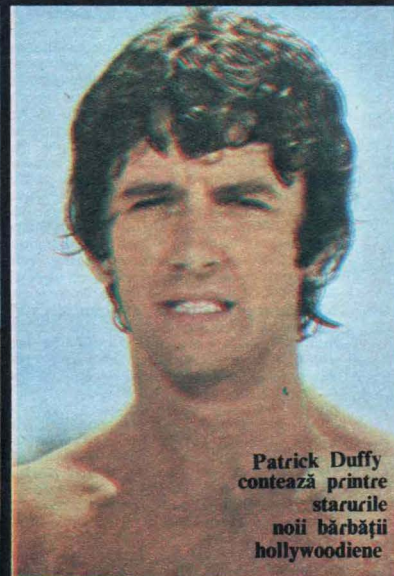
O nouă politică hollywoodiană: virilizarea eroilor

Revin, în tortă, la Hollywood, bărbații-bărbați Duri. Virili. Masculii tari în mușchi, lați în spete, cu pumn greu, aprigi la caracter, inflexibili, privind lumea de sus, fără complexele lui Woody Allen, sărmanul, inteligentul, dar tirat. Vremea filmelor, cu femeia liberă și capabilă să se descurce fără a mai fi sclavă la bărbat, apune și se ridică acum o armată de «machos» și «honchos» ai Hollywoodului, încoronată, muzical, de noul grup care face furori «Village People», format din șase bărbați care arată cît se poate de semnificativ: un muncitor cu cască, un tînăr în giacă de piele neagră, un cow-boy, un indian cu pene, un G.I. (soldat) în uniformă și un polițist! La sfîrșit

anilor '60 — în plin război sud-asiatic — dacă aduceai pe ecran un G.I. sau un polițist, filmul murea la public. Era vremea filmelor cu «flower-children», fete și băieți cu păr lung și flori în plete care vroiau amor și nu război. S-au dus acești «children» și toate întrebările lor. America a ieșit zguduită din înfrîngere și acum își linge rănile prin această nouă virilizare — cum numesc sociologii tendința care încearcă să recupereze vechile valori ale civilizației masculine, de pe vremea durilor care cucereau spațiile verzi, nisipurile și munții vestului. Revin lungile călătorii ale bărbaților, fără femei, fie în spațiul cosmic, fie în natura sălbatică, revin filmele desfășurate numai între masculii care readeau temele clasice ale prieteniei, rivalității, urii și armistițiului între sentimentele virile, totul căutînd o nouă inocență, o dezvinovățire, o viață fără angajamente politice apăsătoare; revin vînătorile, fie și după căprioare, în munți, dacă nu mai e posibil westernul clasic, bețiile «noi în de noi, fără ele», luptele corp la corp, boxul (vezi Rocky seria I-a dar și seriile II, III — recent s-a lansat un film în care chiar Barbra Streisand se bate la Rocky în ring!) întoarcerea la o viață primitivă în care problema libertății scapă din concretul relațiilor politice, iar violențele sînt recuperate în afara armatei și războaielor precise. Cei care meditează la această tendință soco-



Cary Grant,
visul «secret»
dar declarat
al dărilor
Bronson



Patrick Duffy
contează printre
starurile
noii bărbății
hollywoodiene

Serghei Bondarciuk e crainicul versiunii integrale al lui *Que Viva Mexico*. reconstituit de G. Aleksandrov, după 40 de ani de la «tragedia mexicană» trăită alături de Eisenstein



tunelul timpului

Un eveniment important pentru istoria filmului

Pentru cei care-și mai închipuie că istoria culturii cinematografice se constituie din filmul văzut ieri și acela care vine mîine pe ecran, pentru cei, nici ei puțini, care cred că filmul e doar o artă a prezentului fără nici un trecut — să le anunțăm că a avut loc un eveniment de adevărat extraordinar pentru civilizația celei de-a șaptea arte: a apărut și rulează pe ecranele lumii,

versiunea integrală a filmului lui Eisenstein: **Que Viva Mexico**, realizată de Grigori Aleksandrov, unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Serghei Mihailovici.

E un scenariu nu mai puțin eisensteinian, povestea acestei reconstituiri a unui film blestemat și perpetuu mutilat. Competenții patetici o numesc: «Tragedia mexicană». Pentru cei care n-o cunosc — și iar ne temem că nu-s puțini — s-o rezumăm în datele ei esențiale: Eisenstein a filmat în Mexic între 1930-1932, 70 de mii de metri peliculă, după un scenariu lucrat împreună cu Aleksandrov, avîndu-l drept operator pe clasicul său Eduard Tissé. Regizorul venea în această țară de la Hollywood, unde — oricît de mare i-ar fi fost prestigiul datorat *Crucișătorului Potemkin* — contractul cu Paramount pentru adaptarea «Tragediei americane» a lui Dreiser fusese reziliat: «Cei care vorbeau, în acea epocă, de «cinii roșii turbate» nu dezarmau și vedeau în Eisenstein un comunist periculos, grijuliu să facă doar propagandă. Dar e adevărat, că acei care-l urau cel mai mult erau tocmai cei care nu-i văzuseră niciodată filmele. Sînt contradicțiile intolerante! — explică un recent biograf, Arturo Garcia

Documentul, sursă a filmului

cronica surîsului

Scurt-metragele unui scriitor

Suplimentul de duminică al seriosului — după unii, prea... — cotidian francez «Le Monde», a publicat un ciclu de așa-numite «povești reci» ale umoristului de înaltă clasă Jacques Sternberg, un mare împătimit al filmului, în spus în paranteză. Prezentăm câteva asemenea povești, nu numai pentru forța lor ironică, dar și ca scurt-metrage exemplare în arta conciziei lor, atât de necesară acelor cinefili ce se visează scenariști sau gag-mani:

Intrebarea

Cind ultima bombă atomică a războiului mondial din 1995 șterse Asia de pe hartă, în timp ce celelalte continente fuseseră pulverizate în aiun, Institutul Francez al Opiniei Publice (IFOP) lansă de-a

lungul lumii întrebarea programată din vreme: «sînteți pentru sau contra războiului?» Răspunsul a fost 100% CONTRA. Nu s-a mai văzut așa ceva în trecut. Trebuie spus că pe toată planeta nu erau mai mult de 42 de persoane pentru a răspunde la anchetă. Iar la IFOP nu s-a mirat nimeni de această unanimitate, căci nu s-a găsit nimeni pentru a trage concluziile.

Campionul

Avea totul pentru a deveni o vedetă mai celebră decît un mare savant sau un scriitor de geniu: avea rugby-ul în sine. Servit de o reutabilă viteză, de o mușculatură demnă de o gorilă, de o detentă identică cu a unei fiare sălbatice, de reflexe fără reproș și de un real simț tactic, el ar fi putut deveni lesne cel mai bun jucător de rugby al tuturor timpurilor. Era însă handicapat de un mic cusur: neavînd memorie, nu ajungea să-și amintească, de la un minut la altul, pentru care echipă juca.

Politețe

Ea primise o excelentă educație și «știința de a trăi» îi era o noțiune firească. Așa că, atunci cînd se aruncă de la al șaselea etaj, ea se strădui să tragă bine fereastra, după ea, pentru a nu produce curent în camera în care soțul ei citea ziarul.

Slujba

Lumea s-a făcut în șase zile, precum se prevăzuse.

S-a odihnit în a șaptea zi și, în ziua următoare, s-a emis ideea de a-l crea pe Dumnezeu.

Toți găsiră ideea absurdă, fiindcă în-



Ultimul Pierre Richard: *Nu eu, ci el*, comedie din viața turiștilor în Africa. «Sînteți caraghios și în viață? — În viață, nu prea. Dar nu sînt nici melancolic. Mai degrabă visător»

tr-adevăr nimeni nu știa ce să facă cu ea. Atunci, unul avu o sugestie: — Și ce-ar fi dacă l-am da pe Dumnezeu, celor de pe pămînt? Îl vor găsi ei o slujbă... Și așa a fost.

Rubrica «Filmul, document al epocii — Documentul, sursă a filmului» este realizată de Radu COSAȘU

tesc că ar fi prea ușor ca ea să fie pusă doar pe seama unei replici la feminismul de ieri sau la un simplu puseu de conservatorism. E o reacție mult mai adîncă, politică, la criza morală determinată de războiul pierdut în Vietnam. Un studiu foarte atent în analizarea acestui «come back» al miturilor americane, de la Moby Dick la John Wayne, semnat de Anne Marie Bidaud («Cinéma 80» nr. 253) se încheie cu un diagnostic clar: «Răspunzînd unei nevoi de liniște, cinema-ul american funcționează ca o mașină, dar nu ca în trecut, prin a fabrica visuri, ci evacund cosmaruri; dacă face apel la vechile modele de virilitate, este pentru a domina mai bine dublul traumatism al războiului și al înfrîngerii».

Nu mai că și claritatea are dialectica ei. Fenomenul ideologic de virilizare nu se poate abstrage din precedentele fenomene culturale care au lăsat, și ele, urmele lor, ideile lor despre bărbați și eroi. Feminismul nu a trecut nici el degeaba. El a modelat chipul anti-machos, bărbatul tandru, inteligent, sensibil, cald sub aparența durității, cu un umor secret în lipsa generală de umor a evenimentelor. Un recent sondaj printre adolescențele cinefile aduce cifra impozantă de 94% a celor care mai visează la o sensibilitate adîncă a eroului de pe ecran — mărturisind orăroarea față de pumn și disprețul față de bicepsii. Și atunci, ce se

întîmplă? Într-o anchetă publicată de «Ciné-Revue» (nr. 14 din 1980), mai toți virilii actualei mode au grijă să declare că duritatea lor e doar aparentă, că una fumează pe ecran și alta e ceea ce fac ei acasă. Ei sînt răi și ai dracului la Hollywood, pe platou, dar veniți să vedeți ce frumos ne cultivăm grădina. Nu sîntem clișii pe care-i presupuneți... Clint Eastwood zice: «Nu sînt un autentic macho: îmi plac viața de familie, liniștea, singurătatea, să mă așez pe o colină la marginea mării, să mă gîndesc la un scenariu». La un scenariu în care va face rupere, desigur. Burt Reynolds vine și el să declare că Burt Reynolds de pe ecran n-are nimic comun cu el: «Răii de azi sînt falși duri în viață... Virilitatea de pe ecran nu face nici o impresie în viață... Patrick Duffy, blindul Bob din «Dallas», nuanțează și mai dulce: «Un bărbat poate să dezvolte armonioase calități virile fără a fi lipsit de inteligență și tandrețe. Sînt două calități care plac femeilor cît o pereche de mușchi». Iar Bronson, dulăul de Bronson, merge pînă acolo încît mărturisește că: «Visul meu secret este de a semăna cu Cary Grant. E una din preocupările mele cele mai serioase!». Cine ar spune că bărbații invulnerabili n-au și ei slăbiciunile lor? Și ce politică s-o ascunde în această chemare: «Veniți să ne vedeți acasă și nu doar la cinema!»

despre Mexicul intemporal; patru nuvele: Sandunga (Mexicul primitiv), Fiesta (colonizarea spaniolă, cursele de tauri și obiceiurile religioase), Maguay (plantațiile de cactus și revolta peonilor — acest material, în 1933, a devenit «Tunet peste Mexic», un film de 70 de minute, montat la Metro Goldwyn, fără știrea lui Eisenstein), Soldadera (revoluția mexicană din 1910, episod nefilmat, povestit aici de Bondarciuk); epilogul — ziua morților în Mexic, la 2 noiembrie. Aleksandrov a umplut golurile cu documente fotografice, a integrat în film texte de Eisenstein (citite tot de Bondarciuk), a pus o muzică de acompaniament și a precizat — cu onestitate de artist — că nimeni nu va ști cum ar fi montat Eisenstein acest imens material. E necunoscuta supremă și nedezlegată a acestui film care, chiar în versiunea sa inițială, rămîne astfel, fantomatic. Căci, după cum se știe, pentru Eisenstein, montajul era esența filmului. Eveniment artistic de amploare, de uriaș interes pentru istoria cinema-ului, *Que Viva Mexico*, reconstituit în literă și imagine, dar nu și în esență (prin lipsa monteurului demiurg), își păstrează enigma, ca un vulcan mexican.

