

# Cinema

Nr. 11

Anul XX (239)

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, noiembrie 1982



**Ce așteaptă  
oamenii muncii  
de la  
cinematografia noastră?  
În primul rînd:  
filme de actualitate!**





Anul 1946. Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în mijlocul tinerilor, cu ocazia unui miting electoral

## Al patriei erou între eroi

Am avut onoarea ca la a 60-a aniversare a secretarului general al partidului să realizez împreună cu scriitorul Dinu Săraaru și cu regizorul Virgil Calotescu, filmul omagial, filmul evocării vieții și luptei revoluționare a celui ce se află azi în fruntea partidului și a țării, documentarul artistic intitulat *O viață închinată fericirii poporului*. Reconstituind biografia bogată și semnificativă a unei vieți exemplare, de militant comunist, a curajului și eroismului unui veritabil revoluționar de profesie, am avut atunci, mai mult ca oricând, sentimentul că în destinul tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, în atitudinea sa în fața marilor probleme ale epocii contemporane, sint concentrate în mod simbolic și durabil, aspirații și virtuți fundamentale ale poporului român, ale clasei muncitoare. Evocând o pilduitoare viață de luptă revoluționară, documentele biografice și de epocă ne-au relevat adevărul semnificativ al unei comuniuni organice dintre această viață și istoria însăși a partidului și poporului nostru din ultimele cinci decenii. Noul film, *Omagiu*, va înfățișa o seamă din momentele esențiale din biografia politică a celui ce și-a identificat viața cu cauza partidului — momente prezente și în filmul precedent. Dar el se va constitui în același timp într-o demonstrație mai pregnantă în ceea ce privește continuitatea în evoluție a unor mari idei, a unor patriotice idei care conferă dimensiuni istorice faptei politice a secretarului general al partidului. Se vorbește în

acest film, cu argumentele indubitabile ale evenimentelor reținute de memoria istoriei, despre eroism, patriotism, devotament comunist, despre spirit revoluționar și gândire înnoitoare, despre tot ceea ce luminează dinăuntru o viață și un destin în care țara, partidul se regăsesc cu marile lor năzuințe, cum ar spune poetul: „Sărbătorind un om, sărbătorim o țară, un partid, un popor”.

Filmul al cărui scenariu și comentariu le-am scris împreună cu cunoscutul prozator Dinu Săraaru, îl dorim un omagiu în care să se adune cât mai aproape de intensitatea lor, sentimentele cu care toți fiii patriei îl înconjoară pe marele fiu al ei, ca întotdeauna și în acest memorabil moment aniversar. Cei cincizeci de ani de luptă și activitate revoluționară ai tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cuprind în ei atât de multe momente de înaltă semnificație — fiecare dintre ele putând da naștere unui film emoționant, încărcat de semnificații. Dintre aceste multiple semnificații, așa evidențiată pe cea care se desprinde din prezența lângă marele om politic, încă din anii tinereții, ai luptei în ilegalitate, a tovarășei **Elena Ceaușescu**, constituindu-se într-o frumoasă pagină de pasiune revoluționară, într-un model de devoțiune politică și umană, cărora ani de după eliberare le-au adăugat resurse noi, înălțătoare.

Documentar-artistic de lungmetraj, apelând la imagini de epocă, propunând totodată un portret de țară nouă, așa cum s-a alcătuit cu

deosebire în anii ce au urmat după Congresul al IX-lea al partidului, filmul va fi — sint încredințat — un document al demnității partidului și poporului nostru, popor care a știut întotdeauna să-i țină, în înaltă cinstire, pe cei ce i-au întrușipat în cel mai deplin înțeles vrierile, aspirațiile, și i-au condus spre împlinirea lor.

În mod firesc, asemănător, am orientat și filmul-poem de scurtmetraj *Al patriei erou între eroi*, pe care îl realizez împreună cu regizorul Pompiliu Gilmeanu, îngemănând lângă imaginea-simbol, într-o unitate de sentiment, metafore din poeme în care am strîns gândurile omagiale pentru partidul comunist, pentru încercatul și strălucitul lui conducător. Însuși titlul: *Al patriei erou între eroi* mărturisește spiritul unificator al sentimentelor și ideilor din care s-a născut acest film. Ele — cele două filme omagiale — aparțin autorilor lor în măsura în care și-au făcut un titlu de onoare din a ordona imagini și cuvinte într-un conținut năzuind spre semnificații perene. Cum se știe, în fața marilor oameni ai istoriei imaginea și cuvîntul au doar rolul de a însoți faptele, ele însele avînd puterea de a se adresa contemporaneității și viitorului, așa cum a făcut-o, așa cum o face, cu rară forță de înnobilitare a gesturilor istorice, secretarul general al partidului, personalitate proeminentă a vieții politice contemporane pe care o numeam, prin mijlocirea poeziei, „fruntea României urcată înalt prin veac”.

**Nicolae DRAGOȘ**

Într-un moment în care țara întreagă își sărbătorește cu dragoste și entuziasm înțeleptul ei conducător, cei 65 de ani de viață și 50 de ani de activitate revoluționară a tovarășului **NICOLAE CEAUȘESCU**, secretar general al partidului, președintele Republicii Socialiste România — cinematografia noastră îi dedică două omagii pe peliculă. Un film documentar - artistic de lungmetraj intitulat **OMAGIU**, după scenariul scriitorilor **Nicolae Dragoș** și

Dacă filmele anterioare de sinteză și de gen foloseau imagini de cronică pe care le mai văzusem și în alte filme (contratipuri sau duble, dar duble fiind tot mai semănau cu ce vedeam noi pe ecran), după mulți ani, din punct de vedere cinematografic, România va fi „la zi”. Autorii scenariului, **Nicolae Dragoș** și **Dinu Săraaru** au pornit de la o idee foarte bună. Și anume de la prezentarea noii Români dincolo de geografia ei naturală, eu aș numi-o geografia construcției socialiste care se referă la perioada 1965—1982. Este firesc să fi urmărit o asemenea geografie a țării, pentru că filmul nostru de lungmetraj e dedicat celui care în această perioadă s-a ocupat neobosit de destinele țării: tovarășului **Nicolae Ceaușescu**. Desigur că nu am exclus nici începuturile istoriei noastre noi, nici planurile cincinale; accentul e pus însă pe cel pe care îl găsim noi la cîrma țării în ultimii 17 ani. Personal, mi-aș dori ca acest documentar de lungmetraj să mai aibă și un subtitlu care mie mi se pare mai apropiat de ceea ce propunem: „La noi în cuget și în simțiri”. El se referă la stîmă și în același timp la recunoașterea a tot ceea ce reprezintă personalitatea politică a tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, la contribuția sa personală la tot ce se realizează în patria noastră. Ne-am dori — și eu și scenariștii — ca acest film, în care fiecare imagine cinematografică prezintă o realitate proiectată și realizată de conducătorul țării noastre, să fie, de fapt, o vie implicare a spectatorilor, adică a noastră, a tuturor, la ceea ce noi cu toții am construit sub conducerea sa înțeleaptă. Se inaugurează, de pildă, hidrocentrala de la Porțile de fier și, plecînd de la momentul festiv, urmărim în imagine ce s-a întîmplat pe locurile acelea, ce s-a realizat de la punerea pietrei de temelie pînă la ultima cărămidă. Urmărim deci o implicare emoțională a publicului în construcția țării reîntîrîndu-ne cu ajutorul peliculei, mo-



Dinu Săraru, în regia lui Virgil Calotescu, și un documentar poetic de scurtmetraj **AL PATRIEI EROU ÎNTRE EROI** avându-l ca scenarist pe Nicolae Dragoș iar ca regizor pe Pompiliu Gilmeanu.

Iată mărturiile unuia dintre scenariști, Nicolae Dragoș, și ale unuia dintre regizori, Virgil Calotescu, în timpul realizării acestor importante filme-omagiu, filme-document ale unei vieți și activități închinată fericirii poporului:



1982. Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU și tovarășa ELENA CEAUȘESCU exercitându-și dreptul electoral fundamental

## Omagiu pentru cel mai iubit fiu al țării

mente esențiale ale ultimelor decenii. Nu vom putea prezenta, desigur, nici pe departe totalitatea realizărilor acestor ani. Într-o oră și jumătate nu vom putea epuiza toată istoria celor 17 ani; ne vor scăpa mai ales lucrurile de amănunt. Pentru momentele importante vom apela la imagini consemnate de cronică cinematografică, documentele care atestă prefaceri sociale, ca de exemplu larga democratizare, participarea întregului popor la opera de construire a socialismului prin organizațiile democratice nou apărute din inițiativa secretarului general (Frontul Democratiei și Unității Socialiste, consiliile oamenilor muncii etc). Un loc important îl ocupă congresele, foruri largi de întâlnire a oamenilor muncii din industrie, din agricultură, din cultură și ideologie, congresele de tineret, ca forme largi de participare la viața țării a întregului popor. Forme noi propuse și organizate în ultimii ani, care fac parte dintr-o întreagă gândire teoretică a secretarului general al partidului nostru. Filmul va încerca, de asemenea, să arate cât de vaste sînt relațiile noastre internaționale, diplomatice, economice, culturale, cu toate popoarele lumii, indiferent de oriînduirea lor, ca expresie a concepției despre ceea ce înseamnă dorința României de independență, suveranitate, pace și libertate. Aș vrea să dau un exemplu, de cit de adîncă este în conștiința lumii personalitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu. Vizionînd de curînd China, în întîlnindu-mă la

Shanghai și Beijing cu oameni din diverse medii, am putut vedea cît de interesați direct erau de „Lomania” (chinezii n-au litera „r”) și cît de repede identificau numele țării noastre cu numele conducătorului. Al Ceaușescu! Îmi spuneau muncitorii, studenții sau criticii de film cu care stăteam de vorbă.

Cea mai mare satisfacție a noastră, a celor care avem cîstea de a realiza acest fierbinte omagiu, va fi, dacă vom reuși să cuprîndem o bună parte din ceea ce s-a cîtorît în acești ani sub înțeleapta conducere. Dacă filmul va fi bun, meritul nu va fi al nostru, ci al celor care au construit România materială și spirituală, al celor care au gîndit-o și au concretizat-o astfel urmînd viziunea științifică a secretarului general.

În timpul filmărilor ni s-a întîmplat, deseori, să fim emoționați noi înșine în prezența unor documente care vorbeau despre activitatea de ieri și de azi a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Cînd am mers, de exemplu, să filmăm în satul în care s-a născut secretarul general al partidului, o casă simplă, modestă de țaran, din cîmpia Oltului, unde doina Oltului amîntește de o întreagă istorie. Ne-a impresionat cînd știam cîtă voință și dîrzenie dovedea un copil care și-a început activitatea revoluționară la 14 ani, ajungînd peste ani să afirme pe plan mondial istoria țării sale, iar pe plan național să determine un

alt destin al României, o altă civilizație.

Am urmărit ca, dincolo de momentele oficiale consacrate de cronică cinematografică, să surprîndem și acele gesturi frumoase, simple, spontane care caracterizează omul Ceaușescu și spiritul său generos. Momente care vorbesc, de pildă, despre dragostea pentru copii a președintelui țării, de zîmbetul lui cald cînd e înconjurat de pionieri ori se întîlnește cu tineri la deschiderea anului universitar, pe șantier sau în uzine. Foarte interesante din aceste puncte de vedere sînt cîteva vizite în uzină, așa cum le-a înregistrat pelicula, cînd oameni care muncesc la bancul de lucru vin în întîmpinarea oaspetelui cu o floare simbolică preîndînd cîte zeci de buchete. Sînt apoi secvențele întîlnirilor tovarășului Nicolae Ceaușescu și ale tovarășei Elena Ceaușescu cu copiii din Zambia, ori din India, din China sau Nigeria, Canada ori SUA, cu prilejul diferitelor vizite. Urmărim în cîteva secvențe, pornind de la un facsimil sau o fotografie, evoluția finărului utecist, cu toate răspunderile sale în organizația de tineret comunist, și ulterior activitatea ilegală a finărului membru de partid. Încercăm să filmăm și locurile pe unde și-a dus activitatea revoluționară acest neobosit luptător, adeseori alături de tovarășa Elena Ceaușescu. Itinerariul nostru în imagini, itinerariul celor 50 de ani de activitate revoluționară a secretarului general al partidului, trece prin Valea Pra-

hovei și Valea Dîmboviței, cuprinde Oltenia, Dobrogea, Banat, orașe ca Rimnicu Vilcea, Craiova, Constanța, Tirgoviște și comuna Ulmi, unde în 1936 a fost arestat, după care a început marele proces de la Brașov. După proces, comunistul Nicolae Ceaușescu a stat închis la Doftana pînă în 1938. Am insistat asupra unui document care ni s-a părut semnificativ: cel legat de comemorarea, în închisoarea de la Doftana, a 50 de ani de la moartea lui Mihail Eminescu. Tovarășul Nicolae Ceaușescu nu se mai afla în acel moment la Doftana, dar el participase foarte activ la organizarea acestei comemorări literare pe care comuniștii au transformat-o într-o vie manifestare politică. Tovarășul Nicolae Ceaușescu inițiasse acest program la care au răsănat pentru prima oară într-o închisoare versurile lui Eminescu îndemnînd la luptă revoluționară: „Zdrobiți ofînduirea cea crudă și nedreaptă...”. Evocăm, de asemenea, și importanta manifestație muncitorească de la 1 Mai 1939 condusă de tovarășul Nicolae Ceaușescu, manifestație care s-a desfășurat în zona Ferentarilor pe un teren transformat astăzi într-un înfloritor cartier muncitoresc. Refacem (din păcate nu dispunem de fotografii ale vremii) traseul pe unde au pornit muncitorii, străzile și parcul, zis cîndva al Veseliei, devenit abia astăzi cu adevărat un parc al Veseliei. De acest moment de mare importanță în lupta eroic-revoluționară a partidului este legat și numele tovarășei Elena Ceaușescu.

Din cei 10 000 de metri de peliculă filmați în România de azi nu vom păstra decît o oră și jumătate de proiecție. Sperăm însă că densitatea pe metru patrat de emoție și admirație pentru ceea ce am construit și construim sub această înțeleaptă conducere, va transmite spectatorilor mîndria de a trăi în epoca Ceaușescu.

Virgil CALOTESCU



# Ce așteaptă oamenii muncii În primul rînd: fi

**Orice om e interesant.  
Totul depinde de ochiul care-l privește**

**A fi nonconformist nu înseamnă  
să nu te conformezi normelor,  
ci să nu accepți drumul bătătorit**

— Inginer la Întreprinderea Optică Română, deputat în sectorul 3, soț, tată a doi copii... Vă întreb, stimate tovarășe Ilie Popa, aveți timp să mai mergeți la film? Ați văzut filme românești în ultima vreme? V-au stîrnit interesul? Prin ce?

— La potopul asta de întrebări cred că e suficient să vă spun ultimul film românesc văzut, care mi-a plăcut și m-a interesat, nu mult, ci foarte mult: *Concurs*. De fapt, n-a plăcut la toată familia. Fetitele mele — una de 14 ani, alta de 12 ani — au înțeles destul de mult din film, deși la început eram sceptic că vor pricepe și sensul dincolo de poveste. E un film foarte bine făcut, bine gândit de către un regizor care-și cunoaște meseria. Am mai văzut *Proba de microfon* și alte filme bune, dar parcă tot *Concurs* e primul în topul meu.

— Dar un film românesc care v-a nemulțumit? Și prin ce?

— N-aș putea să vă spun. Nu văd filmele slabe, pentru că eu nu merg la cinema nepevenit. Soția mea, care lucrează la Institutul de lingvistică, află mai repede cum e filmul. Noi nu mergem la premieră, îl așteptăm să dăscălească o săptămână, două...

— Ce gen de filme preferați?  
— Genul mi ȳine și de firea omului. Nu știu dacă ȳmi place un gen anume. În general, aș vrea ca de la un film să mă aleg cu ceva. ȳmi scotocesc bine timpul: merită să pierd două ore, sau nu? De aceea prefer filmele serioase, cele legate de viața noastră, de probleme ale lumii de azi, de ieri, de mine...

— Ați ȳntîlnit ȳn viața dumneavoastră de plin acum, un om, o situație, ȳn fața cȳrora sȳ exclamați: „ce film ar ȳleși de aici!”

— Destule. ȳn meseria noastră, de ingineri, ȳn special cei care lucrează ȳn proiectare, se presupune cȳ ai ȳn imaginație tehnică. Mulți sȳnt tentați sȳ extindȳ această imaginație și ȳn alte domenii: literatură, artă... Eu sȳnt unul dintre aceștia, mȳ furȳ glindul, dar n-am concretizat nimic. Desigur, am ȳntîlnit „povești de care vorbiți”. Le-am uitat ȳnsȳ pe loc. Nu știu, ar trebui sȳ mă gȳndesc...

— Nu vȳ amȳntiți nici dacȳ era o poveste obișnuitȳ sau unȳ ȳleșit din comun?  
— Obișnuitȳ, cȳ din cele extraordinare ȳntodeauna se poate face ceva și asta ȳi trece oricȳ ȳn ȳmintȳ.

— Dar dacȳ vȳr face un film despre un inginer, deputat, soț și tatȳ, un om obișnuit al zilelor noastre, cum vedeți personajul de film cu acestȳ „ȳișȳ”?

— Cred cȳ ar fi departe de ceea ce gȳndesc eu. ȳntȳ pentru cȳ meseria este o per-

manenȳ și trebuie privitȳ ca atare, trebuie cultivatȳ, ȳubitȳ. Important e nu atȳt deputatul — pentru cȳ asta e ceva complementar și tranzitoriu — ci omul din „ȳișȳ” de care vorbiți.

— Dar dacȳ facem filme cu oameni obișnuiți nu existȳ riscul ca ele sȳ fie cenușii, banale?

— Depinde de ochiul care-l privește pe acestȳ omȳn. Orice om este interesant. Totul este sȳ pȳtrunzi dincolo de aparenȳ. — Totuși, starea conflictualȳ, dramaticȳ, fȳrȳ de care o naraȳiune cinematograficȳ nu este de conceput, de unde ar veni ȳn mȳnȳ și ȳnfaa unui astfel de personaj? Tot inginer sȳ spunem...

— Depinde de vȳrstȳ are.

— Sȳ spunem ȳnȳr. Dar vȳ rog sȳ nu ne oprim la cunoscutul conflict ȳntre inginerul cel ȳnȳr soșit ȳntr-un colectiv unde ȳl vrea sȳ mule mȳnșii din loc și celelȳi nu ȳ lasȳ.

— Nu, nu vorbȳm de șabloane. Conflictele astea existȳ și vor rȳmȳne ȳncȳ. Are și alte probleme un inginer ȳnȳr, azi. De pȳild, modificarea de ritm și atitudine a unui absolvent. ȳn facultate ȳi sȳa pretins foarte mult, a fost cuplat la un ritm ȳnalt, ȳe o rȳspundere totalȳ, pentru cȳt și cum face. ȳn perioada de stagiatȳ, exigenȳa scade aproape pretutindeni, cȳ și rȳspunderea deȳlȳt. ȳn ȳntreprinderea noastrȳ, spre deosebire de multe altele, existȳ condiȳii de continuare a procesului de asimilare, datȳ fiind diversitatea de produse, tehnologii, tematici etc. Dar cred cȳ asta nu e deȳjuns. Absolventul simte nevoia sȳ se mȳndreascȳ cu ceea ce a ȳnceput sȳ producȳ. Și n-o prea poate face. Alte probleme? Poate sȳ le aibȳ... ȳn altȳ zonȳ. Unuȳ n-au casȳ, o primesc dupȳ 4—5 ani. Retribuȳia stagiarului e micȳ iar perspective de creștere spectaculoasȳ nu se ȳntȳzȳresc ȳnainte de a avea 6—8 ani vechime. La ora absolvirii existȳ chemarea pentru ȳnȳghebarȳa unei familii dar multȳ o amȳnȳ, ȳmpȳc cȳsȳtoria peste vȳrstȳ de 30 de ani. Unuȳ se grȳbesc s-o facȳ oricum, penȳtru simplul motiv cȳ s-au sȳturat sȳ mȳncȳne la autoserviri. Vedeți, toate aceste lucruri eu nu spun cȳ sȳnt dramatice, dar sȳnt adevȳrate și lumineazȳ un unghi dintr-o existenȳ pe care n-o poȳi numi liniștitȳ, decit dacȳ vrei sȳ dormi liniștit și sȳ treci pe ȳngȳ ea fȳrȳ s-o vezi. Conflict-conflict, știi eu de unde ar putea sȳ aparȳ? Nu știu dacȳ sȳr putea arȳta: nu avem, de pȳild, posibilitatea stimulului pentru tȳneri ingineri de excepție. Ști trebuie sȳ șȳii cȳ sȳnt destul dintre aceștia...

— Ce le-aȳi recomanda cineaștilor atunci cȳnd se apucȳ de un film ȳnspirat din actualitate?

— Sȳ ȳntȳrȳ perspective de creștere spectaculoasȳ nu se ȳntȳzȳresc ȳnainte de a avea 6—8 ani vechime. La ora absolvirii existȳ chemarea pentru ȳnȳghebarȳa unei familii dar multȳ o amȳnȳ, ȳmpȳc cȳsȳtoria peste vȳrstȳ de 30 de ani. Unuȳ se grȳbesc s-o facȳ oricum, penȳtru simplul motiv cȳ s-au sȳturat sȳ mȳncȳne la autoserviri. Vedeți, toate aceste lucruri eu nu spun cȳ sȳnt dramatice, dar sȳnt adevȳrate și lumineazȳ un unghi dintr-o existenȳ pe care n-o poȳi numi liniștitȳ, decit dacȳ vrei sȳ dormi liniștit și sȳ treci pe ȳngȳ ea fȳrȳ s-o vezi. Conflict-conflict, știi eu de unde ar putea sȳ aparȳ? Nu știu dacȳ sȳr putea arȳta: nu avem, de pȳild, posibilitatea stimulului pentru tȳneri ingineri de excepție. Ști trebuie sȳ șȳii cȳ sȳnt destul dintre aceștia...

— Ce le-aȳi recomanda cineaștilor atunci cȳnd se apucȳ de un film ȳnspirat din actualitate?

Sȳ fie, cum spunem noi ȳn tehnicȳ, mai nonconformiști. La noi asta ȳnseamnȳ sȳ nu te conformezi normelor, ordinii interiorȳ, ci sȳ nu accepți drumul bȳtȳtorit. Nonconfor-

mist ȳnseamnȳ, cel puțin pentru noi, tehnicienii, sȳ spui cȳ ceea ce existȳ nu ȳl destul de bun, cȳ se poate face mai bun.

**Filme care sȳ-l facȳ pe spectator  
sȳ exclame: „așa e”**

**Actualitatea este plinȳ cu „probleme de viaȳȳ”.  
Nu-i suficient sȳ le privim.  
E nevoie sȳ le șȳi vedem**

Subiecte adevȳrate, asta le-ar trebui filmele noastre. Necazuri, bucurii, greutȳți, succese, lacrimi... Am revȳzut la televizor *Moscova nu crede ȳn lacrimi* și m-a impresionat la fel de mult ca prima oȳrȳ. Nu credeți cȳ situaȳia omeneascȳ de acolo se ȳntȳnește și la noi? Cȳnd am vȳzut filmul pe ecran, ȳnvȳtam sȳ dau examen la facultate, la seral, dar nu cu prea mare spor. (Sȳnt cȳsȳtoritȳ, am și un copil...) Filmul acesta mi-a dat forȳe noi, m-am apucat atȳnci zdryanȳ de ȳnvȳȳtȳ și am ȳntrȳt! Astfel de filme ne trebuie, care sȳ ne mobilizeze, sȳ ne facȳ mai puternici, sȳ ne dea ȳncȳredere ȳn noi, ȳn viaȳȳ. Cȳnd treci prȳntr-un moment dificil — și cine nu trece? — o carte, un film poate avea mare importanȳȳ. Filmele noastre cu teme din actualitate ar trebui sȳ se opreascȳ mai mult la — cum sȳ le numesc? — **probleme de viaȳȳ**. Iar filmele acestea trebuie facȳte cu suflet, cu mare atenȳie la nuanȳe, la lucruri care pentru alȳii pot trece neobservate. Eu zic cȳ avem prea puține filme care folosesc ȳntrospecȳia. Din filmele romȳnești vȳzute ȳn ultima vreme, mi-a placȳt *Proba de microfon* și *Orgoli*, tocmai pentru cȳ autorii erau atenȳi la trȳirile personajelor. Așȳ vrea sȳ fie „cȳlitȳ” și viaȳȳa noastrȳ, a unor tȳneri muncitori dintr-o mare ȳntreprindere, nu neapȳrat bucurȳse-teanȳ. Dar sȳ nu se sarȳ peste momentele chinuotoare, dificile, critice. Cred cȳ și dincauzȳ cȳ astfel de clipe lipsesc, mult din fil-

mele noastre arȳtȳ cȳ și cȳnd ar fi facȳte ȳn grabȳ, superficial, fȳrȳ dȳruire și parȳȳ fȳrȳ cunoașterea oamenilor. Nu-ȳi merg la suflet. ȳi vorbesc, ȳn loc sȳ te emoȳioneze. O imagine poate fi de multȳ ori mai sugestivȳ decit un dialog.

Cu suflet ar trebui facȳte și filmele istorice. Am vȳzut casa memorialȳ Ciprian Porumbescu și m-a impresionat mult mai mult decit filmul care ȳ-a fost dedicat. Acordurile baladelor venite de la difuzoarele ȳnstate ȳn podul casei parȳȳ respirau prȳn toȳi porȳi copacilor din ȳmprejurimi, o naturȳ fantasticȳ pe care nu ȳnȳeleg de ce autorii n-au filmat-o la faȳa locului. M-a impresionat mult și casa memorialȳ Avram Iancu, am aȳtiat multe despre viaȳȳa lui, lucruri prea puȳin cunoscute, un adevȳrat destin dramatic. Filmul istoric cȳ și filmul de actualitate trebuie sȳ aibȳ o situaȳie realȳ, credibilȳ. Totul e sȳ ne facȳ pe noi spectatorii sȳ spunem: „Așa e!” Și pentru asta, trebuie ocȳlitȳ orice exagerare, ȳn rȳu sau ȳn bine.

**Aura STOICA**  
programator la Centrul de calcul  
din cadrul ȳntreprinderii de utȳlij  
chimic „Grȳviȳa Roșie”

**Unde-s filmele colegialitȳȳi  
la bine și la rȳu?**

**Tinerii sȳ aparȳȳ așȳ cum sȳnt ei de fapt,  
nici mai frumoși, nici mai urȳȳi**

Nu știu de ce filmele noastre nu-s așȳ de convingȳtoare. Ori au un conȳinut educativ,

dar tot cam plictisȳșii la ele, ori au urmȳrii palpitante, dar nu prea șȳii ce urmȳresc.

Actualitatea sau puterea de a lua  
munȳi ȳn piept (George Constantin  
ȳn *Muntele ascuns*)

Actualitatea și examenul caracterelor  
(Margareta Pogonat și Cornel Coman  
ȳn *Drum ȳn penumbrȳ*)

Actualitatea sau cȳutarea drumului  
Vasile Niȳulescu, Ica Matache





# de la cinematografia noastră? me de actualitate!

Proba de microfon a fost cel mai interesant din tot ce am văzut eu în ultima vreme. Deși eu caut mai ales comedii. Șiți, după 8 ore, plus lecțiile (sint în anul V la liceul serial), caut și eu o destindere. Am văzut Elixirul tinereții, Grăbește-te încet, comedii bune, dar cam rare. Uitați-vă, cred că Geo Saizescu știe să facă film și educativ și cu umor. Ce filme aș mai vrea eu să se facă? Când eram puști, vedeam în filme cum petrec oamenii la munte, la mare, și visam să merg și eu la fel. Or la noi excursiile astea, cu 20-30 de persoane în grup organizat, lasă de dorit. Aș vrea să văd un film cu o excursie dintr-aceasta, dar cu muncitori ca mine. Cum își petrece un muncitor concediul într-un colectiv, asta-i filmul pe care l-aș propune eu. Ar trebui să aibă neapărat umor și să arate ce înseamnă colegialitate, prietenie, la bine și la

rau. Dar tinerii să apară așa cum sint ei de fapt. Nici prea-prea, dar nici mai prosti sau mai urși. Și să vorbească ca-n viață.

Mai am o propunere: de ce nu se face un film sau un serial despre cascadorii noștri? Sergiu Nicolaescu ar putea face un film foarte interesant despre antrenamentele lor, despre ce li se întâmplă la o filmare. Am citit în „Almanahul Cinema” despre o filmare sub gheață, de exemplu. Sau de ce nu se scrie un serial de televiziune pentru Florin Piersic? Să fie el eroul, să apară în fiecare episod.

Vasile STAN  
lăcătuș, secretarul organizației UTC  
din secția IV mecano-energetică  
Întreprinderea de utilaj chimic  
„Grivița Roșie”

## Cum se câștigă „Strungul de aur” la 20 de ani?

Sint bune și ecranizările, dar  
cred că filmele care ne trebuie în primul rând,  
sint filmele inspirate din ziua de azi

filme în lucru

### Barajul: eroul filmului «Barajul»

De curând a intrat în producție, la Casa de filme Cinci, Barajul. Scenariul și regia: Francisc Munteanu. Ne-am adresat autorului să ne spună câteva cuvinte despre acest film. Ne-a răspuns în stilul lui, deci lapidar.

„Barajul este povestea mitor de constructori de hidrocentrale, care au zăgăzuit apele la Bică, la Argeș, în Retezat. Barajul este povestea oamenilor care înfruntă natura, care se lău la trifidă cu munții și scormonesc măruntaiele pământului. Barajul este o poveste cinematografică despre etica muncii, un film închinat eroismului de fiecare zi, despre care din obisnuiță, din snobism, ne jămăm să vorbim. Barajul se vrea ambițios, un poem cinematografic închinat constructorilor.”

Deși nu prea am timp — sint student în anul II la serial — mă duc la cinema, mai ales duminicile... altfel mă părăsește prietena. Ultimul film văzut a fost Părea tineri pentru rădări. Mi s-a părut o problemă reală. Vedeti, ar fi bine ca filmele noastre să se inspire din viața noastră reală de zi cu zi. Sint bune și ecranizările, dar cred că filmele care ne trebuie nouă sint cele inspirate din ziua de azi. Ele ar trebui să stea pe primul loc, la subiectele să fie mai variate. Am văzut Universala și Miljoane la deschidere și m-am întrebant de ce nu facem și noi mai multe filme despre sportivi.

Eu am urmat și școala națională de alpinism, am început prin '76 acest sport care mă pasionează și azi; un coleg de-al meu de școala a escaladat deja Mont-Blancul. Noi n-am putea face un film chiar mai bun decit Moartea unui ghid, un film francez mi se pare, care a rulat pe ecrane? Mă gîndesc că sint puținți cei care ajung să vadă frumusețile peisajelor la altitudinea pe care o ating alpinistii, și dacă pelicula le-ar prinde, ele ar putea fi accesibile și publicului larg.

La un film nu ajunge însă ca subiectul să fie interesant. Depinde și cum îl prinde regizorul. Sint cîteva pe care-i urmăresc în tot ce fac: Sergiu Nicolaescu (Mihai Viteazul, pe care l-am văzut cînd eram elev, la mine în sat, la Amărăștii de Jos, în județul Dolj, îl țin minte și acum), Francisc Munteanu, Andrei Blaier, Dan Pița, Mircea Daniluc. Proba de

microfon e un film deosebit. L-au văzut mulți colegi de-ai mei și le-a plăcut. Tot așa comentăm mereu Lumini și umbre. La început n-am uitat într-o doară, dar acum nu ne scapă nici un episod. Cred că Mitică Popescu „l-a luat” pe J.R. Nu credeți? Și Ovidiu Iuliu Moldovan e altfel. M-ați întrebant ce idee de film aș propune cineastilor noștri. Cel mai tare m-ar bucura un film despre viața unui strungar. Știu eu unul, care merită demult să devină erou de film. L-am cunoscut cînd am venit în București, acum 11 ani. Și el venea tot de la țară. Un băiat care la 20 de ani a câștigat „Strungul de aur”, era deci cel mai bun pe țară, un fel de campion național. Lucrează și azi la noi, la Grivița Roșie, e maistrul, șef de echipă, a făcut liceul la serial, s-a căsătorit, și-a făcut casă, are mașină... E un om cu o ambiție extraordinară. Mă gîndesc că în film s-ar putea arăta cum ajunge un băiat la o asemenea performanță a meseriei — vă spun eu că nu-i ușor! — la o vîrstă cînd alții nici nu știu prea bine pe ce lume se află, ce drum să-și aleagă în viață. Filmul s-ar putea face cu o singură condiție: să arate adevărul. Colegii mei era un coțos, îi plăcea să spună exact ce crede, chiar dacă știa că va avea urmări neplăcute. Nu oricui îi place să spun adevărul în față. Dacă tot ne întrebăm ce filme am vrea să vedem, să vă spun ce-ar răspunde cei mai mulți dintre colegii mei: comedii. De ce facem alți de puține? Și de ce chiar în acelea cite sint nu joacă marii noștri actori de comedie? Are cineva ceva cu Puiu Călinescu de nu apare deloc pe ecran? Jean Constantin are numai secvențe scurte, la fel

Dem Rădulescu. De ce nu se reiau comedii mai vechi? Din seria BD-unilor eu am văzut numai un film. Ce n-aș da să le văd pe toate!

Aș avea și cîteva întrebări pentru cineastii noștri... De ce dialogul din teatrul românesc e mai bun decit cel din filmele românești? De ce atunci cînd arată o poveste de dragoste între doi tineri, îl vedem pe „el” cum o sărută pe „ea” pîrînteste pe frunte, în timp ce orice copil de 15 ani știe azi mai multe decit cred bunicii lui? Ne mîntim singuri, asta e! De ce nu vedem mai des la cinematografe filme românești în reluare? De ce să ruleze la cinematograful din cartierul meu de patru ori Piedone, cînd putea o dată să fie și Păcală (l-am văzut în sat la mine într-o îngheșuală...!). De ce n-are Cinemateca o sală cu mai multe locuri? Am cerut pentru uteciții din întreprinderea noastră 30 de abonamente la cinemateca, am obținut 6 și acum aud că nici acestea nu pot fi folosite, pentru că la bilete sint cozi de cite o zi întreagă.

După atîtea întrebări, am și o rugăminte: dacă cineastii tot vor să știe care e părerea spectatorilor, dacă primesc sugestii... să țină seama de ele.

Mircea BURTEA  
strungar, secția II mecanică,  
secretarul organizației UTC  
din Întreprinderea de utilaj chimic  
„Grivița Roșie”

## Am vrea mai multe comedii

Mi se pare mie,  
sau în ultima vreme filmele  
noastre se apropie mai mult de viață?

Nu știu dacă sint omul potrivit pentru discuția pe care o propuneți. Eu văd rar filme, o dată pe lună. Ziua sint la fabrică, seara la liceu... Filme despre ziua de azi? Am văzut Proba de microfon și Stop-cadru la mesă. Mi-au plăcut amîndouă, primul parcă mai mult. Mi s-a părut că personajele sint adevărate. Mi se pare mie sau în ultima vreme filmele noastre se apropie mai mult de viață? Personajele nu mai sint stas, au căpătat individualitate. Tocmai de aceea mi-a plăcut Proba de microfon. Actorii parcă nu erau actori, parcă jucasă viața lor. Au apărut personaje care mai gînesc și ele, ca omu’, mai înfirze la cite un sprîț sau mă rog, au și ele abateri... Dar n-avem destule comedii. Eu aș propune cineastilor noștri să facă și filme muzicale, în care să valorifice tot ce avem noi mai nou în muzica ușoară. Un astfel de film cu muzică „folk” și „pop” ar putea să vorbească despre România de azi și tinerilor de

pe alte meleaguri. Mi-ar place să văd și filme inspirate din cărțile lui Vintilă Corbul și Eugen Burada. Eu îi urmăresc în tot ce scriu. Să știți că n-am cerut mai multe comedii numai în numele meu. Fiul meu are 5 ani și mai repede se uită la un film românesc, pentru că nu trebuie să citească. Mă întrebă întotdeauna: „e de ris?” Am vrut să-l duc la Nea Mărin miliardar cînd s-a reluat, dar n-am găsit bilete...

Mihai CIOBANU  
montator-electronist IOR II

Pagini realizate  
de Roxana PANA

(Gheorghe Dinică,  
Filip cel bun)

Actualitatea și ambiția de a fi  
tu însuși (Mircea Diaconu  
în Mere roșii)

Actualitatea pe șantierul zilelor fierbinți  
(Sergiu Nicolaescu și Marga Barbu în Zile fierbinți)





# Concurs

„Cine-dă domnule, asta, la să vedem noi cine e? Stă tot, vede tot, poate tot”. Parafrază mestecă vorbele, odată cu cheewing gum-ii și cotăroabe în sacul Pustiului, în timp ce, în Pustiu, cocotat în copac, caută drumul, în timp ce Lavinia protestează la ideea de percheziție, în timp ce don' consilier le atrage atenția că Pustiu! le-a fost foarte folositor până acum, în timp ce Vasile scandează: „Nu! nu, nu! nu, jos cu ei, li fac vânt”, în timp ce Tatiana cea grasă se împotrivesc ideii, în timp ce Pustiu! le vorbește că „asta până la cârmă, în timp ce... Sandu! le face pe mâini” și, în timp ce Pustiu! coboară în Pustiu! chiar coboară, și este evident că a auzit, întrucât el vrea să plece, le cere permisiunea să plece, pentru că a așteptat-...

[illegible]

Filmul lui Dan Pita începe și sfârșește într-o atmosferă de mister, dar misterul nu e decît învelişul unui trup cu realitatea zdravănă, un înveliş viu, mișcător, reactiv care-și indeplinește funcția de înveliş invers, adică în loc să protejeze, descoperă acea realitate, o lasă goală, o nuditate dizgrațioasă, impudică și

[illegible][illegible][illegible]

Concurs este un fel de excepție. Al optulea în filmografia regizurii Dan Păla. Al optulea, în ordinea realizării. În ordinea gândirii, al este primul. Acum 12 ani se numea **Pădurea**. Intre timp, Dan Păla a semnat douăzeci, alături de alții, acel film si unei generații promițătoare, numit **Apa ca un bivol negru**. A debutat puternic, matur, cu **Nunta de plătă**, si apoi cu programul **Amor si Furt** pe care l-a urmat cu **Calătoarea** în ciutea genului. Într-o represiune criticii si ale colegilor iar acum, întors la sine, întors în sensul cel mai propriu al cuvintului si înfrunzind destinul celui care așteaptă un tren anume în timp ce pe sub ochii lui trenurile trec, trec, și-a realizat, în fine Filmul. Dan Păla si-a ridicat stacheta cu un număr impresionant de centimetri și a sădit-o data. Dar nu mi se pare important dacă vine mai sări sau nu. Important mi se pare că stacheta există, iar mai important deosebita stacheta nu mai e decit recunoșterea ei.

Eva SÎRBU

**O producție a Casei de filme Trei. Scenariul și regia:** Enescu. **Imaginea:** Vlad Păunescu. **Muzica:** Adrian Pătruș. **Decoruri:** Calin Papura. **Costume:** Irina Kaciu. **Dansuri:** Ghinica, Marin Moraru, Stefan Iordache. **Valenții:** Uritescu. **Claudii:** Vlad, Vlad Miravite, Teodor Danetti. **Cătălina:** Murgesa. **Adriana:** Schiopu. **Irina:** Mazanitis. **Ion Cocieru:** Jorj Voicu. **Vasile Nițulescu:** Nicolae Gheorghe. **Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică "București"**

imaginea

## 0 performanță de „concurs“

Filmul **Concurs** demarează cu o imagine văzută prin parbrizul unui autobuz, care rulează pe o șosea umedă de ploaie, o șosea de smolață strajuită, de o parte și de alta, de copaci denși ce zăvorăsc lumină într-un fel de tunel de metru corfina, ideal, prin adăncime și geometrie, o axialitate optice forțată, parca, spațiul și timpul; pe geamul mașinii se pot vedea apă și nori în mișcare, referențe la vreme și la perioade, iar în fața, în lungul mersului, o fotografie în mișcare, un film pe dealașe pe biciclete, descriind traectorii serpentine, care rup simetria calculată a cadrului, alături de un cal alb costeliv, etern în trinoi om-animal-natural; și, undeva, departe, o pată albă irizată, misterioasă atrage privirea cu forța de magnet steel, promi-

Genерicul curge, acorduri sumptuoase de orgă electronică dau bolfii vegetale sonorități de bazilică, o poartă masivă, cu pretenții castelane, frînge mișcarea și bruscă te trezești auzirî „dincolo” într-un univers invadat de o ceață dominatoare, călînd sub picioare o larvă succulentă travestită în verde de **Blow up**, dirijată, răsară scările, începe corul cu un instrument. Cîștii se prind, năuile operativului sef: **Vlad Pănescu**. Excelenta rezolvare plastică acest prolog, oricum, ceva ieșit din comun și, îndrăzneș să afirm, un segment de film cum nu s-a mai văzut în ultima vreme.

Pentru operator, care în loc de busolă poartă la gît un exponometru, "orientarea" în pădure ridică mai multe probleme, două cel puțin, esențiale: de "fizionomie" naturală, adaptată la necesitățile de dramaturgie și de mișcare într-un cadru relativ închis, pe teren accidentat, cu lumini și umbre înșelătoare. Trei replici din scenariu fixează trei repere de ambianță vegetală. "Pădurea a fost, dintr-o dată, un preten al omului", și operatorul o convertește voluptuos, pe ecran, în imagini seducătoare. Copaci sinț viguroși, cerul este albastru, roua de dimineață dai frunzelor o lu-

rire de apă fantomatică. Pădurea oferă privirii culori vii și o frumusețe somnolentă. Voi accentuat, în spiritul iluziei, pădurea este frumoasă, dar plină ca o ilustrată... În pădure se surdă ca un ecou, este preluată de operațiunea modul psihosensitiv; el schimbă registrul cromatic și, folosind tot timpul, la firele, un cântec, tenta ușor albastrui, pădurea se surdă, locurile sunt mai luminoase și mai dulci se populează cu elemente de joc, să-ți descrie topografice (izvor, mlaștină, prăpastie etc.) speculate, pune în valoare prin unghiuri de vedere diferite, înălțimi, adâncimi, de apărut sugestive. Parcă-i turbată pădurea asta? Și pe ecran se insinuează întinerul, furtună se dezlanțuie, virtuți de frunze se desprind, se mișcă, se răsuflă, se usucă, pac uscat, scheletic, se prăbușesc în apă etc. Pădurea în trei ipostaze: prietenoasă, neliniștită, răzbitoare. Și, deși generic trandafirul este înțelept și sensibil, în Bănățana, în realitate, s-a filmat în peste 12 zone forestiere, pe care operatorul le tepește într-o singură (cu excepția citiva straturi deoparte), respectând unitatea de loc și succesiunea unei singure zi la răsăritul și apusul soarelui.

Pentru cine cunoaște, cît de cît, imagine de

lim, știe că o asemenea operație presupune o deplină stăpânire a tuturor mijloacelor tehnice și artistice, începând cu expunerea («Curată sinucidere pentru un debutant», pronunțându-se în același timp, în timp ce se compoziția cadrelui, camera imaginii, cromatică peisajului, mișcarea cadrului de luat vederi. La acest ultim capitol, Viad Plănușescu intră pe scenă și dă dovadă de precizie, întrucât compozițiile de grup, urmărese echipa de compoziții într-o manieră ce amintește de o **Scensoare neexpedată** la Călu Urușevski, de agitați, de sus în jurul scenei, peste prapăstii, strecoare ca o piscină printr-o copaci, cad în groță, într-un cuvânt, imaginează tot ce se poate imagina pentru a imprimă dinamism în compoziții ample).

Într-o improvizație un travelling pe frînghie, inspirat din ascensiunile montane și, agățat într-un câruciș aerian, plonjează, zboară, se scutură, se aruncă, se aruncă, se aruncă, se aruncă, bat. Bata cerului este pentru el o cupolă de câr, sub care execută «numere vizuale» spectaculoase, inedite. E, da, acesta este un mare artist, un mare artist în mișcări, un mare artist în mișcări, un mare artist în mișcări.

Treptat, lumina se stinge, acțiunea își con-

umă ultimele evenimente și concursul de orientare se încheie pe fundal de astru la asfințit. Final? Încă nu. Efectele puternic emoționale, stări lăsate la urmă, „Pustiul” descoperă lumina răstignită la orizontala, spațiul îngust trezind de conștiință, pădurea sumbră asistă, imposibil, la drama individuală și la stupefacția colectivă și, peste întreaga natură, se așterne o lumină orbitoare, purificatoare. Lumina se metamorfozează cu acompaniament de orgă, în abur, un nor alb al unei binefăcătoare iluzii. Abia-acum se poate pune punct și pe generic, nefiresc de imaculat, „Pustiul”, care este filmul lui Andrei Ștefi, conceput de film a învâdat întreg ecranul.

Tînărul operator-șef, debutantul Vlad Păunescu, și-a îndeplinit misiunea la superlativ. Să fie care surprinzătoare a lui reușită rodul întîmplării? Imposibil. Vorba cuiva, nu cresc trandafiri din răsăd de varză. Vlad Păunescu este un operator de real talent, care rărare dintr-o întreagă pleiadă de operatori talentați.

Regizorul Dan Pița are marele merit de a-l fi descoperit. Adică, s-a orientat.

Constantin PIVNICERU

Actori cu experiență inegală, egali în schimb într-o reușită  
(Claudiu Bleontz, Cătălina Murgea, Val Uritescu, Ștefan Iordache, Marin Moraru, Vladimir Juravle)





## „Grădini suspendate...”

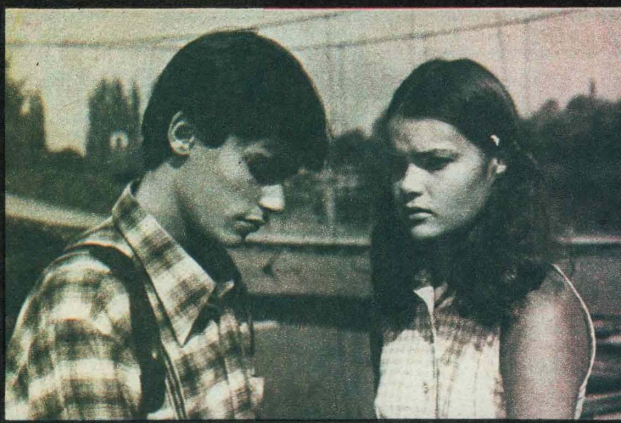
Modalitatea predilectă a filmului de a lăsa pictura se pare că este indiscreția și, uneori, chiar furtul. Scriitorul se poate preface „că scrie” în fața aparaturii de filmat, poate frunzări câteva file, ne mai poate amăgi cu o copertă, lăsându-ne, până la urmă, în seama lunecoselor vorbe. Finalmente, însăși arta se îl apără. În chip paradoxal, artistul cel mai protejat de spațiul muncii sale, pictorul, este cel mai vulnerabil. Cu aparatul în coastă, el chiar pictează și cine știe dacă, în clipa aceea, culorile nu se sperie de suflarea străină, venită de dincolo de umărul stăpînului?