Formentii, care lucrează la o carte, «Eisenstein în Mexic». Contractul pentru *Que Viva Mexico* era finanțat de către cunoscutul scriitor progresist, Upton Sinclair. După doi ani, în 1932, — timp în care e drept, și bugetul și timpul de filmare au fost cu mult depășite — Sinclair, speriat, hotărîste suspendarea turnărilor. Și acum urmează «Tragedia mexicană», deloc optimistă: cei 70 000 de metri «trași» de Tissé, anunțînd o capodoperă, nu-i vor aparține lui Eisenstein și încep să rățăcească prin lume, în fragmente, în bucățele montate halandala, ba trecînd la alții pentru scurt-metrage și inserturi de ambianță — «imaginați-vi-l pe Victor Hugo furat de manuscrisul la «Mizerabiliile» și aflînd că extrase din el sînt publicate ca folieon în ziarele străine!» (după expresia aceluiași Formentii). Abia în 1977, după tratative sustinute între forurile sovietice și americane — căci Sinclair, cum-necum, avusese grijă să doneze întregul material Muzeului de Artă Modernă din New York — Gosfilmfond-ul (Arhivele cinematografice ale U.R.S.S.) recuperează pelicula și Aleksandrov se pune pe lucru, izbutînd să dea o versiune în deplină concordanță cu structura scenariului lor din 1931: un prolog —

cine-ființele și cine-obiectele

Caii westernurilor

Mai tot omul — mare sau mic — știe ce este un cal: un animal cu care se fac westernuri. Pentru a se ajunge la această sintetică definiție, au fost necesare filmele lui Ford, Hawks și Tom Mix, dar pentru ca aceste filme să existe, au trebuit să existe câteva preeri sălbatice, un Far-West, cucerirea lui, adică istoria adevărată, cu potcovari, vizitii, ceamăși, diligente. bice, într-un cuvînt cai. fără de care nu s-ar fi aiuns la spaghetti, nu? Un cercetător, Charles Danne, a publicat o carte a cărei titlu nu poate să lase insensibil nici un cinefil: «Calul american — patru secole de istorie a lumii noi». Un singur citat — să zicem despre caii *Diligentei* — ne va face ochii mici de plăcere:

«Caii folosiți de companiile pentru diligențe erau, cei mai mulți, proveniți din mustangi, adică într-adevăr indigeni, cumpărați în vest și, din această cauză, dotați cu calități indiscutabile, în ochii antreprenorilor de transporturi. De altfel, exista o piață largă de vânzare și o ofertă considerabilă. Un cal bun costa în jur de 10 dolari. Acești cai erau foarte rezistenți, mîncau puțin, fiind obișnuiți cu greutatea cliimei care ajungea, vara, la peste 40 de grade la umbră, ca iarna să coboare la sub minus 20. Orice pierdere era foarte ușor de compensat, pe loc. Reversul medaliei ținea însă de caracterul impetuos al animalelor care erau puse în hamuri înainte de a fi bine imblinzite. De unde bătăile între cai care puneau vizitii probleme serioase de conducere. Grădarii stațiilor de legătură trebuiau deseori să fie cu ochii în patru la loviturile de copită și la mușcăturile cailor, în timp ce-i înhămau. Călătorii obișnuiți au observat ușor că, pe măsură ce drumurile se întindeau tot mai adînc spre vest, atelele erau tot mai indisciplinate, pentru a nu spune explozive».

...Și ce disciplinate și cumînți păreau pe pînză! Așa-i cu miturile. Pe cînd demitizarea cailor din western-uri?

Neuitata *Diligenta* a lui Ford. Pe vremea aceea, fiecare cal al ei costa 10 dolari. Și se alerga după aur...



cinerama



Cea de a doua glorie a lui Elvis Presley a ajuns la apogeu: filme în reluare, filme despre Elvis Presley, concerte cu melodiile lui Elvis

«Lei» revin în arenă

Deși în această lună vedeta manifestărilor cinematografice internaționale este cum se autodefiniște «Giganticul Cannes» — uriașul cel de altădată, Mostra venețiană, pare că se trezește și vine tare din urmă. Organizatorii au anunțat planuri foarte ambițioase pentru ediția 1980 care se va ține între 28 august și 8 septembrie.

În primul rând, o serie de regizori importanți și-au anunțat prezența cu filmele lor: Ingmar Bergman va prezenta ultima sa realizare intitulată *De la viață la marionetă*; Michelangelo Antonioni va termina la timp ca să fie și el prezent, cu *Misterul de la Oberwald*; Luigi Comencini este pe cale să încheie turnările la filmul pe care-l va prezenta în premieră mondială la Veneția și care se cheamă *Voltati, Eugenio*; dintre realizatorii deasemenea de faimă mondială se prevede participarea lui Francois Truffaut cu *Ultimul metrou*, a regizorului sovietic Andrei Tarkovski, a lui John Cassavetes (care a cunoscut un imens succes cu ani în urmă, tot la Veneția, cu remarcabilul său film *Chipuri*) și care va prezenta acum *O noapte de vară*, Reiner Werner Fassbinder va proiecta filmul *Berliner Alexanderplatz*. Se prevede deasemenea participarea remarcabilului autor italo-american Martin Scorsese cu ultima sa realizare, precum și debutul celui mai tânăr dintre frații Taviani, Enrico, cu filmul la care lucrează în prezent.

Ceea ce anul trecut, la timida reluare a Mostrei venețiene constituia doar un proiect destul de vag, în noua ediție va prinde contur ferm: vor reapare premiile, «Lei» Veneției cinematografice. În ce privește organizarea, se vor produce deasemenea schimbări substanțiale. Festivalul va căpăta o structură fermă prin instituirea a două secțiuni de bază: prima este destinată cinematografului anilor '90, iar cea de a doua denumită «Officina Veneziana» va cuprinde cicluri de autori și filme. Retrospectiva va fi închinată în acest an regizorului japonez Mizoguchi. Directorul Mostrei, regizorul Carlo Lizzani, își consacră mult timp organizării acestei «ediții a recuperării», cum a numit-o el prevăzând totodată și un fel de acțiuni destinate să ducă la o permanentizare a activității cinematografice din cetatea lagunară. Este vorba de o serie de simpozioane și dezbateri pe teme cinematografice pornind de la probleme de imagine tehnică și sunet, discuții pe tema cinematografiei și electronice și în sfârșit, dar cu toate onorurile cuvenite, o analizare foarte responsabilă a tendințelor filmului mondial în acest nou deceniu.

Un Don Juan cu o nouă adresă

Pe platourile din Republica Democrată Germană s-au încheiat filmările la o încercare temerară făcută de regizorul Siegfried Kühn. Este vorba despre o adaptare a faimosului «Don Giovanni» al lui Mozart de astădată într-un spirit

tragi-comic sau cum ar spune italienii, o «dramma giocosa». Filmul care se intitulează neechivoc *Don Juan din strada Karl Liebknecht nr. 78* este, după cum arată unii comentatori, o transpunere nu numai ca spirit și gen deosebite ci și ca epocă, întrucât filmul lui Kühn își plasează povestirea chiar în lumea de astăzi iar conflictul său are un alt registru inspirator și artistic. Așa încât noul Don Juan are în primul rând, și asta e vizibil pentru toată lumea, o adresă exactă, lizibilă și chiar o profesie: el este regizor de film. Drama capătă o ghilimetare și o atmosferă glumeată și despre întregul film se spune că vizionarea lui este o plăcere pe care o dau tonul său curcior și în primul rând o interpretare de zile mari datorată unor actori ca Beata Tyszkiewicz, Hilmar Thate și Eva Szykulska.

Etnocid?

Filmul canadian are, după cum precizează cercetătorii care s-au ocupat de el, o indiscutabilă dominantă: spiritul

drept exotica a lumii canadiene și care — așa după cum susține realizatorul «se stinge încet, încet ducând cu ea o cultură și o artă de a trăi care nu vor fi niciodată înlocuite». Pe care, filmul acesta le va purta ca pe niște ultime urme vii.

Spiritul spiralei

Pentru că filmul realizatorului polonez Krzysztof Zanussi, *Spirala*, a rulat recent la Cinemateca noastră, este oportun să cităm părerea exprimată, tot recent, de regizorul polonez într-o convorbire care a apărut în revista *Positif*: «Mă întrebați de ce nu am ales un personaj «mediu». Ei bine, eu nu sint deloc brechtian și de aceea nici nu văd motivul de a mă fixa asupra unor personaje de talie «mediu». Cred, dimpotrivă, că trebuie să alegem personaje interesante nu cu tot dinadinsul obișnuite. Nu-mi place să fac excursii în «domeniul mijlociu». Cred că filmul semnă de frații Taviani, *Padre padrone*, are un aer puțin cam paternalist: chiar dacă personajul central este «mediu», niciunul dintre noi nu ne putem



Filmul francez poate vorbi și o și face, cu multă rezonanță, despre un actor care nu știe ce este repausul: Jacques Dutronc (aici într-un film care a primit lauri internaționale, *A juca o festă*)

său documentaristic. Pornind de la anchete de televiziune sau de la filme documentare, s-au realizat remarcabile lung-metraje de ficțiune impregnate de substanța realităților reținute de pelicula documentară. Acum s-a impus atenției un nou film intitulat *Imagini despre un dulce etnocid*, o privire purtată peste destinul unei populații canadiene aflată acum pe cale de dispariție: indienii. Ficțiunea preia și dezvoltă aici observațiile făcute mai întâi în spirit pur documentaristic de regizorul Arthur Lamothe (care face parte din școala quebec ueză), asupra acestei colectivități considerată

identifica cu el. Și ca să revin la *Spirala* trebuie să spun că în viață apar mari întrebări, dar nu apar și mari răspunsuri: lucrurile cu adevărat importante nu pot fi precizate prin cuvinte (iar noi trăim într-o societate în care cuvintele conțeau prea mult). Sensul vieții este ceva ce trebuie căutat de unul singur, ceva ce nu poți explica prin cuvinte».

Un album Scorsese

Rulează pe ecranele mai multor țări ale lumii două scurt-metraje semnate de

Sally Field.
laureata Oscar-ului.
cunoaște revista
«Cinema».
Dovada: aici
de față



în direct din New York

Cea mai importantă noapte a filmului american

Show-ul final a încercat să atenueze nostalgia după epoca de aur hollywoodiană, cind se făceau de trei ori mai multe filme pe an, iar premierele erau lansate cu foc de artificii pe marele Boulevard al Filmului

Cea mai importantă noapte a anului cinematografic american, noaptea Oscar-urilor s-a consumat fără surprize. Marele învingător cu cinci Oscar-uri (cel mai bun film, cel mai bun regizor — Robert Benton — cea mai bună interpretare masculină într-un rol masculin — Dustin Hoffman — cea mai bună interpretare feminină într-un rol secundar — Meryl Streep — și cea mai bună adaptare cinematografică a

unui roman: Robert Benton) a fost *Kramer versus Kramer*, un film care prin actualitatea temei lui (impactul procesului de emancipare socială a femeii americane asupra vieții de familie și a responsabilității ei materne) este un succes de casă fără a fi o mare operă cinematografică. În cuvântul său, Dustin Hoffman, care după trei candidaturi zadarnice (*The Graduate* — 1967, *Cowboy la miezul nop-*

tii — 1969 și *Lenny* — 1974) la mult râvnitul trofeu este în sfârșit deținătorul lui, a spus printre altele: «Refuz să cred că i-am întrecut pe Jack Lemmon, Al Pacino și Peter Sellers», referindu-se la 3 dintre ceilalți patru candidați la Oscar-ul masculin. Dedicind apoi premiul obținut tuturor acelor colegi de breaslă care fac o muncă istovitoare ca șoferi de taxiuri atunci cind industria cinematografică nu le poate asigura locuri de muncă. Hoffman a spus în ovațiile prelunge ale sălii: «Nu vă considerați nici o clipă învinși și sint mîndru să impart acest trofeu cu voi».

Atribuirea Oscarului pentru un rol masculin secundar lui Melvin Douglas, desi considerat dincolo de motive sentimentale îndreptățite pentru acest veteran al filmului (49 de ani), a stîrnit totuși regrete pentru Mickey Rooney, un alt veteran al ecranului, candidat la această categorie și decretat de numeroase pronosticuri, învingător.