Sentimentul indiscreției nu m-a părăsit mai niciodată, ori de cîte ori am văzut filme închinăte plasticienilor. Mi s-a părut, de cele mai multe ori, că maestrul uită ceea ce, firesc, consideră el că se cuvine, în timp ce „camera”, lacomă, fură cit poate. Înainte de a fi frumos, documentarul lui David Reu despre Ion Gheorghiu — „Grădini suspendate și himere” — ne eliberează de complexul privirii vinovate, ne acordă privilegiul libertății de mișcare într-un atelier din care pictorul a plecat pentru puțin timp, lăsându-ne singuri printre „grădini suspendate și himere”. Singuri, cu un aparat dincolo de ochiul cărui tablourile lui Ion Gheorghiu, aduse, uneori, la dimensiunea ecranului, par a se odihni înaintea unei mari călătorii, la capătul căreia vor trebui să aducă aminte cîte mai sint de aflat despre tainele lumii, despre miezul lucrurilor. Poate că vechile rîni ale pămîntului s-au vindecat de mult, în singuratețe, răsărind, deasupra-le o altă geologie, alte grădini mirifice. O călătorie a fost și expoziția din 1979 și filmul restitue, în crimea timpică, pregătirea, a și adevăratul început al vieții, căci fiecare tablou și fiecare „himera” poartă cu ele făgăduința participării la un întreg. Privindu-le acum, pe ecran, în suțele unei muzici stelare (aranjament — Radu Zamfirescu), blind călăuzii de un comentariu decupat din arhivele Radio Hălucă (pe generic numele îi apare doar drept consultat, dar cine nu recunoaște arhitectura unei propoziții ca aceasta: „floarea, concentrat pictorială, visează expansiunii vaster” privindu-le, am înțeles poate, mai bine, de ce unele din compozițiile lui Ion Gheorghiu au simetria fascinantă a arilor de fluturi, a petalelor soare-dare ca într-o căutare a unității primordiale. Acesta și este rostul documentarelor despre artă, să deschidă drumul către tineri, să provoace sensibilitatea. Un cineast ca Jean-Pierre Melville, mărturisese cîndva că, la 14 ani, după ce a văzut de șapte ori *Scarface*, „la dorți să devină un gangster, el regizor, inventând rapoartele, voi spune că, văzînd un film ca *Grădini suspendate...*, ai vrea să fi tu pictor, ci, vai, alt de nesăbuit, floare

Magda MIHĂILESCU

## în premieră:

## Prea tineri pentru riduri

Prea tineri pentru dragoste? (Gabriel Costea și Ana Cosimbescu într-un debut convingător în *Prea tineri...*)

Într-un vis-cosmar vesel, un puști fugit de la căminul „orfanilor cu părinți” schimbă, amuzant, datele amarei realități: acum ei, „părinții cu copii orfan” îngrîșesc „casa noastră ca o floare” și execută învoarea de dimineață la fluieratul dincoala la unii tînc. Ironia creează un efect deosebit. Povestirea lui Mihail Stolan pusă în imagini de Aurel Mihelescu renunță, pentru o secvență, la tonul relatării cuminți, neutre, în favoarea unui unghi subiectiv, capabil să te plonjeze mai în adîncul acestei copilării triste, frustrate de căldura familiei, de către părinți, ce-și abandonează odraslele — e drept, nu chiar la drumul mare, agățîndu-le de gît un medalion ca în „Doă orfeline”, ci în cămine confortabile. Acolo au tot ce le trebuie: hrană, haine, învățătură, mearse, minus dragostea părintească. De aceea unii fug, citeodată, chiar la familiile lor care i-au „dat de suflul la stat”. Pentru că ei vor să priceapă mai bine „de ce-ul” grozaviei, să vadă cu ochii lor cauza. La unii „cauza” se cheamă domnișoara Frusina, ea i-a separat pe tata de mama; mama i-a plasat la casa copilului pentru că în camera lui să ia în gînd odrasle care plătesc. La tata nu se poate sta, pentru că domnișoara are oasepi, în timp ce „solul” fără acte, adăuga copilului — e în concediu. „Ce de verșori pe lumea asta!” iau nota copiii, matur și cu haz de ambiguitate adulților. „Ar trebui să ne naștem batriți, să

venim înțelepți” profetează inspiratele versuri ale Anei Blandiana tabloul trist al unor tineri înțelepți prematur într-o lume neună, neună. Neună de egoism, de nepăsare, de pierdere a elementului simț de conservare a speței: grija față de propriul viitor. Sînt și părinți mai conștiințioși care plătesc la zi întreținerea la casa copilului, dar nu dau pe acolo cu anii (vezi tatăl lui Ștefan). Alții, ca Titu Bucătaru, care de teama obligațiilor dau bir cu fugiții, își declară copilul mort, clupind cu minciuna asta o săptămîna de concediu. O proaspătă văduvă, mult prea frumoasă ca să-și mai piardă vreme cu educarea progeneriturii, își conduce băiatul la cămin, cu o Dacia ultimul tip și cu soferul (personal) și el de ultimă oră. Cazuri — cazuri reale — dosare răsfote grăbit în fața ochilor noștri de un bun publicist dublat de un atent psiholog și sociolog: Mihail Stolan. La o nouă colaborare a sa cu cinematograful, scenaristul revine pe teritoriul — de gît sint mai familiare: adolescența, virată critică — aici și mai critică datorită împrejurărilor speciale în care se dezvoltă. Scenaristul urmărește trei din aceste destine (de fapt două, pentru că unul din băieți e mai mult *raisonneur* în întîmplărilor), fără să insiste asupra lui, reținînd faiele succint, pe bază de „probe” care la tribunal. Doar că inculpații — părinții dezertori — sînt judecați în lipsă, ei apar în trecut (ca tatăl aflat la Olă-

nești în timp ce tîna își primește „verșorii”, sau ca văduva din final, întînzînd copilului, la desăpîrire, un obraz impasibil, ca de gheață). Altele, nici nu mai apar — ca mama ce preferă să îngrijască copii străini — li se sugerează discret, chiar sugestiv cinematografic, prezența. Ori mai degrabă absența, absența de la elementara datorie. Elipsa, ca procedeu artistic, putea favoriza și alte momente dintre acelea multe din păcat, tratate regiolar atît de la suprafață (furtul savanelor) sau de-a dreptul expediate (accidentul lui Ștefan, fuga bucătarului ca să nu-și înfîlșoacă băiatul) care lipsește filmul de consistența emoțională cerută de gravitatea faptelor aduse în instanță. Discutate, ori simplist ilustate.

Dintr-o discreție exagerată, o teamă față de retorica sentimentală sau din dorința de a face un film mai modern, „distanțat”, Aurel Mihelescu evită, drept, melodrama, dar se topește și chiar eludează drama. Copiii mai mult comentează întîmplările, în dialoguri fi-rești, cu haz (ceea ce reprezintă o mare calitate la nivelul scenaristicii autohtone) decît le trăiesc activ. Inexperiența tinerilor interpreți: Gabriel Costea, Lucian Prodan (cu excepția lui Adrian Vlăcuț mult mai familiarizat cu camera) se cerea suplinită de o muncă asiduă de repetiții înainte de filmare. Există uneori și talente în stare pură, un farmec și o îngenuitate ce nu mai au nevoie de preluare, ca proaspătă interpretă a tetei din preluare, Ana Cosimbescu. Mai „făcută”, artificială, prietena ei (scena în trei de la cofetărie); în schimb se simt că sînt „de acolo” — figurile locale nu aleasă pe sprîncina din motive de fotogenie — fetele din orașul fără băieți, lată o sugestie de posibil film, gen *lubrile unei blonde* (dacă s-ar trata ca *lubrile...*). Dar pe lingă cite asemenea posibile și interesante filme trecem grăbit!

Cîteva notați de ambianță îi reușesc regizorului Aurel Mihelescu și operatorului Aurel Tripon mai bine decît situațiile-cheie. Există o secvență — cam dilatată — care ar fi devenit mai impresionantă dacă interpretul (Ion Anestiu) ar fi strecurat în jocul său o oarecare surditate. Cu sugestia muzicale originale — una din ele, prelucrarea motivului „Mec, mec, codobele”, pe fuga copilor — partitura lui Lucian Măjanu suplîneste carențele emoționale ale filmului. Episodice dar convingătoare, crochieturile figurate de Alexandru Lungu, Constantin Diplan, Tamara Bucușanu, Imola Gaspar, Petre Gheorghiu, Rozina Cambos.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de filme Cinci. Regia: Aurel Mihelescu. Scenariu: Mihail Stolan. Imaginea: Sorin Iliescu. Costumele: Ileana Mirza. Decorurile: Magdalina Măreșcu. Cu: Gabriela Costea, Adrian Vlăcuț, Lucian Prodan, Ștefan Stancu, Rozina Cambos, Ion Anestiu, Constantin Diplan. Film realizat în studiul Centrului de producție cinematografică „București”

## în premieră:

## Rămîn cu tine

„Satul Marginea care pînă mai ieri părea a fi la marginea lumii, azi e o comună înfloritoare...” comentează reporterul televiziv, filmînd din marea un clovn de tractor. Din momentul în care la conducerea unității din fermele CAP-ului ajunge tîna și energicul Alexandru Machidon, se înregistrează rapide și spectaculoase succese, așa cum lui și răsunătoare fuseseră triumful „izbitul” din istoria Imperiului persan. Dar pînă să se ajungă la acest moment pașnic și înfloritor, din finalul-surpriza al filmului, un întreg hăț de combinații nu chiar curate, un întreg sir de opreliști au stăvilat elanul tînaului zootehnician, căci aceste e profesia lui Alexandru Machidon din film. Un Florin Zamfirescu stăpîn pe mijloace, convingător ca în toate aparițiile sale din ultima vreme). Desprindîm din acest vîlmășag de fapte, ce compun aleatoriu povestea scenariului, o concepție bizară despre care e vorba mereu în film, potrivit căreia un om care-și face pur și simplu datoria, care vrea să muncească, trebuie urgent îndepărtat, trebuie să i se pună bețe în roate, ca și cum cine se dovedește întransigent cu sine și cu cei din jur, are neapărat veleități de sef, tînteste mai sus. Acțiunea în virtutea acestei concepții, mai întîi prezentele CAP-ului, nici măcar suficient de înaintat în vîrstă pentru a putea fi vorba de un conflict inter-generațional (Sebastian Pașaliu, într-un rol fi învîzitat de interpret). El e primul care-î ține pe Machidon pe un post necorespunzător („nu aveți dreptul să țineți la sapă un tehnician”), dar cel care discută în termeni exacti chestiunea sînt „frunțași” satului, dintre care unul s-a uat perindat înaintea lui Machidon la conducerea fermei. De la „venit vremea corbilor tineri” pînă la „ce? crede că-ți pune secretar cu problemele agrare?” sau „Machidon uredă, țî-o spun eu”, alarma lor crește și o adevărată cabală e pusă la cale de acest grup destul de influent în sat, după cite se pare. Raționamentul lor e

simplu. „Dacă Simion o ia pe Lenta, Machidon se supără, pleacă din sat, și am rezolvat problema cadrelor tineri.” Lenta e prima iubire a tînaului, fată săracă, orfană după toate aparențele, deși faptul că nu l-vedem în film casa, ruiele, lasă cîmp deschis fanteziei noastre (caz obișnuit în acest film, dar destul de neobișnuit într-un univers rural). În tradiția altor eroi din mai vechea lume a satu-

lui, Machidon își trădează iubirea, fără nici-măcar micul-proces de conștiință, și însoară cu fata unui eroi bogat. Și în sfîrșit, pe aceeași direcție a mentalității pe care o semnalează filmul, în urma propunerii făcute în deșină de fata lui iubită — ca să se răzbune! — Machidon e numit șef de fermă. Totul e ca acum să reziste la amînările soției care-l trage cu tot dinadinsul la oraș („în loc

## Interpreți și roluri

## De unde vin băieții aceștia?

În spațiul mai tînuilor al scenei, un actor ca Florin Zamfirescu poate fi, astăzi, un tragic Woyzeck, iar mine un Rică Venturiano, dătător de spaimă. În lumina mai puțin îndurătoare a filmului, care îngăduie rar, chiar foarte rar, ca actorul să-și contrazică chipul, să se despartă de „imaginea dinții”, libertatea de mișcare este, ca să spunem așa, „strict supravegheată”. Dar chiar și tirania poate fi profitabilă dacă interpretul devine, cel puțin pentru un timp, mesagerul unui sentiment fundamental, dacă în locul măștilor se livrează pe el însuși, mereu pe el însuși, cu o bucurie sau o durere în plus. În felul lor, actorii sînt oameni ai unei „eteme întoarcere” și unii dintre ei sînt posesori de secrete. Tîna încă, dar cu chipul marcat de lucrurile vieții, Florin

Zamfirescu pare destinată să traverseze ecranul după ce a lăsat în urmă experiențe cruciale. „Eu vin din copilărie ca dintr-un tînuț”, spune cineva. Eroi să vină dintr-o viață mult prea grabnic transformată în trecut, dintr-o ocnă (Năpasta), dintr-un „joc cu moartea”, dintr-o imposibilă iubire (Pădurea neună) de aceea și drumul lor pare lung, ca și cum ar fi străbătut un continent. Un astfel de actor, devenit Dărie pe ecran, se poate întreba: „ce să facă omul cu bucuriile lui, cu tristețile lui”, altă timp cit privea, privea aceea care a respins „pădurea neună”, făgăduindu-l, pentru alădată, o poveste despre prețul acelor bucurii, al acelor tristeți. Aici nu poate să uite, alădată nu vrea să uite, și atunci se întoarce la larba verde de aceea pentru a mai afla cum se ridică acoperis de casă țărănească, cum se cosește un fin, cum pleacă un om. Paradoxal, actorul acesta căruia ești îndemnat să-l scoti în drum eroi fragili, vulnerabili, poartă cu sine pe ecran, neîn-covolat, cea mai cumplită povară: povara memoriei. Dacă în preajma unor interpreți ne întrebăm precum Robert Redford în *Butch Cassidy și Sundance Kid*, „cine sînt băieții aceștia”, în prezența lui își spui „de unde vin băieții aceștia?”

Magda MIHĂILESCU

de sapă și seceră vrei pălărie și poșetă? Se poartă mai ușor!”

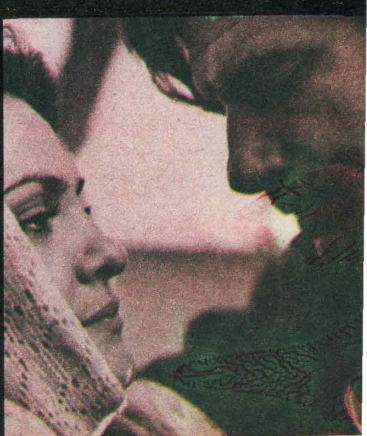
Din mers — pentru că acesta e tonul general al povestii, un ton reportericesc sînt atîrse și problemă la 27” în agricultură, cum ar fi: „s-a dus vremea cînd principalii

(Continuare în pag. 23)

Roxana PANĂ

Producție a Casei de filme Patru. Scenariu: Dumitru Buznea. Regia: George Cornea. Imaginea: Sorin Iliescu. Muzica: Cornelia Tăutu. Costumele: Petre Veniamin, Deladomna Laznică. Decorurile: Mirola Răbănișchi. Cu: Florin Zamfirescu, Dana Dogaru, Sebastian Papalatu, Octavian Cîmescu, Amza Pellea, Dinu Manolache, Valeria Siliu, Dan Damian, Constantin Diplan, Aurel Ciocanu, Victor Stroeșanu, Daniel Tomescu, Andrei Bursaci. Film realizat în studiul Centrului de producție cinematografică „București”

...între sentimente și procente (Dana Dogaru și Florin Zamfirescu în *Rămîn cu tine*)





Florin Mihăilescu:

## Pentru ce pledez?

- pentru primatul operei (nu al persoanei)
- pentru o critică severă, obiectivă, competentă
- pentru dezbateri reale, nu convenționale

— Ca operator de imagine, stimați Florin Mihăilescu, sînteți atît de bine cunoscut, încît în altă ipostază vrem să vă solicităm astăzi, aceea mai cuprinzătoare, de cineast, de participant la opera colectivă, pe care ne-o dorim autentică: opera filmului românesc.

— Tocmai că, în ultimul timp, sînt din ce în ce mai bîntuit de îngrijorare în fața nesăsesei cinematografilor, nu numai de la noi, ci în general, de a reîntra, ca artă, pe o curbă ascendentă. Generația de cinești, împreună cu care am debutat eu, spera, de pildă, ca din competiția cu televiziunea, cinematograful să iasă în câștig, dezvoltîndu-se ca artă, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, profitînd de capacitățile de expresie ale limbajului său, ale semnificării proprii, în cuprinderea marilor idei filozofice, asemenea raziilor, plasticii, ca să nu mai vorbim de literatură. Lucru care nu s-a împlinit, poate și ca urmare a unui blestem din naștere, filmul aparînd pe lume în contextul curiozităților de circ. De aceea uneori mă întreb dacă nu cumva i se pun cinematografului în căruță greutăți mult mai mari decît poate el duce, dacă nu cumva cinematograful este încă prea neocopt ca să poată fi încărcat cu fondul de gândire pe care am vrea să-l mărturisim.

— De fapt, dumneavoastră regretați ca filmul, mai precis filmul românesc, nu se „auto-torăncăre” cu acest fond.

— E o insatisfacție cu dublu sens. Privind la ce ne propunem în filme, zi de zi, la temele și la ideile filmului nostru de actualitate, în ultimă instanță, constatăm că bătaia este foarte scurtă, dar nici nu se tinde spre mai mult. Și nu trebuie neapărat să înțelegem că dorința de a încălca filmele cu un fond mai valoros ar însemna neapărat polemică, respectiv să polemizăm cu o instituție sau alta. Există o falsă pereche de opozitii, o falsă polemică cu imediatul, filmele ar căpăta automat mai multă greutate și valoare, după cum există și o falsă temă că a anumită anvergură ideatică-semantico a unui film ar putea leza cutare sau cutare categorii de actualitate. În acest mod, se ajunge la o cazuistică perisabilă, minoră și ca sens și ca limbaj, se creează un fals cinema de actualitate, în care lucrurile nu sînt rostite cu argumentație și reverberație filozofică.

— Dar există o argumentație de acest tip, dacă nu în filme, cel puțin în mediile noastre profesionale, în critică?

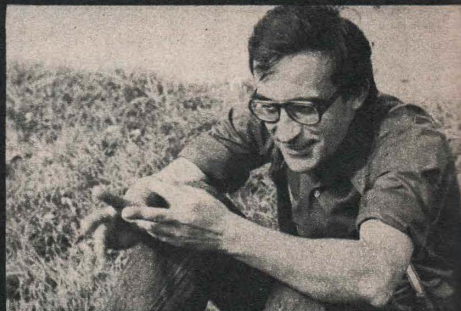
— Ca un curent de opinie — nu. În ceea ce privește critica, cel mai important n-ar fi dacă o cronică este exactă sau mai puțin exactă față de un film sau altul. Importanța ar fi preocuparea criticii, în ansamblu, de a diferenția calitativ filmele. Dacă unui produs cu totul banal nu i s-ar face deloc cronică, acesta ar fi un gest critic, după părerea mea, mai important decît dacă s-ar dedica aceluși rebuț o cronică foarte severă. Fiindcă sînt probleme, ca să vorbim în termeni curenti și de lucru, atît de proaste, încît numai mușenia le poate comenta cum trebuie, o cronică ori cum n-ar putea spune exact cît și cum ar merita filmul respectiv, cel puțin din motive de decență, fără neputînd suporta totul. În schimb, spațiul și disponibilitatea critică, astfel economisite, ar putea fi acordate altor producții. Este de neînțeles de ce unui film bun, fiecare publicație îi dedică o cronică — bună, justă, inusită, nu asta discutăm decît — și cu asta, basta! E ca și cum e-ar bifa, eventual cu elocință, dar s-ar bifa o sarcină și altă. Nu există o replică, nu neapărat polemică, ci complementară, din alt unghi, în alt registru, nu apare o altă intervenție, a altui critic sau a altor înșiși sau a altui registru. Or, ar trebui creată o ambianță de idei și observații în jurul fiecărui film de oarecare consistență, pentru că asta înseamnă spirit critic, cu acest calm într-un film în constituția contemporanilor și în istoria cinematografului. Cînd se fac bilanțuri anuale sau pentru perioade mai mici ori mai mari, se mai pomenește, în citeva rînduri, de un film sau altul, se spune, de pildă, că acum șapte ani a apărut Filip cel bun care... etc. Și cu asta, iarăși, basta! Dar nimeni nu redecide dosarul Filip cel bun sau dosarul Mere roșii — citez înfîmțitor două filme la care am lucrat, dar ar fi încă multe altele care nici nu știu dacă mai rulează sau cum ar părea ele azi, dacă ar rula. Fiindcă, în mod cert, există o evoluție a publicului, o modificare a raportului dintre operă și receptor, o schimbare a opțiunii noastre. Înșiși, își are loc o asemenea preocupare în paginile revistei „Cinema”, putem cere asta revistei noastre? În aceeași ordine de idei, ar fi interesant dacă revista ar putea media un dialog între realizatori. Ceea ce e foarte bun în teatru și a însemnat mult pentru teatrul românesc, sînt înfîmțirile periodice, în București sau în orașele din țară, ale dramaturgilor, regizorilor, scenografilor, criticilor, comentînd în mod complex spectacolele. Nu cum faceți dumneavoastră, la clubul criticii, înfîmțiri, uneori utile și interesante, dar de multe ori expeditive sau mai mult de protocol, „cu echipa filmului cutare” sau cu noi, operatorii, ca să luăm cunoștință unii de alții și să ne spunem pășurile. Mă gîndesc la înfîmțiri de lucru și de studiu, efectiv profesionale, înfîmțiri nu neapărat spectaculoase, nu neapărat în canelă, ci pur și simplu într-o pagină de revistă. Nu sugerez deloc alte sedințe, cu multă figuratie, stîrind pofta de discurs și alte porniri, mă gîndesc la o exprimare în scris, ca rezultat al meditației cu totul particulare a celui care se apleacă asupra unui film sau a unei filmografii. Ar fi extrem de interesant să citim pe un regizor de o anumită formație, comentînd filmul altui regizor, de cu totul alt profil sau, dimpotrivă, să vedem confruntări de doi regizori, foarte apropiați prin fondul lor de idei, dar la o mare distanță prin limbaj, semn cinematografic s.a.m.d. O asemenea inițiativă și o asemenea mediere din partea redacției de specialitate ar putea avea, în timp, un efect absolut esențial pentru cinematograful românesc. Dacă nu există încă o cristalizare a unei școli de artă, dacă nu există un spirit constituit al profesunii și vocației noastre, este pentru că, în mod permanent, categoria cea mai importantă a cinematografilor, bunul și cel mai de preț, regizorii se pun prea evident înaintea operei, ca persoane: eu, numai eu, altcineva nu! Nu mă refer acum la nu știu care raporturi sindicale cu colaboratorii de alte specialități, ci la raportul cu propria operă și cu alți regizori. Mă refer la faptul de viață, la conduita de zi cu zi, provenind și din necunoaștere, pînă la ignoranța metodică a filmelor celui alt, încît noi, ca cinești, existăm unii față de alții doar ca indivizi, nu prin ceea ce lucrăm. Așa se face că unele înfîmțiri profesionale se seamănă cu o reacție chimică în care, cînd sînt intrinsece toate componentele, se creează starea de explozie, în orice caz o stare de continuă intoleranță și de negare radicală, mai mult sau mai puțin reciprocă, mai mult sau mai puțin exprimată. Or, în momentul cînd un regizor ar fi pus față în față cu publicul, cu cititorii, dar nu în calitate de realizator, ci în situația de a fi critic, el ar trebui în primul rînd să se aplece asupra filmului în cauză, să judece produsul. Asta l-ar obliga să-și cîntărească cu foarte mare atenție spusele față de o operă de artă, care nu e a lui Bergman sau Fellini, e lucrarea unui coleg sau ar putea fi și a sa proprie, cu prilejul următor. Critica publică a regizorului, prin forța lucrurilor aplicată și mai puțin exclusivistă, dacă n-ar deveni convențională, dacă n-ar înceta să fie critică, ar însemna luarea în considerare a filmului ca film și, implicit, o altă platformă intelectuală și morală.

— Ar afirma primatul operei.

— Exact. Loyalitatea critică a autorilor și disponibilitatea creatorului față de semenii și colegii sau reflectă de fapt și puterea lor de

## Există o nemulțumire

Florin Mihăilescu:  
șef de promoție  
în 1972;  
cosemnatar  
al unor filme  
reprezentative  
din ultimul deceniu —  
*Duhul aurului,*  
*Filip cel bun,*  
*Cursa, Mere roșii* —  
este autorul  
imaginii noilor  
filme regizate  
de Alexandru Tatos:  
*Secvențe*  
și *Fruite de pădure*



creație. Mare creator este numai un om cu o mare generozitate — celelalte arte ne dau exemple numeroase în acest sens, nu în cel diurn, ci în plan intelectual și sufleteșc. Din lipsa acestei disponibilități, a acestui climat, vine, cred, și slăbiciunea cinematografilor noastre. Este îngrozitoare neliniștea terminării unui film, cînd nu există o voce lîngă tine, sinceră. În asemenea momente nu funcțio-

nează nici prietenii, nici interesul profesional. Or, cei mai importanți pentru un creator — și de aici ar veni puterea operei, puterea de a continua, fiindcă o operă înseamnă a continua — ar fi ca unul sau altul, apropiat sau îndepărtat, coleg de breșă sau critic, să aibă o atitudine onestă, exactă, dăruită, descoperirii a ceea ce ai făcut. Să se desprindă de condiția lui ca persoană și să ju-

## Avanpremieră: Năpasta

## Prefață regizorală

Fiinte asuprite de propria lor viață terorizate de veghe și pîndă, dureros de singure și nădăruind disperat și continuu... continuu — iată plămada eroilor *Năpastei*. De la ocnă se vine, la ocnă se pleacă. Între aceste drumuri, cea mai cumplită constrîngere — detenția în libertate. Anca-Dragomir-Dumitru-lon. Așteptare. În camera de tortură, nervii au plesnit demult. Hăituiți, oamenii hăituiți...