Premiile feminine — Sally Field (cea mai bună interpretă feminină într-un rol principal, rolul Norma în filmul *Norma Rae*) și Meryl Streep (cea mai bună interpretă feminină într-un rol secundar în *Kramer versus Kramer*) — ilustrează din plin mutațiile care s-au produs în star-sistemul hollywoodian. Nu «glamour»-ul exterior, ci farmecul, inteligența și sensibilitatea interpretării acestor două reale personalități actoricești au cîștigat de data aceasta. Oscar-ul pentru cel mai bun documentar a fost atribuit filmului lui Ira Wohl *Cei mai bun băiat (Best boy)* despre un caz

Martin Scorsese, autorul între alte remarcabile pelicule, al celui **New-York, New York**. Este vorba mai întâi despre un film intitulat **Italo-americanul** care a fost turnat în 1974 și care nu este de fapt altceva decât un lung interviu pe care autorul îl ia tatălui și mamei sale. Pe măsură ce conversația lor înaintează, ea scoate la lumină o adevărată mitologie a imigranților italieni de la începutul acestui secol. Cel de-al doilea film se cheamă **American Boy** (adică **Băiatul american**) și a fost realizat acum doi ani. Este vorba de un portret făcut unui prieten de-al său, numitul Steven Prince. Comentatorii subliniază că în interviu

cu părinții săi se desprinde deja amplul fundal al filmului pe care avea să-l realizeze mai târziu și care astăzi se bucură de-o imensă reputație, **Mean Streets** (adică **Străzi rău famate**). În cel de-al doilea scurt metraj este descris de fapt personajul din **Taxi Driver** (**Șoferul de taxi**), pentru care Steven Prince i-a servit de model. Cele două scurt-metraje revelează modalitatea pe care o folosește Scorsese de a investiga atmosfera și lumea viitoarelor sale filme prin notații precise făcute în scurt-metraje, așa cum de exemplu un scriitor și-ar dezvolta în roman nulele sau schițe de-ale sale.

Pe scurt

● Pe platourile de la Moscova lucrează în prezent și în ritm susținut realizatorul chilian Sebastian Alarcón la filmul său pe care l-a intitulat în mod sugestiv **Sfînta speranță** și care încearcă să descrie lupta dusă de popoarele sud-americane pentru libertatea lor, o luptă aprigă și plină de sacrificii.

● Pe platourile londoneze, realizatorul de reputație mondială Terence Young este preocupat la ora actuală să aducă pe ecran figura lui Benvenuto Cellini, pentru care a obținut colaborarea actorului italian Frank Lagella. O mare parte din filmări sînt prevăzute să aibă loc la Roma și Paris. O incontestabilă atracție a noii pelicule a lui Young o vor exercita, desigur, aparițiile episodice care ne vor prilejiu reintîlnirea cu Laurence Olivier în rolul lui Leonardo da Vinci și a lui Marlon Brando în aceea de rege al Franței.

● Un film de suspens, după «toate legile genului», afirmă realizatorul său ceh Jiri Sequens, poartă titlul foarte hitchcockian de altfel **Fantomele della Bella Vista**. În rolurile principale apar actorii Rudolf Jelnieck, Helga Cockova și Vladimir Babec.

● La capitolul «film fantastic» trebuie anunțat că la Festivalul internațional de la Madrid (prin ediție închinată filmului de acest gen) marele premiu a fost atribuit peliculei australiene **Ultima fantomă** de Peter Weir.



În Siberiada, Elena Koreneva a realizat un rol de tinăra siberiană, remarcat pe toate meridianele

TV GUIDE

Local Programs March 8-14
40A-41

Cunoștințele noastre de simbătă seară: dl. J.R. (Larry Hagman) cu soția, Sue Ellen (Linda Gray) și cumnata, Kristin (Mary Crosby)



Mary Crosby
Larry Hagman
and Linda Gray
of Dallas

real de adaptare la vicisitudinile vieții sociale a unui bărbat de 52 de ani cu o minte de copil, protejat pînă la această vîrstă de orice contact cu lumea exterioară de părinții lui.

Dacă în privința opțiunilor Academiei de Artă și Știință a filmului — forul care atribuie premiile — presa nu a avut prea variate comentarii, în schimb nu au lipsit considerațiile nostalgice cu privire la modul de desfășurare a ceremoniei decernării Oscar-urilor, show-ul pe care s-au străduit să-l prezinte organizatorii, show din care nu au lipsit vedete ca Jack Lemmon,

Jane Fonda, Telly Savalas, Kirk Douglas, Farah Fawcett-Majors, cea mai recentă stea, Bo Derek, Christopher Reeve și alții a fost caracterizat de numeroase comentarii, ca un vestigiu final al strălucirii de altădată, cînd industria cinematografică nu-și disputa influența cu televiziunea, cînd anual se produceau de trei ori mai multe filme ca acum și cînd marile premii erau lansate, în seri cu fast și joc de artificii, pe Bulevardul Hollywood.

Margit MARINESCU

Un laureat al Oscar-ului 1980, Dustin Hoffman și «colegul său de breaslă și de film» (aici în *Kramer contra Kramer*) micuțul Justin Henry



in memoriam

„Secretele” lui Hitch

Cît de grea pentru arta cinematografică a lumii este dispariția lui Hitchcock nu se poate spune în cîteva cuvinte. Să-l lăsăm pe unul care l-a cunoscut atît de bine pe maestrul misterului, suspensului și al filmului să-l descrie:

În 1966, Truffaut avea aceste cuvinte: — la el întotdeauna trist prevestitoare dar și lucid senine. Spunea el în prefața discuției cu Hitchcock publicată în editura Laffont: «Cred sincer că dacă peste noapte cinematograful ar trebui din nou să se lipsească de întreaga bandă sonoră și să redevină cinematograful artă mută, așa cum era el între 1895 și 1930, cel mai mult dintre realizatorii de astăzi ar fi obligați să-și schimbe meseria. De aceea, dacă arunci o privire peste Hollywood-ul anilor 1966, Howard Hawks, John Ford și Alfred Hitchcock îți apar ca singurii moștenitori ai secretelor lui Griffith și cum să nu te gîndești fără melancolie că o dată cariera lor sfîrșită va trebui să vorbim despre «secrete pierdute»?

Secrete pierdute? Despre ele vorbește Hitchcock parcă în trecut, ca un apropo, cînd de fapt ele conțin întreaga concepție a acestui magician al formelor cinematografice, creatoare de emoție profundă, emoție ce conduce către conținutul tot de el creat. «...Un proiect de film pornește adesea în mod efectiv de la o formulare foarte vagă, cum ar fi ideea pe care mi-ar place s-o realizez. «**Douăzeci și patru de ore din viața unui oraș**»; pot vedea întregul film de la cap la coadă. Este plin de incidente, de arriere-planuri, o imensă mișcare ciclică. Totul începe de la cinci dimineața, cum se crapă de ziua și apare o mîscă care dă tircoale pe nasul unui vagabond tolănit pe pragul unei porți. Pe urmă începe agitația matinală a orașului. Vreau să încerc să filmez o antologie a aprovizionării cu de-ale gurii. Toată distribuția. Tirguiele. Negustoria. Gătul. Toată activitatea menajeră. Ce se întîmplă cu hrana în diferite categorii de hoteluri, cum e ea pregătită și pe urmă îngurgită. Încet-încet, spre sfîrșitul filmului ar apare gurile de canal și toate gunoaiile care sînt duse apoi către ocean. E un ciclu complet de cînd legumele verzi, încă, strălucind de proaspetime și pînă cînd, la sfîrșitul zilei, totul se transformă în murdăria care țîșnește din gurile canalelor. În clipa aceea tema mișcării ciclice ar deveni: ce fac oamenii din toate lucrurile bune. Tema generală devine putreziciunea omenirii. Pentru asta trebuie să traversezi întregul oraș, să vezi totul, să filmezi totul și să arăți totul...

Există desigur tot felul de moduri de a scrie scenariul unui asemenea film, dar cu cine să-l faci? Trebuie să fie distractiv, să aibă un element romantic și în același

timp filmul acesta trebuie să fie ca zece filme într-unul. Acum cîțiva ani, l-am cerut unui scriitor să se ocupe de ideea asta, dar n-a dus la nimic.»

În acest moment al discuției, Truffaut l-a întrebat dacă nu ar fi poate nevoie de un personaj care să traverseze orașul și pe care realizatorul să-l urmărească de-a lungul filmului.

«Aici este desigur toată dificultatea — i-a răspuns Hitchcock. De ce anume ai putea agăța tema asta a noastră? Există un evantai de posibilități: omul care se dezlanțuie, ziaristul, tînărul cuplu de căsătorii venit de la țară și care vizitează orașul pentru prima oară. Dar toate acestea sînt motive destul de mărunte în raport cu amploarea unui asemenea plan. Misiunea este uriașă, totuși simt nevoia să turnez acest film. Curios, dar aici există și ceva de care m-aș vîlta. Cînd turnezi o mare poveste modernă, publicul nu prețuiește dimensiunea sa. Dar dacă plasezi aceeași poveste în antichitatea romană, o asemenea film capătă o importanță recunoscută. Iată deci neînțelegerea. Publicul acceptă modernismul, dar nu-l impresionează. El este impresionat de templele romane pentru că știe că au trebuit să fie construite pe platou. În definitiv, Cleopatra este tot o povestioară ca și «Vacanța romană», dar în care este vorba de o prințesă modernă în costum de oraș. Treaba asta mă descumpănește puțin pentru că un film ca ăsta, despre un mare oraș, ar fi teribil de costisitor. Aș arăta un mare număr de music-hall, un meci de box la Madison-Garden, mulțimea de pe Wall-Street, zgîrîie-norii... tot New York-ul... Filmul ar fi populat cu oameni celebri pe care i-ai zăni doar o clipă, ziaristi iluștri, guvernatorul orașului care ar face o declarație de două vorbe la televiziune, etc. Ar exista în același timp o temă mare și o mare panoramă, probabil și multe figuri de bogătași, așa cum se întîmplă într-o frescă de Charles Dickens.

Și în filmul ăsta de ce anume ar trebui să ne ferim? Bineînțeles de poncife, de vechile clișee: caldarîmul jilav, veșnica imagine a străzii pustii cu un ziar mototolit care zboară... Bineînțeles că un asemenea film nu trebuie făcut doar pentru primul rînd de la balcon sau pentru trei fotolii de orchestră ci pentru două mii de locuri din sală, pentru că cinematograful este mijlocul cel mai răspîndit din lume de a comunica și cel mai puternic. Dacă crezi un film așa cum se cuvine, și este emoționant, publicul japonez trebuie să reacționeze exact în aceleași locuri în care reacționează și publicul din India. Ca cineast treaba asta a fost întotdeauna pentru mine o adevărată prinsoare. Dacă scrii un roman, el îți pierde esențialul interesului său prin traducere, dacă scrii și regizezi o piesă, ea va fi jucată așa cum se cuvine doar în prima seară, iar după aceea își pierde forma. Un film circula în toată lumea.»

difuzarea: o verigă esențială
în destinul unui film

Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă

Filme cu peste 2 milioane spectatori



În numerele precedente ale revistei «Cinema» a fost prezentată producția Caselor de filme, practic toate filmele românești de lung metraj difuzate în perioada 1973-1979, menționându-se atât prezența lor pe ecranele altor țări sau în competițiile internaționale, cât și aprecierile favorabile (acolo unde era cazul) ale criticii de specialitate. La baza comentariilor, însă, a stat criteriul succesului de public, condiție care înseamnă, pe de o parte, recuperarea cheltuielilor pentru producerea filmului iar, pe de altă parte, exercitarea influenței culturale, educative, informative a filmului prin contactul cu un public cât mai larg.

În relația dintre filmul de producție națională și publicul nostru luăm, deocamdată, milionul de spectatori de cinema drept «barem» pe care orice film ar trebui să-l atingă. Majoritatea covârșitoare a celor 116 filme, difuzate în cei șase ani la care ne referim, a îndeplinit această condiție, iar multe din ele, așa cum se poate vedea din tabelul de față, au depășit-o substanțial.

Se pune întrebarea dacă, în cazul țării noastre, acest milion de spectatori este o condiție grea sau ușoară pentru filmul românesc.

În practica difuzării filmelor din orice țară cu producție cinematografică proprie se constată că cele mai mari succese sînt repute de filme din producția națională. În Franța, de exemplu, campionul absolut al box-office-ului din ultimii 20 de ani este **Marea hoinăreală** cu 17 milioane de spectatori. La o populație de 50 de milioane, înseamnă că o treime din cetățenii francezi au vizionat filmul menționat. Desigur, aceasta este o excepție, dar multe din filme ca **Mizerabilii** (cu Jean Gabin), **Notre Dame de Paris**, **Michel Strogoff** sau comedile cu Louis de Funès se înscriu între filmele cu 6-10 milioane de spectatori, ceea ce în cazul Franței — unde media frecvenței per spectator la cinematograful nu depășește 4 ori pe an — înseamnă succese foarte mari. În Ungaria (populația: 10 milioane), filmul **Locotenentul lui Rakoczi** a realizat peste 6 milioane de spectatori, iarăși o excepție, dar și **Regina Csardasului** cu 2 milioane de intrări înseamnă că a recoltat 20% din spectatorii potențiali ai țării. Evident, niciărei succese de excepție nu se referă la majoritatea producției, din contra, o mică parte atinge performanța, dar ea arată totuși la care se poate ajunge.

Se poate spune că în cazul țării noastre, cu o populație de aproape 22 milioane de

locuitori și cu o frecvență la cinematograful de peste 9 ori pe an (foarte bună în comparație cu multe țări ale lumii), un milion de spectatori este echivalent cu un succes modest, din moment ce foarte multe filme îl depășesc ușor.

Este de menționat, de asemenea, că în rețeaua noastră cinematografică filmul românesc este difuzat cu o intensitate deosebită (care se referă la numărul de copii, de spectacole, la publicitate) iar publicul românesc dovedește față de filmul de producție națională un interes realment patriotic, astfel că fenomenul de relativ dezinteres, constatat față de filmele care cu greu ajung să depășească un milion, se manifestă numai atunci cînd spectatorii constată că realizatorii filmului — din motive multiple — nu le-au onorat așteptările.

Privind tabelul de față, în care sînt cuprinse filmele care au înregistrat peste 2 milioane de spectatori de la premieră pînă în martie 1979 (la filmele în două serii numărul de bilete de cinema este dublu), observăm:

■ cele mai mari succese le obțin comedile și filmele de aventuri, dar din categoria succesorilor nu lipsesc filmele istorice, adică cele care alcătuiesc epopea națională și care au o puternică influență educativ-patriotică.

■ Majoritatea filmelor de succes de casă — 17 din 30 — sînt realizate la Casa Cinci.

■ Între regizorii care au realizat cele mai multe filme de succes de casă pe primul loc se află Sergiu Nicolaescu cu 7 filme, urmat de Elisabeta Bostan, Mircea Drăgan și Mircea Moldovan cu câte 3 filme, Dinu Cocea, Geo Saizescu și Gh. Vitanidis cu câte 2 filme.

■ Între autorii de scenarii de succes de public pe primele locuri se situează scriitorii: Titus Popovici cu 4 filme, Petre Sălcudeanu cu 3, Mihnea Gheorghiu, Ioan Grigorescu, Horia Lovinescu, Francisc Munteanu cu câte 2 filme.

■ Urmărind, îndeaproape, procesul de difuzare, se mai poate constata că filmele realizate cu talent și precizie profesională captează atenția publicului încă de la start și realizează un număr mare de spectatori într-un timp relativ scurt de la premieră. Multe altele, însă, ajung la milionul de spectatori după multe chinuri și cheltuieli sporite de exploatare.

Difuzarea noastră, ca și cea din alte țări, confirmă butada că filmele care merg bine, merg foarte bine, iar cele care merg slab, nu merg deloc.

Mihai DUȚĂ

Nr. crt.	Filmul	Casa prod.	Scenariul	Regia	Data premierei	Nr. spectatori
1	Nea Mărin	Patru	E. Burada V. Corbul	S. Nicolaescu	5.02.1979	7 286 000
2	Nemuritorii	Cinci	Adaptarea de Sergiu Nicolaescu după scenariul «După furtună» de Titus Popovici	Sergiu Nicolaescu	23.12.1974	4 700 000
3	Păcală (2 serii)	Cinci	D.R. Popescu	Geo Saizescu	11.03.1974	4 631 000
4	Profetul, aurul și ardelenii	Trei	Titus Popovici	Dan Pița	12.02.1978	4 299 000
5	Pintea	Cinci	D. Mureșan, V. Chiriță	Mircea Moldovan	14.08.1976	3 767 000
6	Ultimul cartuș	Cinci	Titus Popovici	Sergiu Nicolaescu	28.05.1973	3 474 000
7	Revanșa	Cinci	V. Corbul, E. Burada S. Nicolaescu, V. Gindilă	Sergiu Nicolaescu	4.09.1978	3 279 000
8	Un comisar acuză	Unu	E. Burada, V. Corbul S. Nicolaescu	Sergiu Nicolaescu	1.04.1974	3 272 000
9	Mușchetarul român	Cinci	Mihnea Gheorghiu	Gheorghe Vitanidis	13.10.1975	3 019 000
10	Veronica	Trei	Elisabeta Bostan Vasilica Istrate	Elisabeta Bostan	16.04.1973	2 962 000
11	Osinda	Cinci	Anuşavan Salamani-an, S. Nicolaescu	Sergiu Nicolaescu	20.08.1976	2 902 000
12	Capcana	Patru	Titus Popovici	Manole Marcus	7.01.1974	2 849 000
13	Cantemir	Cinci	Mihnea Gheorghiu	Gheorghe Vitanidis	6.10.1975	2 698 000
14	Roșcovanu	Patru	Francisc Munteanu	Francisc Munteanu	20.12.1976	2 669 000
15	Evadarea	Unu	Francisc Munteanu	Ștefan Roman	18.08.1975	2 659 000
16	Stefan cel Mare (2 serii)	Cinci	C. Mitru, M. Drăgan	Mircea Drăgan	6.01.1975	2 650 000
17	Eu, tu și Ovidiu	Cinci	Al. Struțeanu, B. Meirovici, G. Saizescu	Geo Saizescu	27.02.1978	2 589 000
18	Veronica se întoarce	Trei	Vasilica Istrate Elisabeta Bostan	Elisabeta Bostan	17.12.1973	2 509 000
19	Acțiunea «Autobuzul»	Cinci	Ioan Grigorescu	Virgil Calotescu	16.01.1978	2 509 000
20	Cuibul salaman-dreilor	Cinci	Ioan Grigorescu	Mircea Drăgan	28.02.1977	2 480 000
21	Accident	Cinci	Dumitru Carabăț	Sergiu Nicolaescu	7.02.1977	2 456 000
22	Frații Jderi (2 serii)	Cinci	C. Mitru, M. Drăgan P. Sadoveanu	Mircea Drăgan	22.04.1974	2 435 000
23	Patima	Cinci	Draga Olteanu Petru Vintilă	George Cornea	15.12.1975	2 409 000
24	Stejar, extremă urgență	Cinci	Horia Lovinescu Mihai Opreș	Dinu Cocea	19.08.1974	2 358 000
25	Mama	Trei	Vasilica Istrate	Elisabeta Bostan	21.11.1977	2 134 000
26	Ecaterina Teodoroiu	Unu	V. Chiriță, M. Opreș	Dinu Cocea	4-12.1978	2 099 000
27	Iarna bobocilor	Unu	Petre Sălcudeanu	Mircea Moldovan	10.10.1977	2 089 000
28	Toamna bobocilor	Unu	Petre Sălcudeanu	Mircea Moldovan	26.05.1975	2 065 000
29	Împușcături sub clar de lună	Cinci	Petre Sălcudeanu	Mircea Mureșan	12.12.1977	2 057 000
30	Agentul straniu	Patru	Horia Lovinescu Savel Stîopul	Savel Stîopul	4.11.1974	2 006 000

• tv •

Bună seara, Irina!



Poate că un titlu similar mai este de cîteva ori în acest număr de revistă, îmi cer scuze, s-au făcut și filme numite cam așa, dar tîn să-l mai folosesc o dată în acest colț de pagină, pentru a vorbi despre un rol și o actriță. Rolul este Ioana Boiu. Actrița este Irina Petrescu. Deci, bună dimineața, Irina! Ioana Boiu din **Suflete tari** va rămîne, sigur, unul din marile roluri ale acestei actrițe, mereu fascinante, pe care o vedem, din păcate, atît de rar pe marile ecrane. Pe scena Teatrului «Bulandran», cîteva seri pe săptămînă (nu prea multe), Irina Petrescu își realizează bijuteriile interpretative cu aceeași paghetă de artist-vrăjitor; dar noi

o vedem rar, e vina noastră, desigur, am văzut **Elisabeta I-a** la premieră, am văzut **Ferma** la premieră și, spectacolele trec seară de seară, fără noi, deși ar trebui, neapărat, să mai fim din cînd în cînd pe acolo, personajele își au și ele viața lor, înobilată de cristallul sufletesc al actorilor, cu infinite clipiiri lăuntrice. Pe marele ecran, n-am mai văzut-o demult pe Irina, nu neapărat din vina noastră, dar sigur dintr-o vină a cuiva, pentru că nu este de înțeles cum de la debutul acela minunat din **Valurile Dunării**, doar cîteva alte personaje i-au împrumutat chipul, cu luminile și umbrele sale atît de particulare în **Duminică la ora 6, Răutăciul adolescent sau Facerea lumii, în Dincolo de pod, în Acțiunea «Autobuzul» sau Trei zile și trei nopți...** Puține,

foarte puține pentru o mare actriță, care a știut dintodeauna să-și treacă personajele prin purgatoriul unei inteligențe sfredelitoare, în căutarea adevărului lor intim, esențial.

Dar am văzut-o recent pe Irina Petrescu în remarcabilul spectacol de televiziune al lui Cornel Todea (care ne dovedește, încă o dată, că este un regizor de reală forță creatoare, că nu este «singur printre prietenii» cînd are ceva de spus în montările sale) și am uitat, subit, toate supărăriile noastre: Ioana Boiu, acest magnetic personaj camilpetrescian, i-a prilejuit actriței unul dintre marile roluri ale carierei sale artistice. Din amnar și cremene de «suflete tari» a țîșnit o flacără orbitoare, cu rîuri de safir și smarald, de diamant și rubin. Piesa lui Camil Pe-

trescu, **Suflete tari**, n-a fost niciodată o încercare regizorală și actoricească ușoară, dar nu cred că acesta este motivul principal al prezenței sale foarte rare în repertoriile teatrelor; mai curînd este vorba despre o anume comoditate a unora, tentați de «avantajele» minime rezistențe. Temeritatea tele-realizatorilor a fost răsplătită. Într-un spectacol tensionat de idei, cu alte multe valoroase interpretări actoricești — Ion Caramitru, Valeria Seciu, Costel Constantin, Alexandru Repan, Mircea Anghel — Irina Petrescu propune o Ioană Boiu antologică. Aspră și feminină deopotrivă (variantele scenice — puține — anterioare ne obișnuiseră cu o Ioană aspră și colțuroasă), rasată și subtilă, autoritară și tăioasă, mîndră și generoasă, Ioana Boiu poartă în ea parcă o întreagă genealogie, spiritul unei clase. Jocul Irinei Petrescu, de mare modernitate, conferă personajului o viață lăuntrică de neobișnuită intensitate. Și Irina Petrescu intimidează, intimidează, intimidează, cum a făcut-o întotdeauna, intimidează, cucerind.

O vedem rar pe scenă, pe micile și pe marile ecrane... Dar după ce o vedem, după ce-l simțim incandescenta trăirilor lăuntrice, cu tăisuri de gheață, personajele și ne tîn cu respirația tăiată pînă la apariția viitoare.

Bună dimineața, Irina!