Trecutul și prezentul s-au îngemănă într-un timp tragic. Evadarea nu este posibilă. Nimeni nu poate scăpa și nu există altceva, năcăierea. Totul se mistuie aici, și gînduri, și fapte. Viitor nu mai este; viitorul e mereu trecut. Spațiul fuge și el înfrînt. E o noapte de lumină, pîndită de zori și de oameni. De jur-împrejur, lumea cea mare, obstea, zace în somn. Adormit, satul e chingă...

Alexa VISARION



Pe scenă s-a montat de mai multe ori, pe ecran... pentru prima dată (*Năpasta* cu Corneliu Dumitras, Dorina Lazăr și Florin Zamfirescu)



de sine a cineastului?



Alexandru Tatos:  
Laureat în teatru  
(premiul revistei  
„Teatru” în 1971),  
a realizat  
în ultimii  
șase ani  
șase filme:  
*Mere roșii,*  
*Rătăcire,*  
*Casa dintre cîmpuri,*  
*Duios*  
*Anastasia trecea,*  
*Secvențe*  
și *Fructe de pădure*

dece ca un creator, ca un intelectual consumator de artă. Să nu-l spună: — Eu așa am făcut subiectul asta, altfel! Ci să se deducă dintr-un fel, să privească filmul cu ochii tăi, rămînînd sincer cu sine însuși, iar în această dublă calitate, să-ți spună adevărul, respectînd condiția personalității tale. Ei bine, nu din vina altora, ci prin conștientizarea defectelor noastre, nu se aude o asemenea

voce, nici imediat, nici mai târziu. Nelinistează care trăiești este cunoscut, dar, vai, accelera ce și-au pierdut-o!

Colocvii realizate de Valerian SAVVA

profesiunea  
de spectator

Arte,  
meșteșuguri,  
improvizații

**Martorul acuzării**, filmul lui Wilder după Agatha Christie, este un mic cap-de-opera. Dacă îmi amintesc bine, este făcut după 1950. Un Tyrone Power caidron cam trecut, dar mereu băiat frumos, oricum mai dezvoltat, mai firesc decît în gloria tineretii, chiar *Suez*, unde parca-l vad lîngă Annabella, printre felanii care sapau la canal, și alt. Un Charles Laughton, mare pretutindenți și dintodeună: aici seamănă mai bine decît oriunde cu Churchill, parca și viciul plăcut al havanei și coniacului (bătrînul nabab cu strămoși în timpurile lui Ivanhoe, e drept, bea numai whisky, cred că a băut de-a lungul vieții lui de politician, soldat și, de ce nu, artist, vreo cîteva cîștigate, avea un agiotant special pentru asta), aiureala aparentă, bautil și fumatul deci, par făcute după omul de la Coventry, iar, între ei, Marlene Dietrich, pe la începutul tineretii a treia. Niciodată cinematograful nu a dat un tînger mai albastru! Am văzut **Martorul acuzării**, ca toată lumea, într-o seară la T.V. Ea apare într-un plan secund, încă nu știu cine e, silueta pare cunoscută, „taiorul” drept, îngust, nu sever și totuși... totuși... ce... mersul... Dar i se aude glasul. Inconfundabil. Este chiar ea. Există cîteva tipuri, nu multe, de femei „celebre”, pe care cinematograful le-a instituit de la marelui mul și pînă astăzi, și pe care omenirea ne bună după distracții, oho, disprețuri, surzitoare și cinefilia le-a sanctificat pentru vreo zi, două. Dietrich rezistă! Dar ce se întîmplă cu filmul în chestiune? Doar nu e altceva decît povestea unui alibi. Dintr-o altă atitudine știute sau uitate. Rareori am avut însă mai clar sentimentul „lucrului bine făcut”

Loc comun: artă fără meșteșug nu e cu puțință, după cum nu orice meșteșugar e și artist. Dar se poate închipui un pictor care să nu știe să deseneze un cap de copil, sau un romancier care habar n-are să povestească o întîmplare surdită? Nu ar trebui, dar se poate, cum bine sa vede de atîtea ori!... Wilder nu e mare artist. Dar e un meșteșugar desăvîrșit. Minuția, onestitatea, calmul construcției, discreția, în fine, profesionalitatea lui ne aduc aminte tristul adevăr că pe casa breșelor cam filifile steagului alb... Cîneva îmi spunea a doua zi: lasă, domnule, el folosește bine trucurile meseriei și basta! Acela, dacă nu era un lenes, era prost de-a dreptul. Ce înseamnă „trucuri”? Pe scurt, Wilder își ia în serios meseria. Nu e, adică, veleitar, impostor, un mic geniu neînțelese. E un om obișnuit, sărmanul. Dai unora prin casă sau aiurea de cite un obiect vechi, îl privești cu o anumită duioșie și încredere, îl folosești, „merge” că și în urmă cu cincizeci de ani, cînd era „nou” și spui: ehe, unde mai găsești meșteș să-ți faci așa ceva...

Nu povestesc filmul. Se reia o năvălă de Agatha Christie. Se adaugă însă un final neopotrîvit. Nuvela se termină sec. Ilustrat avocat își strînge după proces hîrțile, e singur în sala tribunalului, încă o dată a învins. Tăcuta, apare scorpia, „teutona” malefică, nevastă-vampir. N-ai reușit să-l înfunzi, cu toată ura ta, spune bătrînul, am dove-dit, e nevinovat. Ea e vinovată, spune ea. Scurt, rece, devotată iubirii ei, ea explică totul. De ce și cum? Trebuia, în fața legii, el ramine intangibil. Cortina cade brusc. Wilder însă, meseriaș desăvîrșit, dar mai puțin artist, procedează în consecință. Bagă dramoletul, fiindcă asta se cere. Inventează o rivală mai înăra și îi pune mult batjocoritei neveste un cutit în mină. Finalul organic, abrupt, înghețat se răstoarnă astfel într-unul pasional, aici lipsit, convențional, dar eficient lacrimogen. Deloc artist, foarte meșteșugăresc. Coanei Agatha nu i-ar fi trecut niciodată prin mîinte așa ceva. Ea era o artistă desăvîrșită și „gustul” nu putea să se înșele. Aici a fost însă vorba despre altceva. Despre acea meserieși credințioși profesiei și fără de care arta însăși se degradează treptat în improvizație și veleitarism.

George BALAITA

Alexandru Tatos:

Indiferența  
este pentru mine  
un dușman personal.  
N-am să-l crut!  
Să nu uităm: ne adresăm  
unui public matur  
cu un nivel ideologic și cultural evoluat

— Sînteți, stimat Alexandru Tatos, una dintre foarte bunele achiziții din teatru ale cinematografilor și ați rămas pe nolle poziții clasice, ceea ce este un semn bun, în același timp un semn de legătură între generații, fiindcă dumneavoastră faceți parte, prin filmele produse, din ce am vrea să devină noul nostru val.

— Am să vă dezamăgesc, pentru că eu sînt dezamăgit. De pe această „platformă” am să vorbesc, nu de cea pe care m-ați silit. La urma urmei, platforma nici nu mă conținea. Și cînd spun toate acestea mă cuprinde un cumplit sentiment de inutilitate. Pentru că, pe de o parte, nu mi găsesc rostul să cheltui atîtea vorbe și hîrte de pomăna, tot spunînd și repetînd aceleași și aceleași lucruri — ați eu, cit și contrați mei. Pe de altă parte, încep să mi se pară inutil chiar și ceea ce lucrez. Ca să fiu bine înțeles, dacă lucrez bine sau prost e cam același lucru; poate doar un cuvînt în plus sau în minus, mai bun sau mai rău, într-o cronica sau alta. Și cam atît. Banal vorbind, ca într-o baladă desuetă, care reflectă însă starea noastră de fapt, ne cam trec ani și majoritatea regiilor din generația la care v-ați referit sînt acum în plină potență și maturitate, nu însă cu productivitatea artistică (uneori nici cu cea cantitativă) de care sînt capabili, iar reușitele au însemnat mult consens nervos și nu în investițiile creatoare (întodeuna cînd încep un film, sînt mai obosit decît atunci cînd îl termin), ci datorită trăsărilor, așteptării și amînării. Un eveniment al acestui sfîrșit de stagione — și nu numai atît, al filmului românesc — este **Concursul** lui Dan Pita. Ei bine, acest scenariu el îl are în suflet și pe hîrte de mai bine de 10 ani. Lucian Bratu a așteptat 5 ani pînă să se „însoare” cu **Mirasa din tren** la lui D.R. Popescu. Scenariul pe care îl filmează acum Malvina Ursianu l-am citit acum 6-7 ani (se numea pe atunci „Suzana și istoria”). Ca sim-nolă facultate, nu se înțelesese nici un lipsi de vremea aceea intenționa să distribuie într-un personaj principal, o fetiță de 10-12 ani, pe fiica unei actrițe pentru care scrisese rolul... Acum această fată se pregătește să intre la facultate... Nici o dată nu lipsi de aceste privilegii: **Anastasia** a așteptat 3 ani, **Fructe de pădure**, tot de D.R. Popescu, la care lucrez în prezent, trebuia să fie gata acum 2 ani și jumătate (n-am să pot pricepe cîte zile voi avea, de ce acum am putut să-l fac și atunci nu). Unul dintre episoadele filmului **Secvențe** l-am scris exact acum 10 ani! Și aș putea să continui cu lista exemplorilor — firește, nu personale — pînă să acopere tot spațiul revistei: iar cînd aceste filme au ieșit pe ecrane, nu se înțelesese nici un cataclism, n-a deranjat nici un tramvai, n-a căzut nimeni de pe vreun scaun, dimpotrivă, toată lumea s-a bucurat. Nu credeți că dacă aceste filme ar fi fost făcute la timpul lor, cu totul altfel ar fi fost evoluția acestor lor și cu totul altfel dar fi arătat întreg peisajul cinematografilor noastre? Pentru că de la ele s-ar fi mers mai departe... S-ar putea ca punctul meu de vedere să pară încă în defetist. Dar nu mi fac nici o grijă: vor repara alți păcatul, în paginile revistei dumneavoastră vor apare lucruri de cîvînt optimiste și mulțumite, adică cele așa-zise pozitive. Nu e un reproș pe care vi-l aduc, ci o constatare, care extinsă, după opinia mea, exprimă starea de spirit ce stăpînește mecanismul filmului nostru: sînt mulțumim pe toți, la un nivel oarecare, să nu supărăm pe nimeni, să ne scaldăm într-o apă care sa ne convingă, ca temperatură, tututor.

— Apropo de reproș, e adevărat că aceste pagini sînt deschise unei multitudini de opinii, dar e tot altd de adevărat că tocmai mediul a înțeles aceste colocvii, despre nemulțumirea de sine a cineastului.

— Am convingerea că nemulțumirea mea și a celorlalți colegi față de noi înșine este, de fapt, factorul pozitiv al acestor discursuri. De, punctul nostru de vedere este un punct de vedere pozitiv, pentru că pornește din dorința

și credință că putem face mai mult, mult mai mult, că putem așeza cinematografia pe locul care ni se cere de atîta vreme. În raport cu ceea ce ar trebui să producăm la ora actuală și cu ceea ce se face astăzi în lume, mă întreb dacă filmele de care am vorbit mai înainte mai pot părea noi, dacă mai pot fi competitive? Pe cînd, cu ani în urmă, ele ar fi avut cu totul alte șanse de a fi o prezentă originală în cinematografia europeană.

— E vorba numai de dezavanta într-o competitie?

— E vorba de mult mai mult. O să vă răspund cu ceea ce mi-a spus anul trecut, la Roma, un influent critic italian, Giacomo Gambetti, preocupat de mișcarea noastră cinematografică: „aveți regiiori cum poate puțin cinematografilor și ai toșei nu aveți o cinematografie afirmată și recunoscută”. Îi împărtășesc întru totul părerea: cu riscul de a mă repeta, am mai spus-o și o mai spun, pînă o să mi se răcească gura, dispunem de forțele artistice necesare de a avea o cinematografie puternică, chiar foarte puternică, care ar putea constitui o adevărată și originală școală națională, dar din păcate nu o avem...

— În afară de contrapunctul de care ați vorbit, ce alte motive al evidențiu de deosebire?

— Ar fi multe de spus, am putea umple paginile cîtorva numere de revistă, de altfel se tot spun. Am să mă rezum la două motive, nu știu dacă cele mai importante, dar care mă dor acum cel mai tare. Progresăm în toate sectoarele vieții noastre sociale, în schimb rămînem foarte în urmă cu mentalitatea care plutește asupra filmului românesc. Continuăm să-i judecăm anacronic, ca menire și criterii, în virtutea unor precepte, judecăți, dogme — nu mă stînesc să le spun așa — rămase neschimbate de acum 20 sau 30 de ani, deci din timpul începutului revoluției, cînd poate, atunci, erau necesare, dar astăzi ne aflăm într-o altă etapă istorică. Ne adresăm astăzi unui spectator matur, cu un nivel ideologic și cultural evoluat și dacă vrem să contribuim la continua lui educație, trebuie să recurgem, în primul rînd, la mijloacele specifice și subtile ale artei. Se face încă, elementar, abstracție că arta este educativă prin însăși natura ei. Nu este nici gazeta de perote, nici articol de fond dintr-un cotidian. (Ce spun eu articol! Măcar de-am putea pune în discuție prin filmele noastre jumătate din problemele dezbătute de presa!). Omul din filmele noastre nu știe să iubească, să sufere, să critice, într-un cuvînt să trăiască. Ar fi un lucru de elementară... abilitate să se înțeleagă că nu putem face educație prin film, moralizînd simplist și retoric, fără ca spectatorul să ne creadă și să fie cucerit, fascinat, pus pe gînduri de ceea ce vede și aude pe ecran.

— Cum am putea depăși această elementaritate?

— Soluția ar fi una singură și din ea ar decurge toate celelalte. Să simțim că o nevoie efectiv de film, cum se spune în îndrumările pe care le știți cu toții, „cu adevărat bune, cu adevărat valoroase”. Cu orice poți să te lupți, cu reaua credință, cu incompetența, chiar cu proștia, dar nu cu indiferența.





Mihaela  
era cunoscută  
peste ocean  
înaintea  
autorului ei:  
Nell Cobar  
(în fotografie  
la Disneyland)

## Tatăl Mihaelei premiat la Montreal

Pentru copii, Nell Cobar este tatăl „Mihaelei” pe care au văzut-o de o mie de ori la 1001 de seri.

Pentru oamenii serioși (care au fost odăta copii), Nell Cobar este anul acesta feticul distins al Marelui Premiu la cel de-al XIX-lea salon internațional de caricatură de la Montreal.

Pentru revista „Cinema”, Nell Cobar este un interlocutor volubil, recent intrat dintr-o călătorie în S.U.A., unde expozitia sa de caricaturi, deschisă în cadrul Bibliotecii române din New York, s-a bucurat de un mare succes. Iată-l acum zburlind de la New York la Los Angeles, gata să ne povestească vizita la Hollywood și, firește, în Disneyland.

Ca să ajungem la Hollywoodul de azi, ar trebui să pornim din Bucureștiul de ieri. Să ne întorcăm la începuturi... la maculatură de elev în carei desenam pe Zorro, pe Charlot, pe Maleco... sau la paginile de caricatură pe care le făcăm săptămânal în vechia revistă „Cinema”. Stelele Hollywood-ului văzute de un român”. Am expus aceste pagini și în expoziția de la New York. Când am publicat — prin ’39 — prima pagină de caricatură „Cu creionul prin Hollywood”, nu șiam că voi ajunge vreodată în „uzina de vise”. Mi se părea plină de mister, inabordabilă. Vedeți, totul în viață e o chestiune de timp, de răbdare. Pentru un cinefil, pentru un împătimit de cinema, Hollywoodul, studiourile lui, nu sînt decît un simplu punct turistic.

Vă propunem stimatelor Nell Cobar ca această discuție, care lată, devine amplă și interesantă, să o transferăm în „Almanahul

Cinema ’83”. Deocamdată vă felicităm pentru premiu și, revenind la cinema, la desenul animat, dați-mi voie să vă întreb: n-ai luat nici o „Mihaela” cu dumneavoastră peste ocean?

— Am plecat cu o expoziție. Nu mai era loc și de cutăcu film. Dealtfel, Mihaela era cunoscută în Canada înaintea mea. A fost într-un fel prezentă și la New York, în cărțile pentru copii, „Mihaela colega noastră” și „Prietenii Mihaelei”, care apăruseră exact înaintea plecării mele. Am luat câteva exemplare și le-am dăruit copiilor care își însoțeau părinții la expoziție. În afara celor 60 de desene umoristice (le numesc astfel deoarece „caricatură” te duce cu gîndul, de obicei, la un chip) am expus și 40 de desene — portrete de animale — cu genericul „Viktor eroi ai filmelor de animație”. Câței, maimuțe, girafe, ursuleți, personaje care așteaptă la rînd sansa unui scenariu. Paginile din vechia revistă „Cinema” cu vedetele Hollywoodului de altădată au trezit un mare interes în expoziție. Și asta mi-a dat ideea să le iau la Los Angeles, la Hollywood. Acolo, într-un anticariat, cu prețuri inaccesibile — cel puțin pentru mine — am făcut un schimb Pentru 2 numere de revistă din 1939, adevărate rarități „bibliofile” (două, pentru că de mai multe n-am vrut să mă despart) am luat un set de fotografii originale ale vedetelor pe care le desenasem pe vremuri.

— Ce lucrări în prezent la Animafilm?

— Am terminat recent Teoria chibritului care, după cum vă dați seama după titlu, e un film satiric. Continui însă să lucrez la serialul „Mihaela” din care am realizat pînă

acum mai bine de 20 de filme. Nu vă pot spune în cîte țări s-au difuzat, nu le mai țin demult socoteala: în toată Europa, în Canada... Deși profesia mea de bază rămîne cea de caricaturist, simt că ea e tot mai puțin la gata de cine-animație. Sînt un cineast cu creionul în mînă. Nu umblu la aparate, îl las pe fiecare specialist să-și facă meseria. Nu mă atrage nimic din ce ține de tehnică, nu am în casă nici măcar un cloacan sau un cîșet. Doar creioane, hîrtie și o gumă. Cu ele pot face mai mult decît cu orice mașinărie sofisticată. Fiecare coală albă de hîrtie e un continent nedescoperit.

— În călătoria peste ocean ai desenat?

— Iată, în albumul acesta vedeți schițe cu tot Disneylandul. La Hollywood, în timp ce vizitam studiourile „Universal”, am făcut schițe după decurările de acolo: orașe întregi reconstituite, e drept doar fațadele, dar în Parisul din „la belle époque” te așteptai să-ți vezi pe Toulouse-Lautrec, pe Miró... pe străzile unde s-a filmat Pe aripile vîntului, puteai să apară Vivien Leigh și Clark Gable de după un colț, iar în jungla unde s-a filmat Tarzan parca-i auzeam strigătul. N-am rezistat să nu-mi scoot carnetul și creionul, i-am desenat pentru mine, pentru sufletul meu care a trăit emoțiile adolescenței, pe actorii filmelor, în decurările pe care acum le vedeam pe viu.

— Avem deci un punct de plecare pentru discuția din viitorul amănunțit. Ne oprim acum aici. Vă mulțumim. Și, firesc ar fi, să facem semnul de „la revedere” al Mihaelei.

Roxana PANĂ

## Bunicul și o biată cînstă

Un caz dificil chiar  
și pentru „bunicul”  
Regia: Iosif Demian  
Scenariul:  
Petre Sălcudeanu

În literatura și-n scenaristica lui Petre Sălcudeanu, „bunicul”, un anchetator, nu este doar un om al legii care-și face datoria în timpul orelor de serviciu, ci un justițiar ce nu-și află somnul pînă ce nu dovedește răufăcătorul. Vă amintim tandemul Dorel Vișan-George Negoescu din O lacrimă de tată? Iți vei revedea în Bunicul și o biată cînstă (titlu provizoriu), tot în regia lui Iosif Demian, dar de această dată regizorul a propus inversarea rolurilor: George Negoescu este „bunicul” — deci conducătorul anchetei, secundat îndeaproape de Dorel Vișan. Filmul începe cu un accident de circulație, în care se constată că victima nu mai era în viață în momentul accidentului. De ce susține atunci făptașul că el e vinovat? A fost într-adevăr o crimă? Și cine sînt adevărații ei autori? Care a fost motivul? O anchetă complicată, cu multe piste false, dar și cîteva adevărate, indiciile revind mereu alte drumuri și ipoteze. De ce — de pildă — o femeie la lecții de conducere auto într-un poligon cînd — constată „Bunicul” — ea are carnetul luat de doi ani. Pentru „bunic” nu e numai un caz dificil, dar și o chestiune de orgoliu și ambiție profesională, fiind ultimul caz pe care îl are de rezolvat înaintea ieșirii la pensie. La un moment dat, apare împedcarea că cineva se pregătește din nou să atace din umbră. Cine? Cînd? Unde? Cum poate fi împedcarea? Cazul se rezolvă... dar din păcate prea tîrziu. Ce înseamnă prețul unei victorii a logicii în fața unui eșec în plan real?

Pentru regizorul Iosif Demian acesta e al patrulea film, după Urgia, O lacrimă de tată și Balaoane de curcubeu. Filmul va avea — declară regizorul — o particularitate: totul e văzut de aproape, ca și cînd în locul aparatului de filmat s-ar afla un individ miop. Planuri strîșne, foarte apropiate, ca atunci cînd urmărești prin lupă și izolezi puncte din realitate, ce-ți pot revela un alt aspect decît dacă le-ai privi în plan general”. Imaginea filmului: Alexandru David și Valeriu Gîmpan (camera). Decoruri și costume: arh. Nicolae Drăgan. În distribuție mai apar: Ioana Bulcă, Petre Șimonescu, Constantin Gabor, Radu Ilcuș, Zăta Brîndușa Silvestru, Camelia Zorlescu, Lupu Buznea și Tatiana Botez. Se filmează în București...

R. P.

Femeia blondă, prezentă obligatorie într-un film polițist și... inevitabilii anchetatori (Ioana Bulcă, regizorul Iosif Demian, Dorel Vișan și George Negoescu filmînd Bunicul și o biată cînstă)

## Maestrei, cu dragoste

O scenă de neuitat pe scena teatrului Nottara. Artistă emerită Silvia Dumitrescu-Timică omagiată de colegi (în imagine: Radu Beligan, Lucia Mureșan, Emilia Dobrin, Ștefan Radof), omagiată și de spectatori cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani.

Fotografate de Ion Miclea.



Eva Papp și Eva Kovács primind aplauzele spectatorilor din Satu Mare și toată admirația noastră

## Arta demnității

Satu Mare. La spectacolul de poezie dedicat centenarului nașterii marelui poet maghiar Arany János, am remarcat o tină acrită cunoscută spectatorilor de simbătă seara din serialul — Lumini și umbre, lăta cîteva rînduri din articolul scriitorului Romulus Gușă, apărut în România liberă, 17 noiembrie 1982: „atunci cînd catifeaua a fost dată la o parte, o admirabilă acrită, o fată tină de 22 de ani, a cărei figură o cunoaștem cu toții foarte bine, avea să ni se arate în toată splendoarea sa. Dar înfîlirea, dincolo de calmul ei, avea să fie cutremurătoare. Căci acrită, care se înscrisa, alături de cîtelele ei, în recitalul și omagierea poetului sărbătorit, trăia la rîndul ei un eveniment, împlinirea unei cifre rotunde de cînd într-o seară similară, o întîmplare nefastă îi pusese viața în pericol, lăsînd-o pe tot restul vieții în rîndul marilor mutilați. (În urma unui accident de tren, Eva Papp și-a pierdut piciorul drept și mîna dreaptă; Nota redacției). (...) Cine ar mai fi crezut că omul acela va mai rămîne în viață? Cine ar mai fi crezut că Eva Papp va găsi în ea atîtea resurse încît să revină pe scenă? (...) Zeci, sute de coșuri de flori au încununat acest recital de poezie. Aplauzele nu conțineau pentru că noi cu toții în seara aceea, mai presus decît literatura, aplaudim omul care poate fi mai puternic decît întîmplările tragice ce trebuie să le trăiască, aplaudim demnitatea unei femei pentru care arta nu este un joc și o întîmplare, e însăși viața ei”.