Călin CĂLIMAN



Revenirea
«în forță» a unei
mari actrițe,
pe nedrept uitată
de cinema
și de televiziune
(Irina Petrescu —
alături
de Ion Caramitru —
în **Suflete tari**)

vă recomandăm:



Fără a forța prea mult termenii analogiei, retrospectiva filmului polonez — deschisă de «simfonica» Wajda și încheiată de «cameralul» Czekala — poate fi asemuită cu un concert. Unul neobișnuit, desigur, ce încalcă regulile compunerii unui program de Filarmonică, dar substanțial și reprezentativ. Între numele maestrului și cel al debutantului pomenit mai sus, figurează pe afiș manifestări nune prestigioase de cineaști, unii cu statut de seniori (e vorba, desigur, de virsta cinematografică) — Leonard Buczkowski, Wanda Jakubowska, Wojciech Has, Stanisław Rozewicz — sau ceva mai tinerii Kazimierz Kutz și Krzysztof Zanussi, nume ce au acreditat și mereu reconfirmat termenul de «școală» pe care îl folosim adesea atunci cînd vorbim despre cinematografia poloneză. Cine știe ce înseamnă, dar mai ales cine nu a înțeles încă ce este o școală cinematografică națională, ar trebui să vadă toate cele 11 piese din selecția atât de inspirată oferită nouă de FilMOTEKA Polska. Pentru că filmele ce compun Retrospectiva poloneză ilustrează în mod fericit nu numai evoluția și izbînda celei de a 7-a arte într-o țară anume, ci — în primul rînd — unitatea specifică de școală. Personalități creatoare distincte din toate punctele de vedere, cineaștii prezenți în programul manifestării sînt legați înainte de toate prin crezul lor. Acest crez se numește iubirea de țară.

Descifrabile de la prima lectură, temele în tonalitate majoră, cum ar fi unitatea națio-

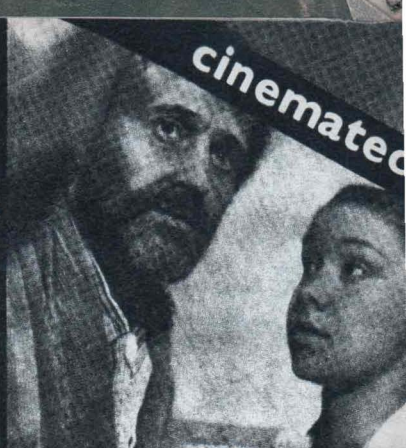
nală — respectiv alipirea la patria-mamă pentru care luptau acum mai mult de jumătate de secol minierii din Silezia (Sarea pămîntului negru); al doilea război mondial și prologul său polonez pe mica insulă din fața Gdanskului (Westerplatte); tragedia individului și tragedia colectivității în timpul ocupației fasciste (Arta de a fi iubită), rezistența organizată pentru supraviețuirea colectivă (Cinzece interzise) și lupta pentru supraviețuirea individuală în haosul imediat următor războiului (Peisaj după bătălie și Cenușă și diamant — aceste teme grave, spuneam, sînt tratate sincer, fără demagogie, în creații răzbătute de suflu patriotic și o caldă umanitate. Nu mai puțin profunde în demersul lor sînt însă și operele ce-și propun cercetarea sufletului polonez de ieri și de azi în ceea ce are el etern, căci există un «etern polonez», așa cum există un «etern feminin». La fel de sincere și umaniste ca filmele în ton major, aceste creații în minor sînt desprinse parcă din infinitul șirag de povești al universalului uman, căci după subiect și Zofia, și Spirala, și Domnișoarele din Wilko ar fi putut fi create oriunde trăiesc oameni. Aici, specificul polonez se lasă mai greu de descifrat, dar spectatorului de cinematecă nu li vor scăpa acea permanentă vibrație interioară de neliniște, acel soi de pesimism lucid pigmentat cu puțină dezabuzare — stări ce nu exclud, ci dimpotrivă fac posibil gestul de curaj din final, de a rupe cu ceea ce părea Viața. Spectatorul va sesiza, sînt convinsă, toate aceste elemente pe care obișnuim să le considerăm

trăsături proprii sufletului polonez. (Pînă și deconcertantul — pentru filmografia lui Wajda — Linia de umbră, adaptare a unei povești marinărești de Joseph Conrad, este explicat de regizor ca fiind transpunerea unei proze de o factură psihologică specială ce nu-și găsește echivalent decît în psihologia poloneză...).

În ton major sau minor, niciuna din creațiile la care ne-am referit nu este o operă minoră, căci pe lîngă nobilul lor crez comun, regizorii prezenți în Retrospectivă poloneză mai au în comun, expresie a preocupărilor lor pentru desăvîrșirea artistică: exigența cu care își aleg colaboratorii, scenariști, operatori, scenografi, actori cărora le impun cu admirabilă statornicie același respect pentru profesie. Un cuvînt aparte despre interpreți, categoria cea mai familiară publicului. Un Cybulski, o Komorowska, un Olbrychski sînt «păsări rare», e drept, și oricînd reîntîlnirea cu ei este o sărbătoare. Este însă o bucurie de a descoperi cu acest prilej alți «solști» de mare clasă: Ryszarda Hanin (în Zofia), Jan Nowicki (în Spirala), Anna Seniuk și Stanisława Celinska (în Domnișoarele din Wilko).

Neobișnuitul concert cu care asemuim Retrospectiva are și un dirijor de excepție, în persoana șefului de necontestat al școlii poloneze, Andrzej Wajda. A tout seigneur, tout honneur: pentru cel ce de mai bine de douăzeci de ani întrușipează în ochii lumii întregi talentul și vitalitatea acestei cinematografii, era firesc ca organizatorii să rezerve în program partea leului. Deci, patru filme de Wajda pe afiș, între Cenușă

cinematec



Piesă pentru muzică de cameră cu Jan Novicki, în regia lui Krzysztof Zanussi

și diamant — 1958 și Domnișoarele din Wilko — 1978, patru meditații filozofice asupra vieții și a morții, asupra setei de a trăi și a oboseli de a mai continua... Dar Wajda nu mai are nevoie de recomandări. Atît valoarea operei sale, cît și categoricul său aport la formarea și consolidarea școlii cinematografice poloneze sînt prea cunoscute. Nu e greu să mi-l imaginez cu bagheta în mînă, dirijînd concertul în acest tempo atît de caracteristic, denumit de muzicieni, «presto alla polacca».

Programele Cinematecii se succed, dar nu se aseamănă. Retrospectiva filmului polonez are toate șansele de a fi un eveniment al stagiunii.

Aura PURAN

stop-cadru pe „Domnișoarele din Wilko”



Fela, Julcia, Zosia, Kazia, Jola și Tunia — așa se numesc «domnișoarele din Wilko». Cu excepția Felei, moartă din dragoste, și a Tuniei, încă o copilă gata să se îndrăgostească la prima vedere (și chiar înainte) și să refacă destinul Felei, celelalte surori au trecut de vîrsta primei tinerii și trăiesc cu o aparentă supunere scurgerea molcomă și egală a maturității. Prezentul se desfășoară între micile ritualuri ale vieții patriarhale într-un conac de provincie și marile renunțări pe care le impune această existență retrasă și limitată la cerul îngust al familiei. Mesele la ore fixe în sufrageria încărcată cu argintării și porțelanuri, siesta lenevoasă pe canapele de epocă și în paturi cu bare de alamă, plimbările prin păduri sub umbrelute de dantelă, aniversările cu aerul lor festiv, devin punctele de sprijin ale acestui prezent pe care nimic nu-i poate tulbura. Nimic decît trecutul care irumpe pe neașteptate, întrupat în persoana lui Wiktor, prietenul din copilărie, de care fiecare din domnișoare a fost și mai este îndrăgostită.

La început, sub o aparentă cordialitate, surorile încearcă să-l ignore, pentru că el



De fiecare dată alt Wajda despre același etern uman (Domnișoarele din Wilko cu Christine Pascal și Daniel Olbrychski)

trezește patimi și suferințe și speranțe demult apuse. Apoi, idila dintre Wiktor și Tunia, care refacă pînă la un anumit punct episodul tragic Wiktor-Fela, le obligă să intre în joc. Iar pentru Wiktor, ceea ce părea inițial o regeneratoare înțîlnire cu locurile adolescenței, devine o necesară încheiere a socotelilor cu o tinerete ale cărei ecouri se sting în lumina obosită a verii trzii. Vara aceasta cu înserări bruste și dimineți lăptoase, cu un soare ostent și portocaliu, filtrat printre frunzele verzi și galbene ale copacilor, vara aceasta a mai rămas la Wilko, pentru că Wiktor să mai poată trăi o ultimă iubire la fel de părelnică, de fugară și de întimplătoare ca cele din tinerete. Iar cînd poarta trecutului se închide pentru totdeauna peste Wilko, Wiktor pătrunde în iarnă duclînd cu sine semnele morții care pînă atunci li fuseseră exterioare (dispariția prematură a prietenului, angosta asmatică a unchiului, mormîntul invadat de bălării al Felei). Pe acest drum spre întineric și neîntîlnă, Wilko rămîne un episod îndepărtat, tot mai îndepărtat, pentru că oricît de mult l-ai căuta, trecutul rămîne timpul definitiv pierdut.

Cristina CORCIOVESCU

la cerere: Jules și Jim



Truffaut, copil teribil al unei generații care a vrut să arunce în aer vechiul cinematograf pentru a construi unul încă nemaivăzut, s-a lăsat dus în cele din urmă de propria fire romantică, neliniștită și candidă, treclînd peste asprimea programului iconoclast al «noului val» spre un film în care discreția și grația acoperă asperitățile căutărilor.

Truffaut demonstrează în Jules, și Jim, cum echilibrul creației reușește să depășească nesiguranța căutărilor de început. Jules și Jim îmbrînă sintagmele filmice de care noul val era atît de mîndru cu o foarte tradițională și solidă știlință a narațiunii, caracterizării personajelor și atmosferei. Povestea, cu tot aerul insolit pentru scenariile de film, descinde în linie dreaptă din Musset și Cocteau, din dramaturgiile de boulevard, dar și din Proust. Acest ciudat cocktail de tendințe obține în film rara ocazie a unei rezolvări aproape perfecte. Arma lui Truffaut e detașarea față de înțîmplări unită cu o simpatie nestăpînită pentru personaje. Din acest neobișnuit mixaj înesc «fraz» filmice de un farmec și o grație de neconfundat. Ironia este nu o îndepărtare,

nu o rezervă de la adăpostul căreia autorul își produce opera, ci drumul spre inima acestei întortocheate povestiri în care sufletele celor trei personaje știu să se dezvăluie cu atîta discreție dar și profunzime.

Epoca plutește în aer nu ca un simplu decor, prilej de imagini și gesturi «la belle époque», ci ca emanția secretă a faptelor și gîndurilor personajelor. Avem de-a face cu un portret al unui timp nu pitoresc ci analitic, nu patetic și superficial ci nostalgic și în ascuns, visător. De aceea zîmbetul este pandant și corolar în același timp. Melodia ce însoțește pe cei trei de-a lungul filmului unește în ea toate aceste desene ascunse ale caracterelor, obsesia unui «altceva» nelămurit și trepidăția unei resemnări tandre. Ironia nu este niciodată violentă și fățișă. Ea devine, apare uneori ca să coloreze, alături ca să numească sensuri și semnificații care dau întregului film o notă inimitabilă. Cinema-ul pe care îl săvîrșește aici regizorul e asemenea concertului unui mare virtuoz în care știință și talentul depășeau o anume treaptă întrînd în spatele muzicii și lăsînd-o să ajungă la spectatori cu neegalată splendoare.

În Jules și Jim, Truffaut are zîmbetul unui bătrîn trecut prin multe, dar și forța celui

Ironia poetică la Truffaut

care nu a izbutit să scape din farmecele acestei ciudate și capricioase arte care este cinematograful. Poate de aceea ironia lui este profundă și izbutește să lase în suflete

tele noastre bucuria unei descoperiri încă nemaiîntîlnite.

Dan STOICA



Jules, Jim, Truffaut și mai ales Jeanne Moreau



filmul românesc de animație în lume

Tehnica animației pornind de la un poem cinematografic (Oda de Sabin Bălașa)

tie primind din Franța un superb album colorat din care se desprinde în imagini grăitoare minunata călătorie a unor filme românești de animație. Vorbesc de emoțiile și de senzațiile mele având convingerea că acestea nu pot fi esențial diferite de cele ale altor opt colegi de ai mei: Angela Buzilă, Sabin Bălașa, Laurențiu Sirbu, Adrian Petringenaru, Matty Aslan, Victor Antonescu, Felicia Puran, Zaharia Buzea, ale căror fărme de suflet, întruchipate într-un pachet de zece filme românești de animație au făcut o splendidă călătorie prin satele și orașele nordicei Breitanii franceze sau ale sudului însoțit din împrejurimile orașului Grenoble.