**Atenție!**  
Nu toate cuvintele  
scrise  
se pot rosti în film

# Limba românească în filmul românesc

perle  
mai mult sau mai  
puțin veritabile

## În fond ce înseamnă să vorbești bine?

## Dacă-i ărtă vizuală, hai să vizualizăm

Deși sînt tînăr, îndrăznesc o afirmație care, veți vedea, se contrazice prin însuși textul acesta. Îndrăznesc să afirm că a vorbi este un risc mult mai mare decît a scrie. Nu numai pentru că, scriind, eu nu risc nimic, aflîndu-mă în bucatăria proprie cu un fel de cafea în față, iar vorbind același text îmi risc întotdeauna persoana fizică, deci sportul acela cu roșii s-a desființat demult. Nu de aceea zic, ci pentru că ne aflăm în fața a două specii diferite care, paradoxal, uneori chiar se contrazic. Adică, un text scris poate căpăta într-o gură pricepută o mulțime de sensuri, pornind de la cel pentru care a fost scris pînă la cel contrar lui. Iată dar că a vorbi înseamnă mai mult opțiune decît a scrie. Și nu mai vorbesc de faptul că o mulțime de exprimări verbale uzuale nu sîntu gîsli încă reprezentarea grafică, deși s-au făcut încercări timide de genul „him și mda”.

Problema devine însă cinematografică, în clipa cînd un text scris de cineva urmează a fi rostit de altcineva sau altcineva. Și lucrurile se complică în defavoarea ambilor participanți, deoarece în cazul scrisului, cititorul își rezolvă tonurile și sensurile, cu propria imaginație care, evident, îl satisface perfect, iar în cazul vorbirii cinematografice i se oferă soluția unui alt subiect de discuție, cel de greu este să vorbești cinematografic, neavînd decît șansa de a surprinde spectatorul cu o soluție la care nu se aștepta, a fi deci tot timpul mai deștept decît spectatorul (fapt pe care nu-l comentez, nefiind subiectul meu).

Aici mă aflu în preajma unei probleme care mi se pare extrem de importantă și evident nerezoalată, aceea a asemănării cu viața, pe care eu o văd numai în măsura în care ceea ce se vede, aude și petrece, te surprinde mereu, depășind încontinuu imaginația-balon pe care le purtăm cu noi închipuindu-ne cu înțimțare că noi cunoaștem viața. Și chiar dacă nu pare, cred că mă aflu încă în subiect, căci

mereu mi se pare, că-n filmele noastre nu se vorbește bine, nu sună ca-n viață dar pe cînt vînt că nu numai aparatele ultradepășite sînt de vină, ci și faptul că ne mulțumim să fim corecți și în ton, în loc să ne contrazicem mereu structurile să fim mereu alții „ca-n viață”. Nu vreau să mă folosesc drept material didactic, dar în 1971 un specialist îmi spunea că n-am să fac niciodată carieră pentru că nu vorbesc bine, că nu mi se aude clar toate sunetele vorbirii și frazele logice. Nici nu vreau să-l contrazic, amintindu-mi anii care au urmat, dar mă bucur cînd văd alți colegi vorbind la fel de prost ca și mine. Și pentru că am ajuns așa de departe cu mîrturisirea, mărturisesc că nu toate cuvintele scrise se pot rosti în film în aceeași ordine și formă, că de cele mai multe ori trebuie schimbate și uneori chiar înlocuite, ele explicite o mîscare sau un gest, lucru nedemn pentru un cuvînt care se pretinde artă. Și ca să întind coarda și mai tare, unele se pot rosti numai învințind o acțiune care abate atenția de la ele, neputînd fi tăiate, pentru că sînt chiar mesajul filmului și cel ce le-a scris își imaginează că spectatorul și le notează de cum se aprinde lumina-n sală. Mai există apoi categoria vorbelor frumoase care se folosesc ca un comentariu, în special în ecranizări, care pentru a fi citite, nu roșite, pe planuri lungi, cîmpuri înzăpezite sau apusuri minunate. Lesne de observat că cinematograful nu le suportă decît în doze foarte mici, oricît de frumoase ar fi (vezi Colinele verzi sau Pădurea nebulă). Vedeti deci cît de greu e să vorbești în film, să mulțumești pe toată lumea, cînd nu există legi inviolabile ale vorbirii cinematografice, cînd problema se rezolvă numai de la caz la caz. Și iată ce ușor am ocolit subiectul, ocupîndu-mă de fluturii. Așa de ușor că m-am convins și pe mine cel ce mă aflu în bucatăria mea proprie, mă cred deștept și emit verdict.

Mircea DIACONU

Filmul este o artă vizuală — adevărat, perfect adevărat, incontestabil. Ca atare, tot ceea ce destinăm ecranului trebuie să se vadă. Ar fi de făcut aici unele mici corecturi, spre a nu-l ofensa pe dialogist, pe inginerii de sunet și pe purtători, dar definiția rămîne în esență valabilă, ce mai încolo-încolo, axiomatic. În temeiul acestui adevăr apodictic, scenariștii se simte pe deplin îndreptățiți să scrie: „Mă doare ficatul, se plînge tatăl, arătîndu-și organul bolnav”. Ce ar urma să facă maestrul artei vizuale, care e regizorul, pentru a vizualiza — cum zice în vocabularul cinematografic — acest moment? Dacă tatăl ține morții să-și arate organul bolnav, regizorul îi stău la îndemîna trei variante de filmare: 1. va filma într-un cabinet de radiologie, în fața aparatului Roentgen; 2. va filma într-o sală de operație, personajul avînd, firește, cavitatea abdominală deschisă; 3. personajul va arăta un organ de butaforie, identic cu organul său bolnav. Altă variantă nu vine în mîinte, dar, dacă există propuneri, s-ar putea organiza un concurs...

Fiind o întrebare, cum pe drept s-a arătat mai sus, filmul nu prea are de-a face cu cuvintele, sau are, dar mai în treacăt. Cuvîntul în film este un instrument de rangul doi, ca tamburina într-o orcheștră simfonică. (Nu mă prea pricep la organizarea orcheștrilor simfonice, dar presupun că, la o adică, tamburina poate să fie, după cum poate să nu fie). Cuvîntul în film poate să fie, sau poate să nu fie. Iar dacă e, totul e să nu se bage în față, să treacă cît mai ușor peste el, să nu dăm importanță, fiindcă ar putea să dăuneze specificului cinematografic. Așadar, nu conțenez cîtuși de puțin că într-un scenariu cinematografic doi demnitari, asemenea un tratat de beligeranță, întrucl se va vedea din imaginea filmului dacă urmarea acestui tratat de război va fi chiar războiul sau dimpotrivă. În cel de-al doilea caz, vom deduce, tot pe baze vizuale, ca era vorba de fapt de un tratat de

non-beligeranță, ceea ce, în definitiv, e o chestiune de cuvinte, adică absolut secundară.

În aceeași ordine de idei, nu vom acorda o importanță exagerată precizării scenariștilor conform căreia acțiunea unei secvențe se petrece într-o „grădina planturoasă” deoarece oricum imaginea filmului ne va înfățișa fie o grădină cu plante, fie — dacă regizorul a zăbovit ceva mai mult asupra cuvîntului — o grădină voinică, ba chiar grasă.

Nu ne vom împiedica de cuvinte nici în cazul personajului care, „din cauza emeliei vorbeste din ce în ce mai incongruent”. E suficient ca actorul să vorbească încoerent pentru ca intenția autorului să ajungă intactă la spectatori. Incongruența a fost doar a scenariștilor.

Cum ar putea fi prezentat pe ecran un personaj care, fiind solicitat să se pronunțe asupra unei probleme în dispută, „dă semne de discreție”? Cred că într-un singur fel: tăcînd. Dar ce te faci cu semnele?

Și ca să ne convingem încă o dată că în film cuvintele nu au nici o importanță, să ne întrebăm în ce măsură ne deranjează faptul că pe un individ oarecare, personaj secundar doaliminter, „nu-l poate lăsa rece tentativa unei mese copioase”. Și dacă scenariștii ar fi scris tentația, directorul filmului ar fi găsit mai ușor în deviz resurse financiare pentru a vizualiza ideea? Poate că, în acest caz, se potrivește mai mult tentația...

În sfîrșit, la dilema: „făcî procedăm corect, fie că procedăm cinstit, tot aia e”, răspunsul e conținut chiar în enunț: tot aia e.

Cuvintele fiind atît de inutile, mă gîndesc uneori că, dacă nu se poate reveni la filmul mut, s-ar cuveni măcar să facem tentativa de a scrie scenariu mute. Tentativă sau tentație?

Dumitru SOLOMON

## serialul „Lumini și umbre” Istoria, actorii și ardelenii

Prin acest serial, Titus Popovici  
ne dă romanele făgăduite.  
În loc de stilou, a folosit camera.  
E ceva de reproșat aici?

Demult aștept ocazia să spun un lucru care a devenit — cred — convingerea multora și anume: serialul de sîmbătă seara al lui Titus Popovici, **Lumini și umbre**, e mai bun ca toate celelalte prezentate pînă acum la noi pe micul ecran, inclusiv faimosul **Dallas**, cu un incredibil succes mondial.

Rafinutului Andre Gide, sîtul de prea multe cărți subtile, îi era dor să citească — spunea el — un roman-folieton gros, tipărit pe hîrtie ordinară. După atîta sofisticare în arta narativă, foamea eternă de epic și de fabulos a umanității a readus în gustul public pe Eugène Sue, Ponson du Terrail și pe Gaston Le Rouge, care ating iarăși tiraje fabuloase. Romanele, doctorul Cornelius, Fantômas au redevenit eră populari, fiind nîmboi în plus cu o poezie proprie întîia din capul locului de suprarealiști.

Moda serialului are la origini aceeași pretuire a datelor care au întretînit mereu placerea lecturii: fii memorabile, ataseante, prînte într-o suflă interminabilă de situații incitice cu denodămint impredictibil, necentenit amînat.

Hiperesteti, tot curînd romanul de elemente „impure”, i-au subțiat într-atît substanța narativă încît n-a mai rămas pentru formele lui aproape nimic de povestit. Dar învenția epică, puterea fabulatorie, imaginația, pricepera de a înnoia și deznoia firele istorisirii, țînuindu-l pe ascultător cu respirația tăiată și dîndu-l sentimentul destinului care amestecă, despoie și împrîiea cîștiri neașteptate vieților, nu sînt însușiri neglijabile. Ba, așa cutuza să spun că alcătuiesc darul cel mai de preț al romancierului. Cu știința de a povesti și-a salvat, noaptea după noapte, ca pîl Șeherezadă.

În aceeași daruri cred că rezidă și talentul autorului de seriale pentru televizor reușite, iar Titus Popovici le posedă din belșug. Genul e și mai aproape de roman decît de filmul obișnuit, narațiunea întinsă, arborească, căpătînd aici o mare libertate. Îmi rezerv plăcerea să vorbesc pe larg de **Lumini și umbre**, cînd serialul se va încheia. Deocamdată, în afară de a-mi mîrturisii satisfacția, așa vrea să observ că Titus Popovici ne dă acum, în sfîrșit, romanele inspirate din istoria noastră recentă, făgăduite mereu, dar care au rămas nescrise. A folosit însă camera de luat vederi în locul stiloului. E ceva de reproșat aici?

Un interes sincer pentru întreg eroismul și tragismul omenesc, cuprîns în ceea ce a dus la edificarea României reliefiste, conferă personajelor serialului un soi impresionant

și episoadelor, foarte adesea, o fericită credibilitate artistică realistă. Autorul — pus în scenă de regizorii Andrei Blăier, Mircea Muresan și Mihail Constantinescu rămîne fidel angajamentului subînțele de titlu romanului-film: „Lumini” și „umbre”; nu idealizează naiv și nu mistifică grosolan și oportunistic epoca, așa cum procedeau atîția. Cusătura înfrîmărilor, adică ratiunea vieții, a istoriei, e întoarsă într-una pe o față și pe alta, cu răspunderea cronicarului cîștit. Acesta

supunere la logica paradoxală a vieții, ostila reprezentărilor manieiste, face fii memorabile din Bălan, Barta, senatorul Cosma, Imperatul, sergentul Saptalep, legionarul Baniuc (și atîtea alte personaje episodice) interpretați magistral de actori admirabili ca Ilarion Ciobanu, Gheorghe Diniciu, Ion Besoiu, Mitică Popescu, Val Uritescu, Ion Caramitru sau Margareta Pogonat, Gina Patrîchi, George Motoi, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ioana Crăciunescu și alții.

Talentul  
de a-l ține  
pe spectator  
cu respirația  
tăiată  
(Bălan —  
Ilarion  
Ciobanu)



As țîne să aplaud mai cu seamă „episodul apăsător”, care a fost prezentat de curînd. Aici virtuțile serialului mi s-au părut a ieși la iveală în chip deosebit de pregnant.

Epopeea brigăzilor internaționale în Spania și a voluntarilor antifasciști români e evocată emoționant, numai prin cîteva flash-back-uri dintr-o povestire, moment cinematografic de obicei îngrat. Surprinzînd plăcut, înainte de orice, autenticitatea reconstituirii, în ciuda dificultăților enorme pe care le presupune, începînd cu atenția acordată limbii vorbite, după naționalitatea protagoniștilor, natural, volubil, colorat sau împiedicat, ezitant, stiticit.

E exact sugerată, apoi, drama ideologică a combatanților antifasciști, refugiați, după victoria lui Franco, în Franța democratică, care le deschide larg porțile... lagărelor de concentrare.

Notății inteligente rezumă largi frîmțîntări de conștiință. Așa e momentul cînd luptătorii trebuie să-și arunce armele, înseme demnității lor de oameni liberi pînă atunci. Alte scene cum sînt discuțiile cu secretarul de partid francez, apăsător neabătut al „liniei” dîc analiza mult mai departe, chiar dacă se marginesc la cheva replici, tragedia pactului de neagresiune germano-sovietic planează asupra întregului episod, atînguindu-l punctul culminant cînd același ins, arestat, e convins că totuși a fost numai o „tactica” a lui Stalin și moare strîngîndu-și această credință.

Lipsa de orice paradă distinge autentică forma a eroismului luptătorilor antifasciști. La granița franceză, înfrînți, decimați, brigadierii trec sub privirile umilitoare ale satinelorlor (momentul suferesc greu suportabil a fost reținut și de Geo Bogza). Ei își refac însă îndurările cîntînd ca o sfidare a destinului: „Su-fie-că-tă pin” la brîu...” Hazardul intervine în deciziile voluntarilor, dormici să ajungă cît mai repede acasă. Tot el își pune un cuvînt hărtîr în execuția ofertei ofiterului german, înclîndu-l chibzuit. După ce-și istorisește existența aventuroasă printre străini, aflăm că Bălan-fii a primit sarcini speciale în forțele de securitate. Ce va urma începem să presimțim, întîind oarecum ironia soartei și așteptînd să vedem. Fîrtaș aneizi politice secundează fîrtaș, în acest episod, imaginația romancierului. Bravo Titus!

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



De la cronică de premieră  
la perspectiva critică

Din nou despre  
„Înainte de tăcere” și „Înghițitorul de săbii”

## Cînd filmele compun o operă

Ne apropiem de încheierea celor 12 luni ale lui 1982, lista premierelor românești se completează acum într-un ritm mai energic (se pare că pentru primul ultimul trimestru ne-au fost rezervate, dacă nu mari revelații, cel puțin câteva pelicule care vor ameliora impresia produsă de premierele toamnei), dar deocamdată continuăm a considera ca eveniment autohton al anului cinematografic filmul lui Alexa Visarion, prezentat în primăvară, *Înghițitorul de săbii*. Cum printre galele lui decembrie se anunță un al doilea titlu sub aceeași semnătură, *Năpasta* (ve fi un an Alexa Visarion?), este momentul (și este un bun prilej pentru inaugurarea unei rubrici demult solicitate) să ne întoarcem, cel puțin cu câteva însemnări, la filmul din primăvară. Și chiar la lucrarea de debut a noului cineast, *Înainte de tăcere*, de la care au trecut patru ani, dar despre care, în afara cronicilor de premieră, s-a scris, ca și despre altele, foarte puțin.

Se spune că produsele cinematografice înălbesc repede și iremediabil. Sînt însă și unele care ar susține teza contrarie, filme care cîștigă în timp recunoașterea unor valori nesemnate la data premierii. Mai mult decît alt, asemenea creații au, în vivacitatea lor intrinsecă, în însăși liza din care re-nasc pe pînă la fiecare nouă proiecție, o facultate miraculoasă de a părea, la revizionare, deși cunoscute și recunoscute — că sînt filme mereu noi, văzute înalta dată. Către un asemenea destin par să se îndrepte creațiile lui Alexa Visarion, poate tocmai pentru că ele nu sînt în primul rînd și emanamente „cinematografice”.

Chiar pentru cei captivați de prima încercare pe celuloid a autorului, pentru cei care au remarcat din capul locului în *Înainte de tăcere* șanse ale reinrodării și înnoirii unui început de tradiție filmică originală, adoptarea noului limbaj de către regizorul venit din teatru se constituia într-o mare dificultate, dacă nu într-un handicap, pe care al doilea film nu a adus un plus de cursivitate și transparență „specific cinematografică”, nu a reprezentat un „progres” în adaptarea la formulele curente, consacrate, apropiate ale expresiei filmice. Dimpotrivă, *Înghițitorul de săbii* a înșelăz parcă o și mai vîltă, teatralitate, în toate registrele compoziției, de la subiect și decupaj pînă la decor și interpretare, mai ales în cadrele și secvențele evident filmate în ambianțe naturale, cum este pînă în prezent se inaugurează monumentul erorilor, și totuși întîrînd senzația că se petrec pe o scenă. Că sfîșeade obișnuințele lesnicioase și plăcerile accesibile ale cinematografului de consum comercial sau cu pretenții academiste, adică practic cea mai mare parte a producției curente, aceasta e o primă temeritate, dar nu cea mai mare. Nu ea îl definește pe Alexa Visarion, ci faptul că regizorul se detașează și de estetismul cultivat în altă aripă, mai nouă, a producției noastre de filme, ca și de formulele estetice, în care regizorul operează și așeză această ruptură, peliculele lui Alexa Visarion ne oferă, în schimb, la revizionare, surpriza unui consens dobîndit prin înșelăz surgerea timpului, liniștea clarificatoare a unei bălăii demult cîștigată.

Cît de cinematografice sînt cadrele și secvențele acestui regizor „necinematografic” este exclamația care ne-a însoțit, interior, tot timpul, la revizionarea după patru ani a filmului de debut: precizia și funcționalitatea unghiată, la a racursurilor de efect, elocvență și densitatea de sens a încadrărilor, racordurilor și mișcărilor de aparat, durata bine studiată și atmosfera revelată prin prelucrarea luminii fiecărui cadru, toate poslează un ochi neliniștit și în același timp apt să fișeze, de la începutul filmului, un spațiu caracteristic al existenței umane, coordonatele dramei însăși. Este spațiul înșingării și alienării lui Stavrach, preluat ca personaj din nuvela lui Caragiale „În vreme de război” și pus într-un raport organic cu peisajul dezolant al cîmpiei fără repere, cu decorul hanului izolat, în drumul viscoleur, al tuturor amenințărilor și incertitudinilor.

Este o dramă care își joacă multipli sensuri și strîngătează pe chipurile interpretelor, ale căi funcționări se pot vedea în refractozante ale tensiunii și ambiguității (Liviu Rozore, Valeria Seciu, Ion Caramitru, Florin

interne ale uneia și aceleiași opere. O operă pe care, spre deosebire de predecesorii Alexa Visarion și oțiva dintre colegii săi au șansa să o dezvolte, dincolo de o experiență singulară, în măsura în care fiecare își asumă vocația. *Înghițitorul de săbii* este construit pe numeroase rime de structură cu precedenta lucrare, iar *Năpasta*, vizionat în avanpremieră de la Cinematocă, ține și el de variatiele unei ecuații care ordonează obsedant gîndurile și căuțările autorului.

Ambele teme fundamentale din *Înghițitorul...* — pe de o parte singurătatea, aici urmată în analiza condiției artistului și, pe de altă parte, deriziunea eroicului, degradarea ideii de sacrificiu — preexistau dealtfel în *Înainte de tăcere*. Deși mai degrabă neobservate de recenzenti, cu circumstanța, prea puțin atenționată, că sensurile unor secvențe sînt oarecum încalcate, filmele trebuind citite într-o

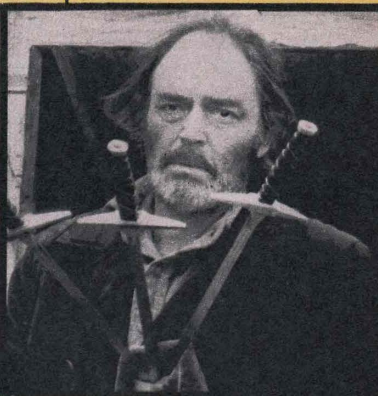
motiv, al cruzimii față de ființele lipsite de apărare), petrecerea încheindu-se cu pașii de defilare ai dementului, bătuți pe același lîr răbdător, în fața ologului încărcat cu decorații și cîștîit în final cu bănușii milei.

Un nou record multiplu întemeiat: *Viața nu iartă* de Iulian Mihai și Manole Marcus, cu trimiteri la alți război și la alți eroi, cu generali, cu mutilații decorați, cu dementi și cu bănușii lor, trimiteri pornind de la scrierile lui Alexandru Sahia. Tocmai autorul la care și Alexa Visarion face apel, pentru al doilea film, alegînd schila „Moartea înghițitorului de săbii” (Mihai și Marcus optaseră pentru „Moartea înărilor cu termen redus”).

Sînt numai cîteva puncte de plecare ale unei analize, de aceea am insistat asupra primului film. În al doilea, ne întîmpină o adevărată exuberanță interioară a sensurilor și a articulațiilor expresive, din care vom mai nota



Un posibil record în timp cu filmul lui Victor Iliu, *Moara cu noroc*: *Înainte de tăcere*, filmul de debut al lui Alexa Visarion, cu Valeria Seciu și Ion Caramitru



Un film care trebuie „citit” într-o stare de disponibilitate aparte... *Înghițitorul de săbii*, cu Mircea Albulescu în rolul titular

Zamfirescu, Mircea Diaconu). Lumină însăși este materializată, filtrată, difuzată uniform și tulbură ca într-un acvariu ale cărui margini sînt perilei casei lui Stavrach, despușate de orice podobață, tăiați în linii reci de ferestre și ușile bine zăvorâte, temător — închise și oblonite, în tăcerile premonitoare ale nopților cînd, la lumina sfîșnicilor, Stavrach își urmărește banii și își măsoară neputințele. Sînt semne și coordonate ale unei izolări, ale unei marginiri pe cit de obstatate pe atît de sterile în ambițiile ei oarbe, diferite și totuși în raport cu cele ale unui alt hangiu al filmului românesc, Ghîță de la *Moara cu noroc* a lui Slavici și Victor Iliu, unde era așteptat noaptea Lică Sămădău cu oamenii lui, pe drumul altor crime, dar în suita aceluiași destin.

Un record există între cele două opere, între ceea ce defrîșește Victor Iliu și ceea ce relevă Alexa Visarion, prin echivocurile morale pe care se edifică ambițiile și iluziile celor doi hangii, fiecare minat de o altă Ana (o de același nume unui personaj inexistent în nuvela originală, dar necesar pentru încheierea dramei). Frisoanele de teamă ale izolării nasc un amestec controlabil de atri, vital și promiscuu, „de familie” (cel doi frați, hangii și preotul bandit, și dispută femeia), un amestec în care misună inextincibilă patima și lăstărea, credință și păcatul, ispită și hoția, adunate în cruzimea gestului violent, colorat cu lucrurile demente, tardiv cenzurat de remuscări, cînd sentimentele înalte sînt o amintire întîlnită (mărgelile căutate printre copitele vîtelor), degenerînd în crimă: mult dorit urmas și se naște lui Stavrach mort și Ana dispărută, cum dispăruse și cealaltă, aceea ucisă de Ghîță însuși, după ce fusese aruncată, cu momeala justifiată, în brațele lui Lică Sămădău.