1. **Frunza și puilul** — realizator Angela Buzilă
2. **Oda** — realizator Sabin Bălașa
3. **Băutura blestemată** — realizator Laurențiu Sirbu
4. **Cale lungă** — realizator Adrian Petringenaru
5. **Dale organigramei** — realizator Matty Aslan
6. **Din aventurile lui Fitecine** — realizator Victor Antonescu
7. **Recreația** — realizatoare Felicia Puran
8. **Bălănel la schi** — realizator Zaharia Buzea
9. **Ursul păcălit** — realizator George Sibiianu
10. **Roboțelul Mihaelei** — realizator Victor Antonescu

intors în pragul verii la Brest, la un pas de capătul pământului, sau Finistère, cum îi spun francezii.

Unde și când s-au întâlnit filmele noastre cu spectatorii francezi? În școli, la Palatul Artelor și Culturii, la asociații de cartier, case de cultură ale tineretului, la bibliotecile pentru copii, căminele tinerilor muncitori sau în grădinițele de copii. În afara proiectiilor, a prezentării filmelor și a tehnicilor lor de realizare, unele reprezentații au inclus în programul lor interesante lecții de inițiere în secretele filmului de animație, mai ales pentru copii, care au fost invitați apoi să deseneze ei înșiși propria lor secvență de animație în 12 desene și să-și vadă desenele însușindu-se cu ajutorul unui arhaic și ingenios dispozitiv tehnic, «praxinoscopul».

În cadrul schimburilor culturale franco-române, Direcția Regională a Tineretului,

Nu numai o experiență de lucru și un model de colaborare, ci mai ales stabilirea unor punți spirituale

Sporturilor și Timpului Liber din Rennes, a pus la dispoziția Casei de cultură a tineretului, o serie de filme de desen animat de calitate excelentă pentru două zile de proiectie la Bégard.

Domnul Le Bris, animator al Casei de cultură, a luat legătura cu directorii școlilor primare și cei ai cluburilor școlare care au acceptat să programeze aceste proiectii în localurile lor. Joi și vineri, seîntele de proiectii, apoi de animație în jurul praxinoscopului, au permis elevilor să descopere tehnica desenului animat. Elevii cursului mijlociu au fost cu deosebită atenție la desenele animate evocînd aventurile Michael.

lei și a prietenului său roboțelul, la Bălănel și sporturile de iarnă, la Băutura blestemată.

La clubul elevilor, elevii dintr-a șasea au descoperit **Aventurile lui Fitecine, Puilul și frunza** și poemul cinematografic, **Oda**. După proiectie, copiii au putut să realizeze ei înșiși o încercare de desen animat, grație praxinoscopului pus la dispoziția lor.

Monique Durand, consilieră de film la Direcția Regională a Tineretului și Sporturilor, o adevărată animatoare culturală, specialistă în filme de animație, a însoțit pretutindeni filmele și le-a călăuzit cu siguranță și pasiunea celei care-și cunoaște bine regiunea natală, dar și cu o înțelegere și cunoaștere remarcabile a psihologiei spectatorilor, mai ales a celor mici. «Munca a cuprins — scrie M. Durand — în diferite cartiere, mulți copii de origine muncitorească, nu prea obișnuiți cu filme de animație de o altă de bună calitate... Ați de importanță a fost cererea de filme românești, înțit așa fi putut, cu siguranță, să consacru un an întreg filmelor românești de animație, să le facă cunoscute pretutindeni... Doriința mea cea mai fierbinte este aceea ca mai multe organisme franceze să dorească să continue munca pe care am angajat-o, din păcate prea scurtă, și să poată contribui în mod activ la promovarea în Franța a filmului românesc de animație... Tin să mulțumesc tuturor românilor care m-au ajutat să fac cunoscut în Franța filmul românesc!»

Putem conchide că toate acestea au prilejuit o creștere a prestigiului filmului românesc de animație, a activității Studioului «Animafilm» din București. De asemenea, această acțiune reprezintă o interesantă experiență de lucru cu publicul spectator care ar putea fi aplicată cu succes și la noi în țară, în acțiuni de inițiere a pionierilor și școliarilor în secretele filmului de animație. Dar mai cu seamă, înseamnă stabilirea unor punți spirituale, a unui model de colaborare pentru propaganda filmului de animație pe plan internațional.

Se cuvine să mulțumim din inimă colaboratorilor și colegilor noștri francezi!

George SIBIANU

Călătorie îndepărtată



Ați avut vreodată prilejul să vă desprindeți o fărîmă de suflet, s-o trimiteți apoi departe în lume, să colinde alte țărîmuri și să privească în ochii mirați și înclnțați ai miilor de copii, tineri și adolescenți cu care să stabiliți acea tainică legătură de sentimente și idei și să aveți senzația că ați participat aveau la acea sărbătoare de spirit și de emoție încntătoare? Am avut această indescriptibilă senza-

Minunata aventură a celor zece filme a început în primăvara timpurie a anului trecut la Fougères, un vechi oraș fortificat situat la porțile Breitaniei, porțile unei împărății de basm. Aici se întind ținuturi cu adevărat legendare, ca acei uimitor Morbihan, unde pământul se înfrățește cu apa în nenumărate insule, peninsule și golfuri scăldate de valurile oceanului Atlantic. Aici filmele românești au străbătut în lung și în lat căile acestui ținut, oprindu-se în localitățile cu nume pitorești ca Auray, Quiberon, Ploermel, Josselin, Questembert, Elven, Pontivy, Lorient, Vannes — capitala ținutului, și altele, continuîndu-se apoi călătoria pe țărmurile Coastei de Nord, poposind la Paimpol, Saint-Brieuc, Quintin, Dinan, Ploëuc-sur-Lié, Bégard sau Guingamp și, în sfîrșit, după alte peregrinări pe la Academia din Grenoble, pe la Annecy, Avignon și alte zări ale sudului, s-au re-

anume linia geometrică a decorului și personajelor, impresia generală de armonie. În acest context, deformările și mișcările bruște apar mai grotestice, efectul comic este sigur. O altă constantă valoroasă a serialului este întemeierea gagului pe baza raportului de contradicție dintre vechi și nou în civilizație. Vedem adesea în aceste filme cum printre cariatidele, capitelurile și templele din orașului Penelopei și Ulișilor, apar obiecte ce aparțin recuzitei moderne, ca aspiratoare, televizoare, benzirulante, etc. Dacă primele episoade abundau în referințe la mitologia antică, în **Maratonul Penelopei** ele sînt selectate mai riguros și sînt citate într-o manieră mai accesibilă. Dar cel mai important cîștig al noii formule este de ordin dramatic. Ideile nu mai sînt enunțate eseistic, ci sînt cuprinse în povestea cinematografică, bine articulată și dozată. Satirizînd clasicele năravuri ale Ulișilor, adică lenea, neîndeplinirea, slăbiciunea în fața tentațiilor, filmul este construit după formula, puțin parodică, a celor «zece negri mititei». Pornind la Maraton, bărbați, greu încercați în lupte și concursuri atletice, încep să se piardă pe drum rînd pe rînd, atrași fie de mirajul blond al unei sirene, fie de fascinația unui joc de zaruri sau de aburul promițător al unui pahar cu vin. Lăudabil din

partea autoarei este că ea nu exagerează cu discriminările feministe și că nu atacă numai cusururile bărbaților. Cu finețe, dar cu precizie, este ironizată ambiția Penelopei de a avea soți campioni, de a-i conduce, chiar cu forța, spre perfecțiune. De un umor irezistibil sînt secvențele în care ele își antrenează bărbații pentru maraton, unde efortul lor îl întrecu cu mult pe al biților soți condamnați s-o ia pe calea succesului. Apucăturile de Pygmalion ale Penelopei se întorc, bineînțeles, împotriva lor, pentru că o dată urcați pe podiumul învingătorilor, partenerii lor de viață le privesc semeți și distant, cerîndu-le să îi aplaude cu mai mare trageră de inimă.

Satirizînd mai puțin teizist, noul episod acordă serialului o mai mare accesibilitate și o mai mare libertate dramatică. Evoluînd pe această cale, el oferă autoarei și posibilități de realizare mai fertile, permițînd dezvoltarea mijloacelor specifice genului, gagul, ritmul dinamic și expresivitatea liniei. Tema condiției femeii cîștigă, prin acest serial, șansa unei tratări amuzante și atrăgătoare și, fără doar și poate, a succesului de public.

Dana DUMA

cronica animației

De șase ori Penelopa



Femeia ca temă. Condiția femeii ca subiect

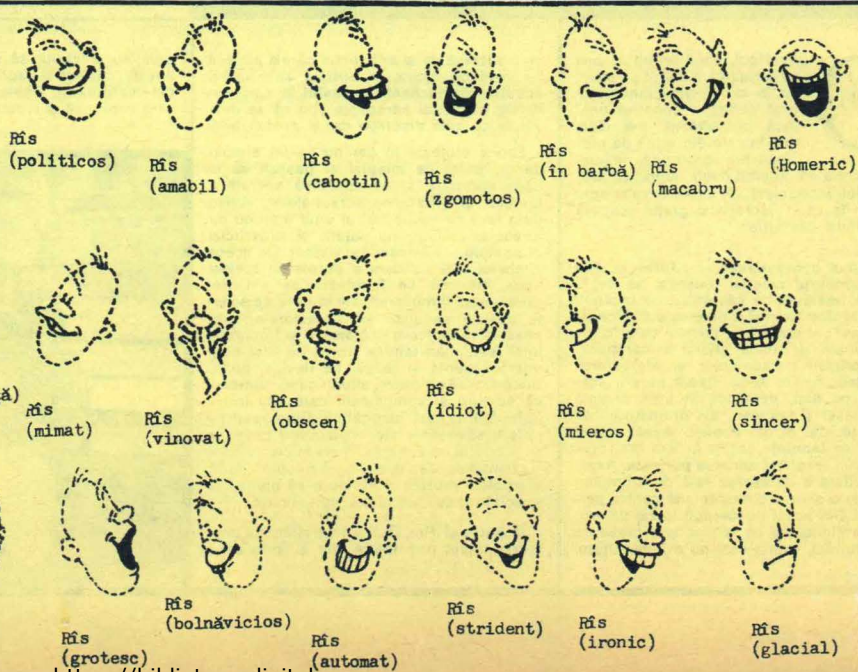
Cu patetism polemic sau cu distanță persiflării, pe ton academic sau monden, tema condiției femeii inspiră din ce în ce mai statornic artele. Muza fără de număr și nume a animației s-a dovedit și ea sensibilă la acest subiect, arătînd autorilor cit de bine se potrivește el, subiectul, cu expresia concentrată a filmului de acest gen. Deși mulți bărbați și-au încercat norocul în această zonă tematică, dintre animatorii noștri care au valorificat-o cu succes se remarcă mai ales o femeie, **Lumița Cazacu**. Inițind acum trei ani seria, avînd-o ca protagonistă pe Penelopa, ea ajunge acum cu al șaselea episod, la o formulă dinamică și concentrată, accesibilă și amuzantă.