Este numai unul dintre recordurile observate de noi în cronică de premieră, ca preludiul ale unei școli naționale de artă, dar căpe tind acum neabătute reverberații, leit-motive

stare aparte de disponibilitate, pentru a de-așii impresii de suprafață și a conveni asupra unuia dintre preceptele artei moderne care, alături de plăcere, implică printre deliciale estetice efortul și chiar disconfortul percepției.

Un întreg program estetic era rezumat în însuși titlul primului film, anunțîndu-se că urmează dificilă, incomodă aducere la lumină a ceea ce nu se mai știe, a ceea ce a fost înainte ca tăcerea, uitarea, istoria să-și așeze deasupra greaua, opacă, uniformizatoare lîr lespede. Cu toată apăsarea sa introspectivă ca direcție și expresionistă prin formă, asupra unor drame intime, acut-particularizate, cinematograful lui Alexa Visarion este în realitate dominat de gustul pentru existența socială și publică, drumurile personajelor sale se intersectează mereu cu cele ale istoriei vîl și timpului lor și ceea ce deflînge în secret și parodiază manifest autorul e tocmai atemporalul, abstragerea inconștientă sau semidictă într-o periferie a istoriei și a lumii. La hanul lui Stavrach, vin în toată noaptea și pleacă în zori, spre Dunăre, neștiutori dar zgometoși, voluntarii unui război mai mult bănușit („Turcii-i departe și vrem să scăpăm dracului de ei”), război la care sătenii participă într-un cadru de trecere, făcînd donații pentru front, un război pe care îl resimt mai ales cînd s-au prăvălitul se întorc mutilați sau cu mințile rătăcite (o piesă de rezistență în filmografia actorului Mircea Diaconu — fostul oșez Dumitru, întorcîndu-se acasă altfel decît în balade, fără a-și mai recunoaște conștienții).

Orchestrarea acestor două teme imbină și ea dificultuos, încă din primul film, motive contrastante, pe care le vom descoperi prelucrate în al doilea și al treilea: hora bucuriei, la întoarcerea în sat a eroilor, semn al unei vitalități irepresibile, dar și anunț al unui leit-motiv al petrecerii sinlice, degradante, pe atîtul unei sărăcii perene și îngrate, în marginea prăsoasă a satului, unde un grup de copii măcelărează din amuzament un biet cîine (alt

doar inversarea valorilor dramatice. În *Înghițitorul de săbii*, singurătatea e „pozitivă”, creatoare a bucuriilor altora, este soliditatea tragică a artistului (cel doi circari, titularul — Mircea Albulescu și acrobatul pe sîrmă — Ștefan Iordache), este umbra uitării în care trăiesc eroii războiului și ai luptelor sociale (orbul interpretat de Victor Rebengiuc, copilul grevistului ucis). Izolarea apare acum împusă de îngrăditudinea mediului social al timpului, care, asemeni corului din dramele antice, schimbă și funcția. Mediul, reprezentat în primul film de grupul țărănilor răscușali care puneau în evidență paroxistic avaria hangului, e acum, dimpotrivă, o forță retrogradă, inertă, opacă. Sînt gospodinele filistine care nu îl înțeleg pe grevist („Să mîncească suftul din mină”), este auditoriul vulgar, avid de senzații tari („A căzut, dragă și zob s-a făcut!”), sînt vagabonzi terorizîndu-l pe orbul care cîntă din muzică lîngă monumentul erorilor, este puterea autoritară („Ordona smecherii!” care umilește vocațiile, pervertește gusturile. Nu înșinguratul ucid de astă dată, singuratici sînt acum generosi, apare motivul prieteniei (între cei doi artiști), al solidarității (muncitorilor din port). Ucid neînțelegerea medicilor cîrtoase, cinice și punitive (bătrînul circar curioasă cu gușoasă), neînțelegerea preavîlindu-se de principii înalte, precum jandarmul amuzat (Mitică „opescu” care îi cere circarului să înghită baioneta („Bă, eu sînt autoritate aici în sat, nu pot să te las să-ți bați joc de oameni!”), ucid bunul plac euforic și discreționar al colonelului, cu poetica lui cazan-doctrinara („Ce e luptă, sub drapelul? Pentru gile și popor! Jertfa este viața lor!”), colonelul alinații bionorm, magistrat interpretat de George Constantin, cu gestul emblematic al împuscării pormbului.

Valerian SAVA



Chiar pe marginea  
prăpastiei există  
un negustor  
gata să cumpere  
și să vîndă frică

Dilema filmului: omenirea are de ales între a-și păstra luciditatea sau a coopera cu vânzătorii de iluzii (*Paradis pentru toți* de Alain Jessua, cu Fanny Cottençon și Patrick Dewaere)

denunțându-se. Căci personajul jucat de Patrick Dewaere, cîndva funcționar de asigurări model, ca și prietenul său, se lasă sedus fi de posibilitatea sinuciderii, fie a exterminării din creierul lor a acelor celule care asigură o dispoziție sensibilă la cursul realității nefardate.

Va fi paradisul „pentru toți” unul al nesfârșitelor strategii ale căpătuirii sau al disponibilității dezastruoase pentru conștienta morală nelimitată? Căci ce altceva implică acceptarea tratamentului psihologic care face din omul sănătos unul bolnav și invers? Rezultă că omieria care dorește să se sustragă propriei ei vulnerabilități are de ales între a-și păstra luciditatea — simțul responsabil și a coopera cu vinzătorii de iluzii.

Film pe alocuri insuportabil, **Paradis pentru toți** roteste un verdict pe care sala, în seara premierei, l-a și formulat. Dealtfel este elocventă scena din film cînd doctorul psihiatru își pierde autoritatea asupra animalelor pe care face experiențe. Eșecul din laborator va fi cu atît mai dur cînd devine eșec social. Căutările așa-zise științifice lezează unul din titlurile de merit ale omului contemporan: cel care îi să permită să-și asume destinul.

sorilor, dar acesta comite o crimă și iată-l la drum pentru a cîta oară...

În final, toți trei la bordul unei mașini șterpelute se îndreaptă spre Italia sau Elveția, cum s-o pimeril!

Personajele picarești au morala lor discutabilă, par niște justițieri naivi într-o lume care trage profit din orice. Chiar și din existența pe margine de prăpastie! Mi se pare că am detectat în **Petrecăreții** o valență dispusă chiar să sancționeze cind jovial, cind cu sarcasm benign, golul din viața de toate zilele, foamea de himeric, teribila nevoie de a oculta singurătatea.

## Neutralitatea triumfătoare

Sînt în film clipele rare de seducție exercitată de Frédérique asupra unui aristocrat (Jean-Pierre Cassel) sau de ruptură între acesta și femeia lui (Jeanne Moreau) de un dramatism sever, ulcerat.

Mai sint, foarte bine aduse in cadrul, imagini din viata japoneza, ca document al fortei coruptoare a banului, indiferent de decor si de traditii. Totusi, retin intepleciunea unui industrius batin interpretat de Isao Yamagata. El invita la moderatie pe femeia capabila sa iubeasca, dar care nu-si canalizeaza disponibilitatea in mod fericit. Pentru Frederique, barbatul este un rival caruia trebuie sa-i lasi totul si sa nu-i dai nimic.

[illegible]

Puțină semantică mă întii. La **truite** (pe românește femela pastravului) este un pește de apă curgătoare foarte curat. Numai că **Frédérique**, adică „la **truite**”, tinăra lucrătoare dintr-o familie de artiști, are o relație cu Roger Vaillant, după care s-a adăptat scenei, o formă de libertății la limita arivismului și distrugerii. Aș zice că pe măsură ce distruge pe cei din jur, se purifică pe sine. În acest sens, numai în acest sens, este ea o vătăte de apă curgătoare și curată. Fiindcă altminteri, deși păcălește mereu bărbații, manipulându-i, ironică, insolentă, **Frédérique** se metamorfozează într-o oinăță perversă. Bogații și vinea picioroasă se însuși curgătoare dintr-o lume ce decade sub povara moravurilor îngaditoare la extrem.

Pe lângă **Frédérique**, în **Le Pecheur** este alespăstășul și ne despartim intilgenț de cinism, detașare ori suferință, stilul extrem de elaborat al regiei face loc fragilității dedublării în fața imaginii sterge a două alternative egal de iluzorii, lată motiful pentru care cred că putând exploatare este de preferat seuluiilor succesive de grație caldă, de neutralitate triumfătoare.

Pentru cineii amatori de reflecție, rîndurile de față au încercat să fie murturi și o punere în temă.

**Henri ZALIS**

Henri ZALIS



pe ecrane

## Nimic nou pe frontul de vest

Mă gîndeam, privind acest film făcut în 1979, că el poartă în circă o dublă povară: cartea lui Erich Maria Remarque, aparută în 1929 și filmul realizat imediat după, în 1930, care l-a înălțat pe autorul său, Lewis Milestone, celebritatea. Succesul, și al cărții și al filmului, a fost fulgerător: omenirea abia ieșise din primul flagel mondial și impresiile nu se stinseseră încă. Cei rămași mai plîngeau pe cei duși, iar cei scăpați cu trupurile vii își oblojeau rănile sufletelor moarte.

Am căutat să nu mă mărginesc la lecturile personale, să nu mă bizui pe acea cultură care însumează ce a rămas după ce ai uitat totul, cum spuneam, deci, de frică să nu fi uitat încă ceva peste acei totuși am căutat în dicționare la Remarque, Erich Maria. Noul mic Larousse (apărut în 1971, 70 500 articole) nu-l menționează (e drept că au scos-o și pe Brigitte Bardot, după ce în două ediții precedente figurase la loc de cinste, dar ne-mai-luăm din profituri Franței cit uzinele Renault, probabil că...). Dicționarul (mare: 4 volume groase) Laffont-Bompiani de opere și autori, îl ignoră și el. În Larousse-ul spaniol, trei rânduri: s-a născut în 1898 și a scris un roman, „Nimic nou pe frontul de vest”. M-am dus atunci la Meyers Neues Lexikon — totuși Remarque era de origine germană — și acolo, în sfîrșit, l-am dibuit: s-a născut în Germania, a murit în Elveția, în 1970 (!) a căpătît cetățenia americană în 1947. A fost un pacifist, un antifascist și un antimilitarist în-făcărât; a scris „Arcul de triumf” în 1947, „Scînteie de lumină” în 1952, „Soroc de viață și soroc de moarte” în 1954 și „Obeliscul negru” în 1956. Dar și aici „Camarazi”, de pildă, lipsește. A fost o paranteză despre obiectivitate și uitare sau, dacă vrei, despre subiectivitate și țîner de mințe. Sau, poate mai corect spus, despre relativitatea adevărului.

Despre filmul lui Delbert Mann se zice că e slab. Se poate. Dar slab prin raport cu ce? Cu o carte și un autor trecuți printr-aste-riscurile literaturii? Prin raport cu un film făcut acum 52 de ani? Slab pentru că — se știe doar! — toate ecranizările sînt sub nivelul cărților? Slab pentru că e un remake? Nu, nu cred că actualul — ce actual sună aici cuvîntul „actual” — Nîmic nou pe frontul de vest este un film mediocru. Cred însă că este un film mediu, pe linia tuturor filmelor — cu o excepție, foarte discutată și ea, la vremea ei semnată de regizorul Delbert Mann. Care a debutat uluitor în 1955, nu cu o capodoperă, dar cu o peliculă ce a făcut epocă. Este vorba de *Marty* (cu Betsy Blair și Ernest Borgnine). Succesul — de public mai ales — a fost atât de mare încît a influențat și Award

1930: primul film semnat de Milestone. Scena antologică (repetată în toate versiunile) a agoniei soldatului francez. În rolul lui Paul Baumer, Lew Agnes



# Pacea!

## Scopul suprem al filmelor despre război

Academy care i-a acordat patru Oscaruri, urmate imediat de Palme d'Or la Cannes. După acest boom, Mann s-a reîntors la ce de fapt era: un meșteșugar cu ucniciile la televiziune și cu fler la spectator. Dramoalele lacrimogene și comedioare indolienice l-au presărat apoi

o carieră cantonată cu hotărîre sub semnul filmului comercial.

În Nîmic nou... partea de front e și bine făcută, și spectaculoasă, și veridică și, deci, și răscolitoare. Un război al mizeriei a tot și tot

cuprînzătoare. Probabil că, în viitor, dacă această lume nebună, nebună, nebună se va încălări din nou, o va face nicleiat și curat Aseptic. Dar în 1914—1918, glodul, pădunchii și șobolani uciduau cam tot atât cît șrapnele, obuzele și gazele. Pentru cea mai mică zgîrîtură de schijă se amputa piciorul. În grabă, iar ciotul rămas se ucidu prin cangrenă. O rană ușoară putea însemna o agonie grea. Absurdul rămîne același ca atunci, concretizat atunci, însă, printr-un dute-vino fără noimă al morții: se murea pentru a cuceri un petec de pămînt răscolit de grenade și lîmbat de sînge, ca apoi să se moară, pierzîndu-l și din nou se murea, redobîndîndu-l. Valabilă această moarte și pentru unii și pentru alții, absurdul nestabilind preferințe între beligeranți.

Un război de uzură morală și psihică la care rezista cel cu nervi de oțel și cu structură de fatalist. Sau cel cu o bogată experiență de front. Sau cel cu șansă: „Al noroc, scapi nevătămint în cîmp deschis, sub ploaia de gloanțe; ai ghinion te găsește obuzul și în gaura de sare a tranșelor”. Un război vădit din spatele frontului, de acasă — unde el ajunge sub formă de vești, zvonuri sau scrisori de condoleanțe din partea Kaiserului. Acolo, acasă, patriotismsul e la apogeu: toți tac pronosticuri optimiste, se fîleșc cu elocinț neamului căzuți la datorie, sau își îmbeie ultimii bărbați — între 15 și 16 ani — să plece voluntari întru victoria finală. Căci teata nu-i agresivă, e doar năivă: „E greu, acolo, fiule? Vezi că tranșezi caștele sînt cam ușurice, să te ferești de ele”.

Delbert Mann nu prea analizează acest război de dincolo de tranșee. Sigur că în carte frontul e deschis spre ambele sensuri, Remarque fiind preocupat, deopotrivă, și de rănile trupului și de cele ale sufletului. Dar Mann, o dată lăsat din bătaia focului, slăbește, restul se mulțumește doar să-l marcheze. Punctează, nu aprofundează. Dar impactul la public este imens, și cu el principalul tel al acestui film de război — cît vor mai fi care necesare asemenea filme pentru atât de necesară pace? — e atins.

Mann nu a fost niciodată un recordman. Poate că atât cît a putut, atîta a și vrut. Este și aceasta o profesiune de credință: profesiunea de credință a unui lucid. Acea luciditate care începe cu cunoașterea propriilor limite.

Rodica LIPATTI

## O singură carte și cinci versiuni cinematografice: „Nimic nou pe frontul de vest”

Producție a studiourilor americane. Scenariul: Paul Monash după romanul lui Erich Maria Remarque. Regia: Delbert Mann. Inimă: John Coquillon. Muzica: Allyn Ferguson. Cu: Richard Thomas, Ernest Borgnine, Donald Pleasance, Ian Holm, Patricia Neal, Mark Elliott, Dal Bradley, Mathew Avans, George Winters.

## Povestea unui film

## De la roman la ecran

În plin război, Barbusse inițiază proza antirăzboinică

Cînd în 1916, „Focul” lui Henri Barbusse era încununat cu premiul Goncourt, chiar în plină conflagrație mondială, nu puțin au fost cei ce s-au revoltat în fața atitudinii antimilitariste a autorului. Dar popularitatea romanului, mîrturisind dramatica sa experiență de voluntar pe frontul primului război mondial, și apreciat de Romain Rolland drept „o oglindă neîndurătoare a războiului”, avea să crească nestăvilit. Imediat după apariție a început să fie tradus în toate limbile lumii și a fost elogiat de Lenin și de Gorki, de Maurice Thorez și de Anatole France, de H.G. Wells și de Stefan Zweig, de Blasco Ibanez și de mulți alții oameni de cultură.

După 12 ani

Ecoul disputerilor inițiate pe marginea romanului lui Barbusse nu se stîngese cu totul cînd un alt roman și transpunerea sa chiar în anul apariției pe ecran aveau să reînnoiască, sub un alt condei de excepție, cel al lui Erich Maria Remarque, literatura antirăzboinică a primului război mondial. „Pe frontul de vest nimic nou” avea însă să atîrșească pe înșe elogiile aceleși proteste din partea partidelor revansarde ca și „Focul” lui Barbusse.

Mai înți a fost romanul

Fiul unui legător de cărți, Erich Maria Remarque, născut cu doi ani înainte de începutul secolului al XX-lea, avea numai 16 ani, cînd

împreună cu alți colegi de clasă se înrolează voluntari în războiul de expansiune a Germaniei imperiale. Asemenea lui Barbusse, el avea să fie marcat de cutremurătoarea experiență a morții în tranșee. Din 1929, el începe publicarea unei suite de romane antirăzboinice (1929 — „Pe frontul de vest nimic nou”; 1931 — „Întorcerea”; 1938 — „Camarazi”; 1946 — „Arcul de triumf”; 1954 — „Soroc de viață și soroc de moarte”, la rîndul lor multe ecranizate), din care luciditatea ziaristului și sensibilitatea poetului aveau să-i facă un adevărat arc de triumf literar.

Studiourile „Universal” cumpără drepturile de autor

În timp ce Hollywood-ul trebuia să facă față apariției posibilității tehnice de a son-dra filmele și multe studiouri se îndreptau către proiecte adecvate acestei noi minuri, studiourile Universal cumpărau drepturile de a

ecraniza romanul lui Remarque. Pînă atunci două dintre studiourile rivale, MGM și Paramount, își întăriseră prestigiul cu două filme închinăte eroilor, infanteriști și aviatori, din primul război mondial realizînd *Marea paradă* (1925) și *Aripa* (1927), acesta din urmă fiind primul film laureat la inaugurarea distincției Oscarurilor. Dar filmele prezentau primul război mondial de pe pozițiile Aliatilor și nu îndrăziseră să arate fața ascunsă a gloriei. Cu romanul lui Remarque era altceva. Nu numai atît: adevărul lui profund antirăzboinic ar fi putut atîrși, dar mai ales felul în care el umaniza chipul dusmanului de ieri și așeza un semn de egalitate între soldații de ambele părți ale frontului, scopul pîrînd a fi împotrivirea comună a oamenilor de rînd, împleși către moarte de interese care nu erau ale popoarelor lor ci doar ale claselor conducătoare. Pentru a acoperi incontestabilul risc ce decurgea din această sfidare a obișnuitului, filmul trebuia neapărat să aibă un succes de

1979: ultima versiune realizată de Delbert Mann. Cu Richard Thomas (Paul Baumer), Ernest Borgnine (Kat) și Jan Holm (caporalul Himmelstoss).



public. Studiourile încredințeau astfel adaptarea romanului lui Erich Maria Remarque, Regia: Delbert Mann. Inimă: John Coquillon. Muzica: Allyn Ferguson. Cu: Richard Thomas, Ernest Borgnine, Donald Pleasance, Ian Holm, Patricia Neal, Mark Elliott, Dal Bradley, Mathew Avans, George Winters.

Două premii Oscar

Prezentat în premieră la finele anului 1929, „Pe frontul de vest nimic nou” (în cea dintîi versiune) intră în competiția „Academiei de artă și științe a filmului american” din 1930 și obține premiile pentru „cel mai bun film” și „cea mai bună regie”. Oscarurile nu făceau însă decît să încununeze un excepțional succes de public și de critică. Imediat după premieră, cronicarul ziarului The New York Times notase: „Este un film răscolitor și sugestiv. Tot timpul proiectele publice este ținut într-o tăcere mormîntă de scene de un zgudutor realism”. Azi, la peste 50 de ani de la premieră, filmul este evaluat în aceeași termeni. Renumitul critic britanic, cel mai reputat autor de dicționare cinematografice, Leslie Halliwell, scrie: „Pe frontul de vest nimic nou” a fost o piatră de hotar în filmul american și a rămas cel mai serios film al studiourilor „Universal” pînă în anul '60. Acest film antirăzboinic, cu atîtea momente de măiestrie



regizorală, a fixat pentru milioane de spectatori imaginea luptei din tranșeele primului război mondial. Cu mult mai popular decât *Journeys's End* (Strățul drumului, film realizat în același an, pe aceeași temă, în studiourile britanice, de James Whale și care arată lupta de pe pozițiile Aliaților), filmul lui Milestone, în ciuda unor momente depășite, și-a păstrat până azi întreaga putere de convingere și forță pacifistă.

#### Contrareacții

Nu puțini au fost cei jenați de popularitatea filmului, ce indica, de fapt, conștientizarea opiniei publice, oamenii începeau să înțeleagă adevăratele motive ale războiului încheiat cu atâtea sacrificii, cu atât mai mult cu cât succesul filmului avea loc în lunile premergătoare marelui crah bancar de la Wall Street, deci în ajunul marii crize economice. Tocmai scenele socotite antologice azi (tinerii părăsind băncile școlii după ce scriseră plini de entuziasm, pe tablă, „Nach Paris” și ieșind în secvența următoare din cazarmă îmbrăcați în uniforme cu expresiile fețe schimbate, până la celebra scenă finală când eroul întinde o mână (regizorul și-a filmat mîna proprie) din tranșee ca să prindă un fluture, dar lovit de un gloriu înepenește în timp ce fluturile, odată cu viața, îl scapă printră degete), au stîrnit atunci vehemente proteste. În Germania ultimilor zile ale republicii de la Weimar, grupări naziste au ocupat cinematografele unde rula filmul și au aruncat pe ecran cu cerneluri, în timp ce în sală, pe întuneric,

## zilele filmului sovietic

## 6 tablouri dintr-un Festival



Această și aceeași problemă sinceritate sau minciună? (Portretul soției pictorului)

Mai presant ca altădată, Festivalul filmului sovietic din acest an a mărturisit — dincolo de armonios echilibru tematic — credința realizatorilor sovietici în prioritatea imaginii asupra textului, a spațiului asupra vorbei, a ochiului asupra auzului. Un anume teatralism a fost eliminat în favoarea unei plastici, duse uneori până la picturalism, care își trage izvoarele de pe întinsele cîmpuri ale lui Doyenko unde vorbe, fără a fi alungată, era tratată ca sclavă, ca sclavă a iubirii de cinema, de mică și tăcere. Mai presus de subiecte, ar trebui deci investigate spațiile acestor filme, fie că ele se uită spre ce a fost, fie spre ce este. Toate textele, toate timpurile subiectelor trec printr-o politică estetică a locurilor. Scenografia aerului liber, ca și a celui statut este la fel de importantă — în toate cele șase filme — ca jocul actorilor, uneori chiar mai expresivă decât ei.

În această direcție, *Oblovov* e capul de rînd, poate și de operă, ca realizare semnificativă a acestei intenții de integrare a unui text literar într-un spațiu cinematografic. Acela genială descoperire a lui Goncearov — demnă de Mendeleev — avea incapacitate de acțiune a omului superior dotat, celebra „lene oblovovistă” e mai puțin dezbătută în drama ei ideologică și morală — pentru aceasta avem romanul, mai critic, după părerea mea, decât filmul — cit în sfîșierea ei plastică, „Oblovov”-ul lui Mihailov se mișcă într-o lume de o frumusețe nesfîrșită și încremenită, pentru care actorul (Oleg Tabakov) are o privire de înfinit înțelegere și neputință. Socul e puternic și rafinat. Ce se vede e energie, vehemență, chiar în tăcerile sale, și paralizant. Dinamici interioare care pustiie tot, i se recordează un „exterior” somptuos lustruit, ca o mobilă de mare clasă. Imobil, Oblovov se pictăsește printre palate ale caror săli sună a lăsa, între conace vesele și inamicele, în apartamente adînci și durabile; cîmpurile sînt superbe și înfricoșătoare, înzapezite sau în floare; zăpezile sînt bogate ca lanurile și nehotărîrea. Două imagini grandioase domină acest somn al rațiunii care naște nevolnicie: un conac la ora amiezii, cînd toți dorm și stărilor, tresărind din cînd în cînd în letargia verii și întinderea imperială a

iermii, la un punct de frontieră, unde nu-ai aprinsă decât lumina postului de grăniceri. Pentru grandioasa neputință oblovovistă, Mihailov recuperează toate culorile picturii ruse (nu întîmpinîrăi va porni filmul cu dozele) de la realismul lui Repin la academismul cel mai obsedat de perfecțiune.