Noul său film intitulat **Maratonul Penelopei** valorifică experiențele primelor încercări, dar marchează o nouă etapă în evoluția ciclului. Plasînd în decorul antichității, istoriei ce se referă la moravuri ale contemporanilor, primele episoade mizau pe ironia unui comentariu elegant și insinuînt, care nu reușea însă întotdeauna să intre în relație cu imaginea. Renunțînd la cuvînt, regizoarea a reușit să accelereze viteza gagului și să intensifice expresia caricaturală a desenului. Modificînd acest raport, ea a știut însă să păstreze din filmele de început ceea ce era important și

Film DICTIONAR

R Studiul neisprăvit despre: **Ris**

ion popescu gopo (34)



Ris (politicos)

Ris (amabil)

Ris (cabotin)

Ris (zgomotos)

Ris (în barbă)

Ris (macabru)

Ris (Homeric)

Ris (șiret)

Ris (suav)

Ris (amar)

Ris (de complezență)

Ris (mimat)

Ris (vinovat)

Ris (obscen)

Ris (idiot)

Ris (mieros)

Ris (sincer)

Ris (cretin)

Ris (fin)

Ris (blegos)

Ris (fals)

Ris (grotesc)

Ris (bolnăvicios)

Ris (automat)

Ris (strident)

Ris (ironic)

Ris (glacial)

0 cine-Flacăără rurală



Cinema

«Într-un sat găsești toate problemele lumii». Profesorul de matematică Ștefan Păunescu, știind, prin natura meseriei, că «toate problemele se cer rezolvate», a trecut la fapte. Faptele înseamnă, în acest caz, filme, iar filmele vor să însemne fapte: rezolvări sau cel puțin puneri în ecuație, cu una sau mai multe necunoscute. Materia primă: viața la țară. Casa producătoare: Căminul cultural al comunei Valu lui Traian — județul Constanța. Conviețuiesc aici, în aceeași încăpere, â la Lautréamont, pianul grupului vocal, mâșina de cusut a clubului «Femina» și aparatura cineclubului. Echipa de filme: Memedemin Iașar (profesor), Dobriță Ion (tehnician), Petruș Moiseescu (inginer zootehnist), Maria Păunescu (profesoară). De la bun început, din 1972, ei și-au propus să fie «simpli reporteri: «primдем fapta. La montaj încercăm să mai facem ceva regie, dacă se poate»... O privire a faptei, pe principiul intervenției directe a filmului în viața satului — Într-o școală, Într-o familie, la o fermă, la un meci (filmul căruia capu-n jos, ca să arătam cum merge fotbalul, (și)

**Să
prindem
fapta!**

în Valu lui Traian»), de la un consătean-model la un consătean-caz judiciar, de pe tarla la șacoșă, gata de «bravo» dar și de «cine e de vină?», cu elan justițiar, cu nostalgia ubicuității, ca o cine-Flacăra, locală, animată de... Ștefan Pănescu. Privirea e vehementă, tonul e spirit. S-au dus bucolicele de odinioară...

Festivalul «Cîntarea României», prin Gala republicană a filmelor de amatori, a proiectat cineclubul căminului cultural Valul lui Traian pe ecranul cinematografului Studio, de pe bulevardul Magheru. **Ciulinii Dobrogei și Un cartof, alt cartof** (documentare prezentate și premiate), alături de celelalte treizeci și trei de filme ale cineclubului, consecvente, fiecare în parte, modelului său inițial («să prindem fapta»), alcătuiesc, în totalitate, o cronică de incontestabilă autenticitate. Sîfșagiile de filmare și montaj accentuează aerul frust al acestor «filme-naive» — în expresie, moraliste — în substanță. O arhivă sui-generis de oameni și locuri: grădina din imagine e fosta Vale Seacă, fundația asta e acum Poșta, concursul de kûres (frate bun cu trînta) continuă, în fiecare primăvară, premiul e tot o creangă împodobită cu lucru de mîna lucrat de tătăroaice tinere, și tot un berbec care se cheamă tot batal... Oamenii, surprinși pe neașteptate, configurează, fără să o știe, o prodigioasă — cum ar spune cineva — mutrologie a satului. La proiectiile filmelor, de la cîmîn, toți spectorii recunosc toți «actorii» — («Uite-l pe Tămûrcul și pe al lui Gojani și-asta-e eul»). Adresă directă — la propriu și la figurat. Cel mai mare succes de public («nici la **Vagabondul** n-a venit atîta lume!») l-a înregistrat **Atenție, părinți!** Succes explicabil prin directele: simplu, fără ocultări și artificii inutile, aparatul de filmat nu se rezumă la «copiii buni», ci trece și la «excepțiile negative», văzute nu în plan îndepărtat, ci în prim-plan. Și în permanență corelație cu «universul celor mari» cu mama lui Nache, cu mama lui Astane... Un copil băut, răsbătut și cîștuit în lînt de mamă preferă vagabondajul, altul nu mai dă pe la școală pentru că «tata zice că el are patru clase și cîștigă mai bine decît directorul școlii. Lu' tata nu-i pasă». Autorilor le pasă. Dar profesorul de matematică nu face literatură. El încheie socoteliile axiomatic: «**Atenție părinți!** Copiii noștri de azi vor fi cadre de mîlîni! Dacă vreți să vă asigurați un viitor fericit, educați-vă copiii!». Pe scurt, în film, «ca-n viață», unu și cu unu fac doi. Exemplară deformare profesională!

Eugenia VODĂ

Bietul loanide

(Urmare din pag. 24)

de esență imbecilității. Dar cei care-l vedeau astfel se asea iluzionari». De-abia «pe urmă îi dădea seama» că «Hangerliu proceda astfel din plăcerea de-a nu simți bate capul și din gust pentru inedit». «Prostul, cu sau fără știință, era un diplomat ement». S.a.m.d. Același avertisment repetat în cazul lui Ioanide, care «părea voinș și în orice caz plin de însuflețire, dar îndată ce tăcea și rămânea nemiscat» era trist și nu se mai recunoștea pe sine, privindu-se în oglindă (toate sublinierile ne amintim).

A un joc al aparențelor esențial pentru un scriitor care nu numai că **părea** mizantrop, prin acuitatea și cruzimea observației sale asupra tuturor semenilor, dar a și dus jocul alt de departe, încît și-a autointitulat o rubrică «cronica mizantropului», conținînd pe transparența umanismului său fundamental, pe o accepție superioară a tuturor categoriilor, începînd cu acelea de cultură și de patrie.

Nu există capitol, în ultimele creații călinescine, în care să nu înfîințim notații preventive „pentru ochiul superficial”, revelând tragedia din adîncuri, într-o perspectivă istorică specifică și prin aceasta universală. Sufletul însuși «nu e dect un biet învîtat, care n-a exploatat pe nimeni și a dus în fond o viață sterilă și obscură (...) Azi îl așteaptă o carieră strălucită, fiindcă revoluțiile sînt mărețe». El avea, înainte, «geniul de-a se lăți pe pămînt». Întrufc însăși «lipsa de demnitate e cîteodată grandioasă»; «se va reueda, ci eu am să mă reueduc». «Crezi că eroul are numai chipul lui Cezar, Hannibal sau al lui Alexandru cel Mare?» Sufletul e «o forță», «e sublim, e un erou».

„Subînalt, e un erou.»

„Cinematografic în această literatură eminentă modernă (un fel de «post-literatură», în sensul în care vorbim de societățile «post-industriale») se ascunde tocmai în această ambiguitate de mare respirație sugestivă, de înfinită nuanțare, pentru că severitatea sațată lasă ritmic să transpare, potențate incomparabil, semnele unei nobile percepții a suferinței umane, la acest meridian, în adevărate «planuri-detaliu».

După înmormintarea grotescă a Caty-ei, la care asistase și fiul, «în zăpada alătinată din fața porții, din curte și de pe scară, rămăsesse mai acințici dete alte întipări-turi piciorilor malindui Filip Hangerliu. Nins-oarea începu să cadă însă așa de im-petuoașă, încât în curînd ele fură umplute cu zăpadă și dispărură cu totul în albul ună-nim.»

Ca orice mare creator, «mizantropul» își iubește în secret personajele, chiar pe acelea ținute la maximă distanță: cîtă plenitudine și omogenitate a observațiilor de detaliu, în gestică și lexic, cîtă varietate de tonuri și nuanțe, în urmărirea lui Max Hangerliu, de pildă — un adevărat decupai

studiat în stop-cadre, a comportamentului acestui prinț mîncător de semințe, cu specularea subtilă a contrastelor, dar și cu revelarea unui farmec local indicibil și etern.

Prima noastră ecranizare din Călinescu, **Felix și Otilia** de Iulian Mihu (1972), n-a fost, din acest punct de vedere, cea mai concludentă introducere în universul la care ne referim. Simptomasă, într-un totuștimabil profesional, în descrierea caricată a mediului uman și «decoros», cum ar fi zis Călinescu, era rata cuplul titular, prin devitalizare și monotonie, după cum sacrificia al treilea personaj din ierarhia cărții («Enigma Otiliei») — Păscălopol, pe eșafodul unui tipic cinematografic dintre cele mai convenționale.

lăta-ne acum în fața unei noi tentative, mai temerare, fiind vorba de «Bietul Ioan-de» și «Scrinul negru». Este o tentativă care refuză, prin premisele și racordurile ei majore, ticurile recenziei protocolare, complizențe și exclamatorii. Cu riscul de a lăsa deocamdată neinventariate unele capitole ale realității, ne simțim obligați să observăm în continuare că filmul lui Dan Păia aparține după aia în care cinematograful nostru cliva să fi pierdut gustul și sensul ecranizărilor din literatura clasică, deși tocmai elie marcatăse punctele de virf, atât în afirmarea primei generații de după eliberare (**Moara cu noroc** și **Pădurea spinu-rațiilor**), cât și a noului val, din care face parte Dan Păia însuși (**Muntea de piatră** și **Duhul auru-lui**). Trebuie să ne întoarcem în 1976 (trezind peste insignifiantele **Va-canță tragică**, **Al patrulea stoe**, **Inte ogizii paralele** și altele), pentru a desco- perii proximal precedent notabil, datorat tot lui Dan Păia: **Tânase Scatu**. Revirimentul e atestat și de împrejurarea că după patru ani de discontinuitate, într-o singură lună, am văzut două ecranizări de anvergură: «Ion» al lui Brebbanu, în regia lui **Mircea Mușan** (**Băstemul...**), iar cu- mul **Bietul Ioanide** (Frăpentul e însă că revirimentul e îndesosebi o reluare, o re- venire în arenă a aceleiași autori (**Mircea Mușan** este regiorul **Vârșcoalei** de acum 15 ani), cu o anumită înrăscoală de culori, paradoxală. Reprezentantul primului val înceacă în **Băstemul...** o eliberare de sub tutela prototipului literar, fie și în va- rianta unei reducții la tehnica superproduc- ției și a serialului. În timp ce Dan Păia își propune o fidelitate în raccourci, mai de- grabă ilustrativă. Primul e degajat pînă la jejeritate, de unde un grad mai înalt de efi- ciență a națiunii, în ciuda celor patru proe de proiecție, al doilea se arată cemo- nios, dacă nu timorat, temător și grăbit să ne parădă dominantele, dintr-o proză a muanțelor dificultose. Discontinuitatea, lipsa unei competiții mai largi, printr-o mul- titudine de contribuții înnoitoare, în același front, se răzună prin crispare.

Bietul loande impresionează prin densitatea compoziției fiecărui cadru, printr-un panopticum de figuri emblematice, în care simțim vîna unui regizor care știe să dea omogenitate și relief imaginii, și nu mai puțin gustul sigur al unui scenarist de

posibilități posibile

Locomotiva cu... soare

Niste oameni din miile de oameni ai
acelei cetăți industriale ce se numește
«Uzinele 23 August» (un nume trans-
format în renume) construiesc locomoti-
ve. Ca și noi toți, cei care privim în
gări și de pe poduri locomotivele, ei
iubesc locomotivele cu inima și cu
mintea.

Despre oamenii aceştia se poate şi
ar trebui să se facă un film-document.

pentru că, dincolo de existența lor pe două linii ce se întâlnesc undeva la infinit, locomotivele acestea reprezintă o părticică din marele progres al țării. Acestea ar fi, deci, primul film.

Cred că al doilea film-document ar trebui totuși închinat acelor copii de la Casa pionierilor din Brașov care au construit locomotiva cu... soare. Da, ea merge cu energia ce ne-o dă soarele.

Viitorii noștri colegi, cineștiți din anul 2001 ne vor mulțumi pentru acest film. Nu știu dacă va fi sau nu pe gustul lor, dar mărturie ale epocii noastre vor găsi precis în cei trei sute de metri de peliculă.

Acesta ar fi deci al doilea film la care mă gândeam. Ce părere aveți?

Alexandru STARK

cinema

Anu! XVIII (209)

Bucuresti mai 1980

Redactor sef

Ecaterina Oproiu

**Coperta I.**

Doi tineri, dar foarte maturi (artisticește) actori de teatru și de cinema: **Carmen Galin** și **Ovidiu Iuliu Moldovan**

Fotografie de Emanuel TÂNJALĂ

CINEMA.

Piața Scînteii nr. 1, București 41017
Exemplarul 5 lei

Cititorii din străinătate se pot abona adresându-se la ILEXIM Departamentul Export-Import Presă, P.O.Box 136—137 — telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

Prezentarea artistică: Anamaria Smigelschi
Prezentarea grafică: Ioana Moise

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
«Casa Scintei» — Bucuresti

în premieră



4 din cei 360
de interpreți:
Constantin Codrescu,
Petre Gheorghiu,
Lucian Iliescu,
Mihai Pădărescu

Bietul Ioanide



În rolul
titular:
pictorul
Ion Pacea

setelul, el se înmulțea abundent în rigola unui trotuar. Un cocos bătrîn, cu creasta roșie bătută ca garoafa, își purta gîinile prin acest cartier, părăsit înainte de-a se născu. Același lucru cu peisajul uman: nasul unei doamne «luase profil de plisc», pălăria unui bărbat are «chip de streșină» ș.a.m.d. Cum cinematograful e o artă funcționară realistă și obiectivă, chiar în contingență cu poezia și fantezia, un asemenea tip de șarjă poate fi adus pe ecran numai cu maximă sensibilitate la jocul aparențelor și al subtextului.

Joc atît de înșelător și complicat, prin gravitatea sensurilor, încît romancierul se simte mereu dator să ne atragă atenția, să ne apere de capcana primelor impresii și a propriei sale convenții literare. Înfațisarea cutăruia «era la prima vedere comună». «Cucly nu era frumoasă la înția vedere»: «cine-i vedea spunînd anecdote (...) ar fi zis că are de-aface cu niște semidocti. Dimpotrivă». «Sufletele citea pe Homer în grecește, hilarul Hagienus descifra cuneiformele. Pomponescu nu era deloc un om fără pricerepe (...)». Dan Bogdan era un profesor cu reputație. «Ceea ce surprindea în primul moment la Hangerliu era înțuta sa

(Continuare în pag. 23)

Valerian SAVA

Film inspirat din romanele «Bietul Ioanide» și «Scriinul negru» de G. Călinescu. Scenariul: Eugen Barbu. Regia: Dan Pita. Imaginea: Florin Piersic. Decoruri: Virgil Moise. Costume: Svetlana Șchiopu. Muzica: Adrian Enescu. Montajul: Cristina Ionescu. Sunetul: Bujor Suru. Cu: Ion Pacea, Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălanuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Mihai Pădărescu, Carmen Galin, Ion Caramitru, Mircea Constantinescu.

Producție a Casei de filme 4. Director: Corneliu Leu. Film realizat în Studiourile Centrului de producție cinematografică «București».



Circulă opinia că literatura lui G. Călinescu n-ar putea fi «ecranizată» (oribil cuvînt!), în fine, că ea n-ar constitui puncte de plecare prea sigure pentru autori de filme. Dificultatea, incontestabilă, vine nu atît din abundența și alura adesea speculativă a comentariului sau din drama-

turgia compozită, mai ales a unui roman ca «Scriinul negru», cît din factura tipologiei umane pe care scriitorul o creează. Dealtfel, în «Bietul Ioanide», romancierul însuși notează, cu referire la unul din eroii pe care-i va urmări (și în «Scriinul negru»), pe 1500 de pagini, că ei sînt... «personaje șterse și lipsite de dramatism, inapete parcă a deveni vreodată eroi de roman». Dar de film?

Această impresie e agravată de împrejurarea că, deosebi în aceste ultime romane, Călinescu se ocupă, cum însuși precizează în text, de «specimene umane șarjate de natură fizicește și moralmente». Șarjate de natură, dar și de autor, care pare să persiflizeze pînă și vegetația sau vietățile domestice ori peisajul natural, apostrofîndu-le ironic și prețios: «Cît privește mu-

Drumul oaselor



Indrăzneala este, cred, semnul sub care se așează voit și cu voluptate filmul de față. O îndrăzneală coaptă, de neconfundat cu teribilismul, coaptă și sprijinită de un artag vizibil polemic și vizibil de bună calitate, demolator de mituri și prejudecăți — bineînțeles cinematografice. Prima victimă atinsă de tirnăcopul acestei îndrăznealî este prejudecata genului. Într-adevăr, prin temă, **Drumul oaselor** s-ar fi cerut cu sobrietate agățat în culul genului istoric: sîntem în preajma lui 1848, după eșecul răscoalî lui Tudor și înainte de încercarea Bălcescului. Cadrul istoric nu are marginile flu, ci precis conturate, faptele relatate s-au petrecut într-un fel sau altul și pentru ele pot depune oricînd mărturie istorici serioși. Prin acțiune, filmul ține de genul «aventuri cu suport în istorie», specia western, și amintește vag serialul **Haiducilor**. Oricare alt scenarișt în afară de Eugen Barbu — și ar fi spus că «se cuvine» să aleagă: ori, în loc de «ori, ori», autorii au optat pentru «și, și» în ideea că nicăieri nu scrie — și într-adevăr, nu scrie — că un film trebuie să fie sută-n-

sută — ca țesăturile — genul X sau Y. Această primă îndrăzneală a dat naștere, cum se spune, unei «făpturii» făcută din jumătăți care se atrag și sfîrșesc prin a se contopi, o făptură cu alcătuire de centaur: partea de sus, adică suportul de idei, fiurul și filonul dramatic sînt purtate în galop — în galop la propriu și la figurat — de copile puternice ale acțiunii nu doar pe-aici pe acolo, ci de la un capăt la altul al filmului. Scenariștii nu-și pierd nici o clipă din ochi «centaurul», ei nu uită despre ce e vorba în propozițiune, propozițiunea rămîne de la cap la coadă serioasă și respectuoasă față de încălcătura istorică, ei nu pierd însă nici nervul și nervii — chiar dracii — necesar unui film de aventuri, așa încît **Drumul oaselor** își poartă dubla identitate nu ca pe o cruce grea, ci ca pe o necesitate organică. Construit strîns, focalizat practic pe cinci personaje principale, călătoare, cu scopuri diferite sau aparent diferite pe drumul oaselor, scenariul nu oscilează, ci se ține într-un echilibru perfect pe coarda bine întinsă a unui suspens inteligent peste care dialogurile adesea patetice în spiritul vremurilor nu pică niciodată alături cu drumul, ci sînt acolo și de acolo, cu funcție precisă și efect asemenea. Personajele nu

foșnesc a hirtie, ci sînt vii, au ceea ce actorii numesc «carne», acțiunile lor, deci, nu alunecă nici o clipă în incredibilul — dealtminteri acceptat în asemenea gen. Căpitanul Baronea (Ion Marinescu, în sfîrșit, după cîtă vreme, într-un rol și nu într-o «prezentă») este cu credință și forță un căpitan al «Frăției și Dreptății»; Iurie Darie (în sfîrșit, după cîtă vreme) are de jucat un personaj viu, oscilant între șarm, îndrăzneală și lășitate: Pană Grădișteanu; Marga Barbu (actrița Agata Slătineanu) nu trebuie să forțeze linile unei «pete de culoare» într-un film cu bărbați, ci poate construi cu forță și maturitate artistică un personaj puternic și viabil: Remus Mărgineanu (Sturzu), un conjurat cu discreție fanatic și, în sfîrșit, dar nici vorbă în cele din urmă, Mărgelatu lui Florin Piersic, personaj fără îndoială unic nu numai în filmografia actorului, dar și în ceea ce numim «galeria» personajelor de film romănesc.

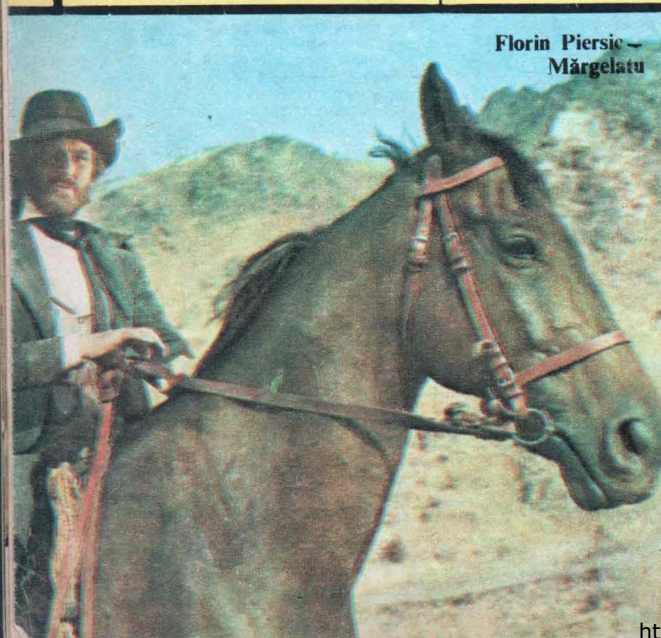
Cea de a doua îndrăzneală — lovitură de tirnăcop la temelia dragilor noastre prejudecăți cinematografice — este distribuția lui Florin Piersic într-un spectacol contremplei. Aici «vinovații» se înmulțesc. Aici, pe lîngă numele scenariștilor se așază neîndoiește numele regizorului. Dincolo de orice vinovații, inspirația încredințării unui rol de tăcut, de ciuf, cu zimbetul zgîrcit și mintea iute, cel puțin la fel de iute ca pistolul, mai curînd antipatic decît simpatic, mai curînd enervant decît fermecător, unui actor cu statutul de fermecător

și călare și pe jos consolidat de cîteva zeci de filme, consolidat pînă la înțepenie, inspirația spuneam, căci de inspirație este vorba, răsucirii emplotului unui actor cu o sută optzeci de grade, este — să nu ne temem de cuvinte — de zile mari. Pentru că, să recunoaștem, clou-ul acestui film numit din interiorul aceluiași artag polemic, presupun, **Drumul oaselor** (există și o prejudecată a titlului atracției, așăzător, lipicios) este Mărgelatu lui Florin Piersic. Autorii au simțit ce poate «da» ca efect, ca șoc o asemenea schimbare de registru. Actorul a intuit ce poate «da» el într-un asemenea rol și rezultatul este spectaculos. Dublu spectaculos. Pe de o parte, în mod sigur, rolul care pune în valoare complexitatea unui talent manifestat «pînă acum pe buchețel»; pe de altă parte, demolarea altei prejudecăți, aceea a emplotului actoricesc cu care «se merge la sigur». Acestea sînt datele problemei. Ce-a făcut regizorul cu ele? Regizorul, Doru Năstase, debutant promițător cu **Pe aici nu se trece**, «insistent» controversat cu Vlad Tepes,

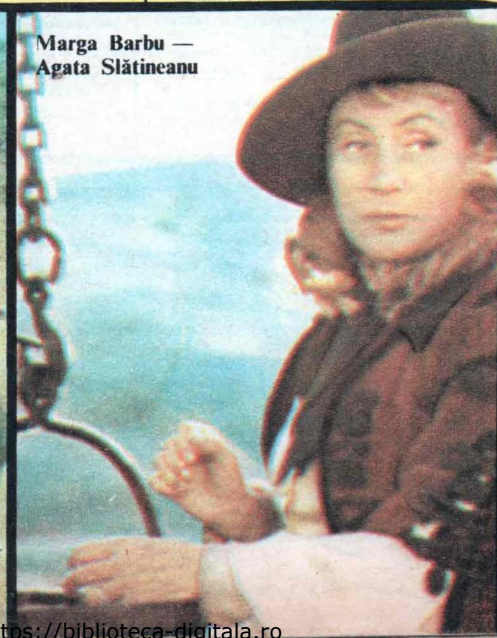
(Continuare în pag. 15)

Eva SÎRBU

Scenariul: Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail. Regia: Doru Năstase. Imaginea: Vasile Vivi Drăgan. Decoruri: arh. Adriana Păun. Costume: Ileana Grovianu Kosman. Muzica: George Grigoriu. Montajul: Anca Dobrescu. Coloana sonoră: Ing. Silviu Camil. Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Ion Marinescu, Iurie Darie, Ernest Maftei, Toma Dimitriu, Remus Mărgineanu, Petre Gheorghiu-Dolj, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Adrian Stănescu.



Florin Piersic —
Mărgelatu



Marga Barbu —
Agata Slătineanu

Cinema Nr. 5
Anul XVIII (209)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, mai 1980