Într-o ecranizare — nu altceva decât tot o plasticizare a timpului de la 1860 — după o piesă a rigurosului Ostrovski, Benî gref, morală știută și limpede a dezgustului față de averile acumulate prin huzur și pierdute prin lăce, e decupată „allegro con brio”, cu o mină de René Clair, în decorurile bucoarese ale unei „belle-époque” lărgi perfect lustruite, cu un ritm de Zeffirelli în *Scorpiu* imblinzit. Imblinzirea unei tinere boiere, hămeșta după bijuterii și ruble, se face repede și strîns, în pași de dans și de cai galopi la celești voioase. Actorii joacă pe arcuri de oțel fin, visînd îndeset chiar la un „musical” după încreșcăntul Ostrovski.

În *Fil cu ochii în patru*, avem, mai spre zilele Revoluției, „o comedie tragică” a războiului civil, în sensul că omul cel mai simpatetic și mai complex decât împușcat de contra-revoluționari. Eroul e permanent vesel și devotat, imaginativ și volubil. Bogăția vorbelor lui e recordează de astădată la o natură de eastern — cu galopuri, bandiți „albi”, vagabonzi inocenți, dresine și riuri cu maluri largi, împădurite, cu mîșcări ale unor maici frumose și înspăimîntate de laici, un comunist îndrăgostindu-se de cea mai tină și ea urmînd a-l juca în minte, în via, imaculată, armonizată la bandajul său înșingărat de pe frunte. Gesturile și plastica se hrîonesc cu morala „tineretii lui Maxim”.

Cu *Izvorul lui Sinenko* venim la zilele Balaedului soldatului și ale zborului de cocori — începutul războiului antihitlerist, ore ordinelor de mobilizare, plecările spre front, ultima votcă pașnică, ultima noapte de dragoste, într-un sat rusesc care iese la coali și abia se electrifică. Vestea izbucnirii ostilităților e adusă pe cîmp în amiaza toridă de un călăreț trimis prin în sat să cumpere de băut. Scena e superbă: tînarul vine în galop nebun și cel care îl privește de departe le e teamă că va sarge, în tropot, sticlele... El descalsecă și,

gîfîind, le spune că „e război”. Plecarea la oaste nu mai are patetismul citadin, nebunia memorabilă a viziunii lui Kalatozov. Ea se face în tăcere, într-o tăcere de mamă care coace plina sacă pentru fiul amărît spre vîrte. Mișcarea morală nu mai are nimic comun cu privirea critică a soldatului lui Ciuhrai, din *Baladă... Oamenii sînt idealizați, slăviți în inocență și truda, întregul ecran e recuperat pentru amăsa pădusă a unui război. Oamenii pleacă spre front, într-o tăcere profundă și finalul îmbrățișează aceste pămînturi pe care siruri-siruri de țărani, ca ațitea și ațitea izvoare, se duc să se verse în fluviul unei epoci eroice și singeroase. Sinenko consacră astfel spațiul rusesc într-o retorică a tăcerii, care, dacă alungă într-adevăr textul, nu evită într-un totu grandilocvență unei declarații de pact mutual și poetic cu eternitatea.*

În acest context de ogîzini mult frumoase, imobile, moșie și tablouri. Portretul soției pictorului vine mai înțîi ca o confirmare a punctului nostru de vedere la picturalitatea obsedantă a filmelor numite. Multumirea nu tine însă doar de satisfacerea unei vanități critice. Portretul pictorului însuși — lucrat în luse de mare linie și de către un regizor finiar, A. Pankratov, aliat la școala unor impresionisti minunați ca Helfitz și Reizman — ne dă lumina intimă a aceluia spațiu moral saturat de exigențele autoperfecționării, ale „revoluției interioare” care, după arta ruse și sovietică și-a stabilit o autoritate incontestabilă. Aici, acest spațiu este anunțat din prima scenă, cînd pictorul și-duce în atelier o canapea, cu greu trecută printr-o ușă îngustă. E un om care stă la margine de oras, într-o vilă modestă, lucid pasional la vedeniile lui, niște pasări ciudate. Le face și le rupe. Nu suportă viața de artist la oraș, cu perpetue expoziții, ipocrizii și anobism. Vrea adevăr, vrea pasiune, vrea liniste, nu cea eternă, ci aceea a crizei, a căutării, a căutării. Portretul soției tină și devotată îl bate cu dragoste și asprime la cap, pe drept și pe nedrept, ca a imbatrînit, că s-a înrăit, că e invidios pe ceilalți. Actrița (Valentina Telikina) e o minune de realism poetic ascuns sub straturile de ciocălelărie și fagosease. „Cum de nu înțelegi că te realizezi se face printr-o criză?” răspunde pictorul. Va apare ispită unui bărbat fermecător (jucat de Nikita Mihailov însuși) și odată cu el un spațiu la fel de îngust, dar de neuitat: cel doi bărbați se bărbăresc material în fața aceleiași ogîzini. Îmi place foarte mult soția dumitale”, îi va spune pictorul, bărbatul acela vital și el chinat — la orizontul lui — de aceeași și aceeași problemă: sinceritate sau minciună? „Și mie?” îl va întreba soția. Pe întinderea unor pași, niște mereu decuparea în aer liber a vorbelor — soția pictorului va asculta confesiunea bărbatului fermecător, sarcastic din inteligență și sănătate: el nu poate trăi fără minciună! „La ce bun?”. „La ce bun?” va zăua venica problemă, ca venica aceluia cîmp și lăci. Un final incredibil de convențional nu va strivi sfîșier de actuala întrebare care ce la-lăci al zielei de azi, azerbaidjanul în fața uși închise, își găsește un chip nu mai puțin dramatic, curaj sau îndrăzneală? În perimetrul unei curii cu toate curțile, vîntul se desfașează nestîngerit de țipetele unei femei maltratate — după cum toți o știu — de bărbatul ei. Nimeni nu intervine, fiindcă nu există „plîngere”, nici a ei, nici a lui. Toți își dă de treabă, suportă și nu fac nimic, din teama de a nu se implica într-un proces. Cînd cineva va îndrăzni totuși să cume chime toți femeii și să spargă așa închiși — toți vor deveni bucoșori, curajoși și vor pleca la o nouă „Nemur” de la țară, în satul sau (Rustam Ibrakimbekov) mai bun. N-am văzut film de denunț al violenței — mică, meschine și zilnice — mai violent în acuzare, mai curat în simplitatea judecții. Cîrta aceea chiricit stăruie pe retină ca somptuoasele peisaje din *Oblovov*.

Radu COSAȘU

## Valentina

„Ce-ți lipsește pentru căsătorie?”, „Întreabă chișeșul procuror, trimis disciplinar într-un sat din îndepărtată taiga pentru că îndrăznise să condamne un flu de „stăb” ce se făcuse vinovat de un accident. Întrebarea se adresa iubitei lui de ocazie, o farmacistă trușeșă și nurlie, ajunsă la a doua tineretă după ce trecuse prin multe, dar acum îndrăgostită pînă la căsătorie”. Îl îngîna ea cu ochii în lacrimi, „neprînărie!”.

Neprînăriea, semnificativ puritatea începutului neînceput, există chiar în preajmă lor. Există în sufletul și pe chipul tinerei cheiră de la buful din acest capăt de lume. Fata cu șorțul și boneta albe, cu părul strîns cîminte la spate, cu privirile albastre pe care le ridică din pămîntul din nou spre a privi în ochi pe cel cărui îi spune ce gîndește, spre a coborî din nou sfîș. Și fata trece zilnic drumul de la casa bătrînească, numai din birme și cu flori la ferește, și tot zilnic ea îndreaptă uluca gardului pe care bețivii

satului, și nu numai ei, o rup pentru a scurta drumul ce duce la bufet. La bufetul unde servește cu cea fără zahăr pe contabilul becher, cu început de cheile; și, de la o vreme încoace, servește cu ouă prăjite și pe procurorul nou venit, despre care nu știe nimic decât că îl iubeste. O dragoste care se citește numai în pînda ochilor (cu totul remarcabilă tinăriea actriței Darie Mihailova) — vine sau nu vine? — și în roșeața ce-i inundă discret obraji pînă către urechi; de fiecare dată cînd îl zărește venind. Dar cum se spune, viața, cu neprevăzutele ei reîngineri, nu-i va împlini visul. Și fata, umilită și prînărită, va continua să îndrepte uluca cu aceeași credință că binele poate fi contagios. Este gestul banal prin care Panfilov divulga caracterul extraordinar al acestei fete slabe doar în aparență, căci ea se dovedește cu toată durerea și înfrîngerea ei a fi mai puternică și mai demnă decât toți cei din jur. Mai puternică și mai demnă decât tatăl ce nu știe decât să o lovească, decât procurorul care nu a avut curajul să accepte dragostea de la început, decât farmacistul care încercase să-i apere dragostea prin lăsată. Ca întotdeauna în filmele sale, Panfilov ne arată că cei aparent slabi sînt cei puternici, deși

forța nu-i salvează de la nefericire... În acest sens, tinăra se eroină pare mai degrabă condamnată la un destin asemănător responsabil de la același bufet (Inna Ciurkova) oase care, după o vreme, se nedorită împlînire, a avut un copil rămas să aducă pînă azi, discordia între ea și bărbatul ei, singurul pe care l-a iubit, dar care nu înțețea să o bată și să o certe dintr-o nedreptățită gelozie. Cu o delicatețe și nu o intuiție a inimii, fiecarei personaj, greu egalabile, Panfilov țese o tapiserie în tonuri pastelate dar cu contururi precise. Unitatea de timp, loc și acțiune în care evoluează numai opt personaje oferă cadrul exterior, imobil, punind cu atât mai mult în valoare tumultul înfrînturilor sufletești, în cel mai propriu stil Gleb Panfilov.

Simona DARIE

Producție A studiourilor „Mosfilm”. Scenariul și regia: Gleb Panfilov — după piesa „Vina trecută la Ciurkova” de A. Vampirov. Actori: Darie Mihailova, Inna Ciurkova, Iuri Greșevski, Serghei Kolitakov, Darie Mihailova

Unul din momentele de vîrf din campania (cinematografică) împotriva războiului din Vietnam: *Întoarcerea acasă* de Hal Ashby, cu Jane Fonda și Jon Voigt

dadeau drumul la șerpi și șoareci. Scriitorul primește scrisori de amenințare cu moartea, scrisori ce aveau să sporească în anii urmatori odată cu creșterea valului fascist, obligîndu-să părăsescă Germania în 1933 după instalarea hileristă la putere.

În același timp, nici în Franța filmul nu a fost prea bine primit de către oficialitățile care au obligat pe distribuitori să tale scenele în care soldații francezi și germani fraternizau într-un elan antirăzboinic împărșit, sau scena în care foarte tînar soldat german trage într-un foarte tînar soldat francez, ca apoi să-l urmărească agonia pîngind neputințos.

Pe frontul de vest nimic nou în prima sa versiune este pe drept considerat primul film antirăzboinic din istoria celei de-a șaptea arte, iar în filmul american putem spune că a fost precursorul unor filme ca *MASH* sau *Ca-baret*. Impactul filmului și din păcate actualitatea sa mereu reînnoită de interesele puterilor expansioniste, imperialiste, a determinat realizarea a patru remake-uri: În 1934, 1939, 1950 și cel pe care îl vedem acum din 1979. Este glasul artei amintind că azi mai mult ca nicodată fiecare nu pas în cursa înarmărilor, devente precumplîntor nucleare, apropie omenirea de catastrofa. Este glasul artei amintind că năzuința supremă a fiecărui om, ca și a fiecărui popor nu poate fi alta decât pacea.

Adina DARIAN





## Lucian Blaga și Anton Pann, „La povestea vorbeii”

Televiziunea ne-a oferit, recent, prilejul de a vedea — într-un „seral de teatru dramă” în trei episoade — piesa lui Lucian Blaga, **Anton Pann**. Din mai multe puncte de vedere, această montare semnată de Cristian Munteanu poate fi considerată un moment cultural important al televiziunii. Întâi, pentru că readuce în atenția unui foarte mare număr de spectatori (de ordinul milioane) teatrul lui Lucian Blaga, pe care scenele țării l-au uitat ani la rând sau, apoi, l-au abordat parcmionos, cu rigiditate și cu spaimă, marile montări — mă gândesc, de pildă, la spectacolele bucurănești ale lui Dinu Cernescu cu **Meșterul Manole** și cu **Zamolxe** — fiind foarte rare, contribuind la bucuria, desfătarea și fortificarea intelectuală a unui număr întin de spectatori (de ordinul citora mii). Apoi, pentru că „serealul teatral”, de fapt cinematografic, al televiziunii are meritul unei transcripții chibzuite și, implicit, are o valoare artistică și activă intrinsecă, este drept, Cristian Munteanu s-a oprit la o anumite stăvilă, chiar cu rețineri, de opera dramatică a marelui poet, dar în această atitudine citim, în primul rând, un gest de venerație, de respect față de moștenirea literară intangibilă a unei și de angajare filozofică a poetului-dramaturg. În al doilea rând, în ultimul rând, montarea televiziunii a beneficiat de o distribuție cu adevărat de elită, interpretarea rolului titular și a altor două-trei roluri însemnate, neîndoios, creații actoricești autentic.

Încă înainte de încheierea lui, după numai două „episoade”, serialul a tscat, însă, câteva izolate și surprinzătoare reacții de respingere. Tocmai de aceea este cazul să-i privim așa cum a fost scotocit, pentru o clipă etichetele puse în numele unor „adevăruri absolute”. În dra-

maturgia lui Lucian Blaga, piesa în trei acte „**Anton Pann**” ocupă un loc aparte, chiar dacă vine din aceeași rădăcină poetic-filozofică. Personajul evocat, personaj la rându-i de mit și de legendă — ca și Zamolxe, ca și Meșterul Manole — îl duce pe dramaturg spre o lume mult mai reală, mai „concretă”, decît aceea de „simboluri în acțiune” (Tudor Vianu sau de „idei individualizate” Octav Sulițiu) din **Meșterul Manole**, din **Zamolxe**, din **Avram Iancu** sau zicem. Dramaturgic, alegându-și mereu personajele centrale ca pe un fel de alter-ego (inclusiv pe **Anton Pann**, cel istet, cu un proverb), intenționează și altceva prin piesa consacrată celebrului rapsod popular: să arate cum **Anton Pann** a trăit proverbul. Însăși accepția pe care Lucian Blaga o dă proverbului („proverbul este înțelepciunea omului pățit, iar nu o omului cu experiență, care privește lumea ca spectator”, s.n.) pune clar în evidență finalitățile ideatice ale piesei. Cred că realizatorii spectacolului tv au înțeles bine acest lucru și spectacolul reconstituie cu umor, dar și cu accent grave, atmosfera „anton-pann”-escă din primele decenii ale secolului trecut, cu circumstații vechi din Șcheii Brașovului, cu saloanele de carnaval, cu creditorii, iaurții și belivani, cu ascultătorii hazii ai meditațiilor și snoavelor din adînc de gînd ale nefeicitului („bolnav de prea mult suflet”) poet-intelect. Meditația filozofică nu se consumă în vid, sub clopot de sticlă, ci reverberază în dialog direct cu o lume reală.

Poate că regizorul a subliniat prea ostentativ pitorescul ambianței. Sigur, unele semnificații ale textului, cum ar fi aceea dorită prin introducerea unui personaj ca **Haideucul Groza** (să-i zicem, un alt „alter-ego al dramaturgului, un alter-ego „invidiat”), se pierd sau sînt estompate. Dar spectacolul, excelent interpretat de interpreții rolurilor principale, este viu, trăiește nu numai prin calitatea de atmosferă, ci și prin prim-planul de repică, prin înfruntări de spirite, în **Carmiltru** este un **Anton Pann** memorabil, reușind o performanță deloc la îndemînă, aceea de a stabili trăsături de unire între rîsul și plînsul lui **Anton Pann**, între rîsul plînsului lui **Blaga**, **Valeria Seciu**, în rolul **Isonei**, aduce fiori de gheață al iubirii turburate și răscolite, iar **Rodica Mandache**, în rolul **Nușii**, este minunată, un „argint viu” de dragoste și credință. Orbele lui **Anton Pann** ne înfrîie în amintire. Nu mai neavasta-mea te-ntruce, Nușca! Asta s-o ști de la mine!”

Clitin CĂLIMAN

## Filme pe micul ecran

• **Vremea canailor** (Lament Johnson, 1972). Există persoane care intră și rămîn în istorie prin tot ceea ce poate fi — zic eu — mai abject într-o ființă umană, anume o suspiciune dezvoltată în forme malade și o capacitate morbidă de a manipula, de a teroriza psihologic o conștiință. O asemenea persoană de sinistră amintire este senatorul McCarthy, S-au făcut și, desigur, se vor mai face filme despre mccarthysm, așa cum s-au făcut piese de teatru, sau scris cărți și studii. Întrebarea este — nu puțină și care și-o pun — cît folosesc acum, după ani și ani aceste luări de poziție dematatoare, pamfletare, sarcastice, avînd cu loarea unui strigat încă sugrumat de lacrimi unei neputințe și de o sfințită revoltă al cărei obiect nu pare a fi fost îngropat în timp și în dosare de arhivă? Cred că asemenea filme (sau cărți) sînt încă, din păcate, necesare. Ele constituie în același timp o formă a memoriei (memoria unor nefaste zile de ultragiere a demnității umane și de pulverizare a psihicului) și o formă de avertisment. Filmul nu e stralucitor, nu e eclatant, nu ia ochii, nu e o capodoperă, nu se mișcă în aerul tare al înalțimilor estetice, dar are cel puțin două calități în afară de orice discuție: nu pare să mintă și e patetic. Da, se pare că așa vor fi fost lucrurile atunci, și efortul peliculei de a nu minți (fiindcă, oricît de ciudat ar părea, uneori e nevoie de un efort pentru a nu minți) apare vizibil. După cum nu mai puțin vizibil este faptul că întregul demers, întreaga pledoarie a filmului stau, cum spuneam, sub semnul patetismului, al unui patetism tulburător, care izbuteste să conștientizeze strigătul și soarta de emioie... Nu e un film de privit cu detașare. Dimpotrivă, el se urmărește — ca să folosesc o expresie nu tocmai academică, însă exactă — cu un nod în gît. Probabil că asta și sîr vîr. Nu întodeuna istoria se poate prescrie...

• **Martorul acuzării** (Billy Wilder, 1957). Va place Agatha Christie? Mie da. E normal, deci, să fi stat cu ochii în patru văzînd că filmul e făcut după o carte de Agatha Christie și, mai departe, că e făcut de acel mare meseriaș (să nu vă socotească asocierea acestor două cuvinte) numit Billy Wilder. „Marfa” oferită a fost de bună calitate și în contextul cam cenusii valoric al filmelor difuzate pe micul ecran, aproape că îmi venea să murmur

moromețian în barbă: asta e ceva care nu există. Curios, foarte curios într-un anumit fel și mi s-a părut chipul în care **Charles Laughton** facea vid în jurul său. Suferea văzînd că atunci cînd stă în cadru „bătrînu”, nici măcar **Marlene Dietrich** nu se vede, suferea, însă trebuia să accepte evidența și o acceptam, mărturisesc, pînă la urmă. Cu voluptate, dar și cu ușoară teamă teamă amestecată cu urmărire încercată în fața unui fenomen natural aparent inexplicabil. Jocul lui **Laughton** are forța și misterul unui fenomen natural. Și cînd te gîndești că această mîie și mul din marile sale roluri, e doar unul (hai să-i zicem) din rolurile sale obișnuite...

• **Chermesa** (Wolfgang Staudte, 1960). La cincisprezece ani de la încheierea războiului se dezgheață morții. La propriu!, și umor elaborat, sofisticat (nu în sensul rău al cuvîntului).

• **Între noi, părinții** (Mario Monicelli, 1957). Cineva îmi spune că filmul și are hazul lui, dar nu e încă „un Monicelli” în adevăratul înțeles al cuvîntului. Cine știe... Mie mi s-a părut, totuși, că regăsesc aici pe acel Monicelli pe care îl știam dintodeauna, mai exact spus să regășesc, că recunosc „marca Monicelli”, de comedie bazată pe un melanj aparte, cumva surprinzător, de umor bui, popular și umor elaborat, sofisticat (nu în sensul rău al cuvîntului).

• **Aisbergul** (Nemere Laszlo, 1980). Dezbaterile etice susținute nu o dată de bune momente de analiză psihologică. Și un apel emoționant, atîtănt: să nu uităm bătrînii...

• **Podul lui Adam Rush** (Lairy Elkan, 1978). Un puști și tatăl său vitreg, se împacă, ridicînd împreună un mod de lîm. Cam acesta ar fi subiectul unei pelicule a cărei demonstrație e străvezie, în sensul că se vede cu ochii liberi, foarte liber, dacă se poate spune așa.

• **Candidatul din East Milton** (John Paddy Carstairs, 1957). Cîteva „bancuri” mai amuzante, tipic englezești (îndoește la nivelul dialogului și al replicii), și cam atât. Oricum, decît cine știe ce altceva, într-o duminică seara...

Aurel BĂDESCU

## cronica animației

### Ironia catifelată

Încă nu s-au stins ecourile marelui succes al lui **Nell Cobar** la Salonul internațional de caricatură de la Montréal (unde a obținut **Grand Prix** pentru o lucrare aleasă din 8.000) și încă că se revine în atenție datorită unui film de animație, **Teoria chibriturilor**. Prezența peliculei, sale pe ecrane s-a făcut remarcată și din pricina unei neobișnuit și neașteptat de buna programări, împreună cu incantatul **Concurs al lui Dan Pita**. Poate că nu mai este decît un pas pînă la urcarea animatoresc pe scenele premierelor alături de colegii lor, realizatori de lung metraj. Dar să lăsăm visele și să revenim la **Nell Cobar**, caricaturist de cîrui notorietate a fost amplificată de contactul cu „A opta artă”.

Marea sa „lovitură” a fost desigur născocirea **Michaeliei**, a cărei dragălenie telegenică a situat-o în topul publicului cu pantaloni acurți alături de **Mr. Mickey Donald** și **Tom și Jerry**. Ceea ce nu-i puțin lucru. Seria dedicată micii protagoniste devinut simbol al orei șapte fără zece nu este însă în filmografia autorului un punct culminant. **Cobar** este un mare maestru al piluiei satirice, al istorioarelor scurte cu bătaie lungă. Ironia lui țînteste în ipocriti, fanfanori, amorozi de profesie, intriganți, gura-cască, în harpagoni și mitici. Tonul satiric se asprește sau se îmblînzește după gravitatea faptelor înregistrate cu rafinate nuanțe, beneficiind de o temeinică știință a gagului. **Nell Cobar** și să-l ferească pilulele de didacticism și să-l „ambaleză” atrăgător, prostotă-tăscă grădare și prin subordonarea delictului. Este și cazul **Teoriei chibriturilor**. Liantul care unește de data aceasta micile povestiri este „eternul feminin”. Grație, intuiția fără greș, capriciul irezistibil sau sirentia plină de farmec sînt atribute

pe care autorul nu-și permite să le ia în deridere. El nu riscă să pară misogin. Cu abilitate de invidiat, el apelează la o ironie catifelată și la parafraza amabilă („ceux qui s'aiment se laquentent”). Ca să explic mai academic formula aleasă, să zice că el topește observațiile morale în comicul de situații. O Evă ingrată îl vîduvește pe Adam de o două coastă pentru a-și zămisli un alt partener, mai arătos. O femeie devinut obsesie se îndură de admiratorul ei neconsolat, îl privește cu bu-năvoință și începe să-l urmărească... obsesiv. Un cuplu de îndrăgostiți care hrănește idilic pășărea ajunge să comunice în gîrlă peădresc, lăta numai cîeva din situațiile pe care autorul știe să le valorifice cu admirabilă stăpînire a legilor și „trucurilor” meseriei. El se pricepe ca nimeni altul să dozeze efectele, să obțină o expresie de neuitat dintr-un personaj desenat fără pretenții, să pună accentul și mai ales să compună finalul. Este o calitate fără de care nu se poate descurca nici un slujitor al mesierilor umorului, domeniu cîrui la grai internațional i se zice „entertainment” și care, în ciuda destăiniei sale, are rigori de știință exactă. **Nell Cobar** le cunoaște și le respectă, reușind să dea produsului un ton relaxat și viu. Ca un acrobat care merge pe sîrmă cu zîmbetul pe buze, el nu lasă să se ghească efortul, fiindcă autorul lor conservă o reconfortantă tinerețe spirituală — este, pe de o parte, valoarea lor informativă, documentară (mulți cititori vor fi avînd adevărate surprize din acest punct de vedere, descoperind că prea des discută despre începuturi fără a ști exact cum au fost acele patetice și dramatice începuturi și tot atît de frecvent invocă „pete albe”, acolo unde zona, fără a avea o culoare roz, avea, totuși, o culoare), iar pe de altă parte, chipul în care un cineast ce nu a dorit,

Dana DUMA



## cartea de film



Mă gîndeam, parcurgînd cartea lui **Paul Călinescu** (apărută anul acesta la Editura Sport Turism) că, iată, există oameni (în fața de față cinești) la memoria cărora aplem rar sau deloc. **Paul Călinescu** este un pionier al cinematografului noastre, este unul din acei oameni care au pus umărul la nașterea acestei cinematografil. Are acum, la vârsta amintirilor, ce să povestească. Pentru generația tină de astăzi, multe din istorisirile sale pot părea de necrezut. Și, totuși, așa o fost...

Ceea ce frapează în cazul acestor amintiri mai mult sau mai puțin „răzlete” — în nici un caz „memorii” doctorale, uscate, academizante, fiindcă autorul lor conservă o reconfortantă tinerețe spirituală — este, pe de o parte, valoarea lor informativă, documentară (mulți cititori vor fi avînd adevărate surprize din acest punct de vedere, descoperind că prea des discută despre începuturi fără a ști exact cum au fost acele patetice și dramatice începuturi și tot atît de frecvent invocă „pete albe”, acolo unde zona, fără a avea o culoare roz, avea, totuși, o culoare), iar pe de altă parte, chipul în care un cineast ce nu a dorit,

s-ar părea, nici o clipă să vorbească decît despre cinema, sfîrșește prin a-și face un autoportret din cele mai expresive și interesante.

Asupra amintirilor sau memoriilor planează întodeauna, în principiu, o suspiciune. Cartea lui **Paul Călinescu** stă, asemenea pietrelor din rîu, în contra cursului acestor eventuale suspiciuni. Sînt adunate în aceste file amintirile ciniste, obiective transcripții (rare, puține, cîte un accent subiectiv) ale unui cineast ce are aproape vîrsta cinematografului. Răzări mi s-a întîmplat să citesc o carte atît de tulburătoare ca informație și atît de atașată în simplitate, în direcțiile ei, împrejurări grotesc-comice sau de-a dreptul dramatice sînt relatate cu o seninătate de invidiat și care nu fac altceva decît să dovedească faptul că, într-adevăr, אני (destui ani) au trecut, iar respectivele circumstanțe s-au lăsat...

Cartea lui **Paul Călinescu** trebuie citită ca o mărturie, fie ea și tardivă. O mărturie necesară despre începuturi — cum spuneam — dar și despre ceea ce a urmat acestor începuturi. Regizorul care a deschis pîrțile în cinematografia românească cu documentarele sale (ce epopee!) și-a încheiat cariera în „obședantul deceniu” (la care se referă și ampla, subtilă postfață la cartă, semnată de Ecaterina Oproiu). A lucrat în acest deceniu **Desăsurarea**, pe răspunderea mea, **Porto Franco**, **Titanic**, **Vala**. Curios lucru, **Răsărit** vîlea din 1949 nu se încadrează în deceniu.

Regizorul a trecut prin multe, poate prin nepermis de multe împrejurări artistice și de viață. Că și-a păstrat simțul umorului, dar, mai ales, al demnității este o evidență. Acum, la ora aceasta, **Paul Călinescu** depășește amintiri care sînt altele dinale, în primul rînd, însă au șansa de a deveni și ale noastre, cei care nu prea avem norocul de a vedea **Tai Moji**, dar — din cînd în cînd — mai putem vedea **Desăsurarea** sau **Titanic** val...

Judecîndu-l după această carte, **Paul Călinescu** mi se pare un realist (din fericire) incorrigibil. Și ca om, și ca realizator. Stilul stilului de a-și aminti o cumpătat, fără patimă, corect (din punct de vedere formal) ca într-o bună compunere însă atîngînd mereu apectul cititorului. O carte ca o fotografie, nici alb-negru, nici color, ci „vîră” în sepia. Cred că ideea este bună.

Aurel BĂDESCU



## stop-cadru: „Privește înapoi cu minie“

Jimmy Porter, eroul piesei lui Osborne, a fost asemuit de critica britanică de totu — și cea de film, apoi — cu niferitul prinț al Danemarcei. Argumentul consta în aceea că Jimmy își chinule soția (deși este convins de dragostea ei sinceră) pe motivul că ea aparține unei categorii sociale pe care el o urăște, atitudine similară cu cea a lui Hamlet față de Ofelia. Ducând raționamentul mai departe, îndrăznesc să spun că așa cum prințul își poartă nebulina ca mască, în scop de apărare, personajul lui Osborne și-a făcut o mască din vâjmășia față de cei din jur.

Ce are de apărare Jimmy Porter? Propriul sufl — frustrat, privat de dragoste încă din copilărie. E drept, el este acum iubit de două femei, dar nici una din ele nu îi poate restitui ceea ce i s-a furat odată. Să nu deducem de aici că eroul a devenit un monstru. În pofida actelor sale, el nu și-a pierdut umanitatea, în interiorul lui există o căldură în stare latentă, pe care numai vechea prietenă, bătrina Ma Tanner i-o știe. Nici solidaritatea umană nu-i este străină lui Jimmy în stare să sara în ajutorul unui om necăjit.

Aceasta este, de fapt, și atitudinea autorului piesei „Privește înapoi cu minie...“ îndrăgii violente, a virulenței dialogului stă o imensă capacitate de a-i înțelege și iubi pe oameni. De aceea și reacția spectatorului, de iritare și

chiar indignare față de vorbele și gesturile lui Porter, nu ajunge niciodată la respingerea personajului, la condamnarea sa.

Poate că cele spuse până aici reușesc să demonstreze și cit de riscant a fost proiectul de a aduce drama lui Osborne pe ecran (uragiu succes scenic neînsemnând vreo garanție). În plus, Tony Richardson — cel ce întreprindea acest act temerar — nu avea la activ decât un scurt metraj! Dar îl realizase într-un stil nou în cinematograful britanic, un stil antitraditionalist, prin care se exprima un alt fel de a privi viața — în acel stil ce avea să se numească „free cinema“. Richardson se încumetă să folosească exteriorul (strada cu tarabe, cimitirul, gara) pe care le filmează la lumina naturală. Aduce în planul II și III ne-profesioniști (orchestrele, negustorii) și re-creează o atmosferă londoneză în acord cu zbuciumul personajelor. Scenele de mare încălecare sînt rezolvate prin prim-planuri de mare intensitate.

A fost acesta un moment fericit al filmului britanic, rod al unei rare consonanțe între inoire în cinematograful, teatrul și literatură.

Aura PURAN

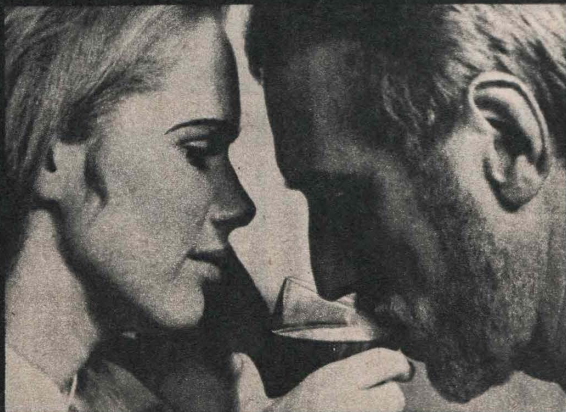
## Un alt Hamlet



Cită minie, afita tandrețe (*Privește înapoi cu minie*, cu Richard Burton și Edith Evans)

cinemateca

## vă recomandăm ciclul Ingmar Bergman



În căutarea sentimentului pierdut  
(O pasiune cu Liv Ullmann și Max von Sydow)

Acolo sus, la marginea lumii pe care a izbutit să o smulga naturii, într-o geografie în care asprimea cliimei s-a strecurat nesimțit și în modul de a gîndi și simți al locuitorilor,

spiritul uman a fost dintotdeauna înclinat spre gravitatea întrebărilor esențiale. N-a fost nici timp, nici loc de acele înfiorări, de oco-lisurile pe care cultura meridională le-a im-

## Un personaj care-și interoghează destinul

brășat deseori, ducîndu-le către o inegalabilă virtuozitate. Suedezul Bergman este ceva mai mult decît exponentul acestui tip de cultură grăbită să ajungă la esențial, gravitînd în jurul interogațiilor grave, dure, spuse nu ra-reori violente, evitînd cu ascunsă pudoare or-namentul în favoarea sondării în profunzime; el este unul dintre creatorii care au contribuit la fixarea acestui mod de a vedea și înțelege lumea, oferîndu-i senza, prin glorie, senza unei cunoașteri planiglobale. De la Strind-berg și Ibsen, cultura scandinavă nu a avut un reprezentant mai adînc rîspîndit și mai cercetat în structura culturii europene. Pro-blema căreia arta lui Bergman îi dă ocol cu înverșunare este aceea a măsurii în care omul — această ființă care a știut să se adap-teze altă de bine naturii puțin prietenoasă a Nordului, care a știut să-și rezolve proble-mele materiale și să aliească natura să-i slu-jască — a reușit ori nu să se adapteze la sine. În filmele lui Bergman regăsim mereu același personaj interogîndu-și destinul des-pere sensul existenței, fie că e vorba despre Antonius Blok, cavalerul Evului Mediu, din A șaptea pecete, ori de bătrînul profesor din Frăgi sălbatici, fie că avem în față tăcerea acțiunii din *Persona* ori alunecarea înecată a pictorului Borg către demență, în *Ora lupului*.

Deși aparent sumbră, opera bergmaniană nu este și închisă. De altfel sensul tragicului nu este lipsa unui răspuns la întrebările mari ale existenței, ci imposibilitatea de a ajunge la el, imposibilitate circumscrisă conjuncturii sociale și psihice particulare. În *Oul de șarpe*, spre exemplu, nu autorul misterioasei morți a fratelui eroului interesează, ci modul în care s-a putut produce această moarte; nu actul sinuciderii (căci despre o sinuciderie este vorba), ci complexul de fapte, mecanis-mul psihic, determinat social și în cele din

urmă politic, care duce la acest deznodamînt. Adevărul este că numai un regizor de adînci-mea lui Bergman putea să sugereze, plectînd de la un caz particular, un proces istoric de amploarea nasterii cliimei fasciste în Germa-nia anilor '20.

Stilistic, arta lui Bergman este una a para-doxului, pentru că, neîncetînd o clipă să fie una a conținutului, transferă modulul de a concepe discursul filmic, o parte din centrul ei de greutate (vezi ruperea filmului dinainte prevăzută în *Persona* s.a.m.d.). Rămînînd o artă a obiectualității, uneori dureros de con-cră, ea este nu mai puțin una despre și pentru interioritatea umană. De aici frecvența apariției viziunilor, cosmarurilor, apela-rea la monologul interior și la flash-back-uri în spații emanante oricînd, așa cum e cazul în *Frăgi sălbatici* sau *Ora lupului*. Deși severă și sobră, lumea lui Bergman nu exclude co-micul, ironicul. Numai că ele sînt structurate într-un organism care refuză gratuitatea și de aceea efectul lor este de multe ori macabru ori de distanțare, cum e cazul folosirii tehni-cii farselor medievale pentru *A șaptea pecete*, ori a caraghosiciilor lumii circului în *Noap-tea saltimbancilor și Linștea*.

Știînd să alterneze (ca un excelent regizor de teatru ce mai este Bergman) efectele de sens obținute din mizansență cu cele de montaj, iluminînd lumea reală prin cea a vi-sului și invers, dînd desfășurării dramatice o evoluție narativă minimă, dar nu mai puțin consistentă, pentru a câștiga timpul necesar aprofundării psihologiei personajelor, arta lui Bergman rămîne, prin complexitate și con-secvență internă, una din realizările majore, nu numai ale artei a șaptea dar și ale întregii epoci, una din contribuțiile majore ale culturii moderne la profilul omului contemporan.

Dan STOICA

## addenda la filmele cerute de dumneavoastră

La turnarea filmului *New York, New York* (reprogramat la cererea cineabonților), Mar-tin Scorsese împreună cu echipa sa nu au preocupat nimic pentru a recrea cu toată vi-goarea atmosfera frenetică a primilor ani de după război: New York-ul, șlagărele, vedetele de atunci. Pentru rolul lui Jimmy Doyle, Ro-bert de Niro a învățat să cînte la saxofon re-petînd cu asiduitate fiecare intervenție ins-trumentală pînă cînd consultantul l-a asigurat că „digi-tația e corectă“. Liza Minnelli s-a stră-duit (și a reușit) să interpreteze șlagărele fil-mului în stilul și cu aplombul mamei sale — Judy Garland. Cel doi au intrat atît de bine în pielea personajelor încît după filmarea unei scene de bătaie (cea din taxi), au fost trans-portați la spital: Liza cu un braț rupt, iar Ro-bert, chiar mai grav accidentat (dată fiind „profesia“ lui), cu degetele zdrobite. Are și arta riscurile ei!

Sophiel Loren, odată cu rolul Ciociarei, au dus-o pe actrița la consacrarea definitivă.

Pentru realizarea filmului *Păsările*, Alfred Hitchcock a concertat cu măiestrie un arse-

O „agresiune“ bine regizată  
(*Păsările* de Alfred Hitchcock)

nal de procedee tehnice. Bineînțeles, multe trucaje: numai pentru obținerea unui plan di-ficil a combinate peste 400 de trucaje. Rolul important l-au avut, firește, păsările, dressate astfel încît să joace „agresiunea“ asupra oa-menilor. În timpul turnării filmului, s-au sem-

nalat însă o mulțime de cazuri ciudate: corbii din împrejurimi atacau oile, scoțîndu-le ochii. Din fericire după terminarea filmărilor, atacu-rilor nu s-au mai repetat.

Georgeta DAVIDESCU

## Ce nu se vede pe ecran

Cînd arta se confundă cu viața (*New-York, New-York* cu Liza Minnelli și Robert de Niro)



Dacă revedeți *Ciociara* uitați-vă și la în-călță-riile pe care le poartă eroina filmului — Ce-sira supranumită Ciociara, după le cloce. Mo-destele espadrile legate cu snururi pe care le încălță țărăncile din centrul Italiei. Ele au dat titlul romanului scris de Moravia care a inspi-rat filmul lui De Sica. Sandalele încredințate



# Filmul, document al epocii

În „dispută” Greta Garbo-Raquel Welch, o propunere de „armistițiu”: Romy Schneider (în fotografie cu Yves Montand)



## cinefilia ca omenie

**Anonimul  
(nu chiar) gălățean**

Deși ultima frază a scrisorii semnate de Nicolae Trandafir (strada Albatrosului nr. 2, bl. N1, sc. 3, etaj 2, ap. 26, Galați) ne cere „scuze pentru plictiseala lecturii”, vom spune imediat că cele patru pagini mari și pline nu

ne-au plictisit deloc, dimpotrivă, iar calitatea caligrafiei am vrea s-o găsim și în alte misive care ni se trimit — de ce s-o ascundem? — țara grija scuzelor și cu o caligrafie mizerabilă. Scrisoarea din Galați are însă o înținută și o înălțime care ne bucură. Ea pornește de la chiar definiția cinefilului provincial. Oricât de tăioasă, iată-o.

„Mai întâi, ce înțeleg prin cinefil: dacă nu vi se pare prea mult, cinefilul la care mă refer este un om oarecare lovit nemilos de patima filmului sau, mai rezonabil, îndrăgostit de cinema. Temându-mă să nu vi se pară, dimpotrivă, prea puțin, mă grăbesc să precizez: de filmul de artă. De ce am adăugat și provincial? În provincie, cinefilul resimte din plin efectele așa-zisei crize a cinematografului (generală desigur), această gogorită păgubi-toare în numele căreia producători, realizatori și chiar cronicari din lumea bună a filmu-lui mondial ucid pur și simplu această artă, reducând-o la meseria (perfect înșușită, dealt-lei) de a vinde plăceri ieftine și senzații tari.

## depoziții

**De la „Diligenta”  
la „Viață sportivă”**

Dintre cărțile recente de cinema pe care nu le-am citit dar după care — ca să ne expri-

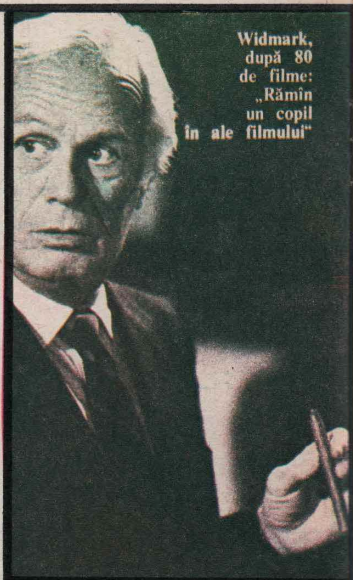
măm sincer, fără cuvinte mult căutate — ne lăsa gura apă, cea mai așteptată ne se pare aceea despre John Ford, scrisă de Lindsay Anderson, regizorul englez care ne-a dat neuitata Viață sportivă și puternicul fi, unul dintre părinții iluștri ai „Free cinema”-ului care ne-a entuziasmat tinerețea. Mulți dintre cei care au citit acest „About John Ford” („Despre John Ford” 285 de pagini, 385 de fotografii, editura Plexus—Londra) susțin că e una dintre cele mai bune cărți publicate vreodată de un cineast, punind-o în rînd cu Hitchcock-ul lui Truffaut, suprema referință în cadrul genului. Foarte ciudată poate pare legătura dintre cei doi artiști, cine ne gîndim la creațiile lor atât de străine unele de altele, dar trebuie spus că Anderson — într-un recent interviu, la care vom reveni — a recunoscut că Ford nu l-a influențat direct: „Am deslușit în el o formă de imaginație și anumite trăsături de caracter pe care le cunoșteam și în mine. Nu discut natura talentului, aceasta este o altă problemă”.

Student la Oxford, între 1947 și 1951, Anderson a fost redactorul șef al revistei „Sequence”, unde a publicat, la vremea aceea, trei texte dense despre Ford care constituie, azi, nucleul acestor cărți. El analiza încă de pe atunci trăsăturile eroiului fordian intruchipat de un Ford, de un Wayne, încercînd să contureze valorile morale ale operei strălucite de la Diligența fundamentală. În 1950, la Dublin, Ford și Anderson s-au întâlnit pentru prima oară; irlandezul (Ford, născut în statul american Maine, la 1 februarie 1895, se numea Sean O'Fenney, descinzînd din emigranți irlandezi) va rămîne pentru englez un model neclintit, alături de Jean Vigo — idot al noului val francez — și de documentaristul Humphrey Jennings, cel mai bun, probabil, dintre documentariștii englezi, decedat de tîrziu la 43 de ani, în Grecia, accidental. În 1950, lăsînd o operă de puternică umanitate, plină de umor și eleganță, (Anderson dealt-lei va debuta în 1948 cu un documentar despre transportorii de cărbune ai unei manufacturi din Wakefield, „Documentarul este un mod de expresie care îți dă prilejul să faci propriul film, să-l montezi, să-l ai tot timpul în mîna. E foarte important acest contact fizic, concret, cu materialul”, va declara în același interviu unde, după acest răspuns, va fi întrebat: „Fîl-mînd într-o uzină, ai descoperit alte aspecte ale realității sociale? Anderson: N-am fost ni-

Heclama fabuloasă face din această speculă o curată escrocherie, asemenea muzicii disco. Numai că cinematograful e mult mai tîrziu și mai fîrîv decît muzica pentru a putea lupta, eficient, împotriva flagelului. Majoritatea filmelor străine difuzate și la noi sînt cuprinse valoric între slab și mediocr. Sigur, mai vedem și cite un film mai bun, adică mai de artă, și foarte rar capodopere precum Că-lușua sau Kagumusha. Cinematograful, ca fenomen socio-cultural de masă (mai ales dacă includem și televiziunea), se supune permanentelor prefaceri din sfera intereselor umane. Din păcate, în mod evident, consecința cea mai importantă este industrializarea filmului care înlocuiește de a fi artă și devine marfă, supus desigur cu totul altor criterii în această nouă calitate... Dar oare chiar asistăm la o criză a cinematografului? Nu cumva criza artei este, de fapt, criza unei condiții umane în acest apogeu de vîsc prea grăbit, atât de anacronic și de absurd grăbit?

Nu mai puțin acută e privirea unei concluzii ca aceasta: „Noi trebuie să luptăm pentru un om nou și asta presupune înainte de toate educația, culturalizarea, lărgirea orizontului spiritual. Aceasta se face cu multă muncă, dăruire, credință și pasiune, cerînd desigur timp și chiar sacrificii. Un cîștig în această cauză se obține greu, pe cînd, bineînțeles, mult mai lesnicios și mai imediat este un cîștig „de casă”.

**Posta rubricii: • Doi corespondenți — Nicolae Cazacovschi din Bacău și Mirela Iacob (strada Nicolae Titulescu nr. 11, sc. A, bl. b 15, Timișoara) au aprobat scrisoarea lui Ion Petcu: „Audoprovivor în tramvai” (numărul 6/82) pe care o consideră „extrem de interesantă și de adevărată”. Dar de ce nu ne-a mai scris tovarășul Ion Petcu? • În conflictul Greta Garbo-Raquel Welch, „inventat” de Marga Gatu în nr. 3/82 am primit o scrisoare din partea Elizei Hădan (strada Piața Craiului nr. 2, Timișoara) care „admira punctul de vedere” pro-Garbo al Valeriei Boldor din Petroșani. Același Nicolae Cazacovschi propune „o împăcare”, susținînd că cea mai frumoasă acțiune e regretata Romy Schneider. În schimb, Marga Gatu ne reproșează că „o ținem pe Greta Garbo în cinematoteca de sub perna noastră, altfel nu se explică faptul că în cităto-ă pe eleva aceea din Petroșani...” E iată. Spiritul nostru de obiectivitate — chiar într-o problemă mai mult amuzantă decît sfîșietoare — ține de felul cum ne așternem pentru ca să dormim.**



Widmark, după 80 de filme: „Rămîn un copil în ale filmului”

**actorii  
vremii noastre**

**Meseriașul ageamii**

Richard Widmark este unul din acei actori foarte buni, impecabil în tot ce joacă, de neuitat în multe filme, dar al cărui prestigiu stă tocmai în faptul că se simți todeauna vinovat cînd îi uita numele. Nu odată a fost primul pe generic, totuși forța lui vine pară din filmele în care a fost al treilea, al patrulea, înfrîmîndu-se cu un Wayne sau alți monștri sacri, el nefîind nici monstru, nici sacru, dar cu nimic mai prejos decît ei, în umanitatea și naturalitatea sa. Fiindcă Widmark nu și-a creat o imagine fixă, sigură, a lăsat de toate — în westernuri, în „poliștate”, în filme de război, todeauna prins în vîrtejul aventurii și acțiunii, de la bandiți la șerifi, de la asasin la „bun” — cu atîta siguranță încît n-a mai oferit șocul unicatului. Poate că nu-i prea bine așa. Lui pare-se că nu-i pasă. La 67 de ani, cu 80 de filme în circă, Widmark lucrează intens — printre cele mai recente creații aceea din „Hanky Panky”, regizat de Sidney Poitier — și nu vede de ce ar renunța la cinema: „Actori care au cel mai mare succes la Hollywood și-au creat toți o anumită imagine despre ei înșiși. Și nu au mai putut scăpa de ea! Mă grăbesc să spun că n-am trăit niciodată conform unei mărci de fabricație”.

Dar o anumită consecvență există: foarte serios în viața sa familială — închipuți-vă un actor hollywoodian căsătorit de 40 de ani cu aceeași femeie! — Widmark profesează o atitudine ironică față de meseria sa pe care n-o socotește de loc „sfințita sfințitor”. După 80 de filme luate cu o profesionalitate care poartă „marca Widmark”, el își poate permite să afirme cu o vanitate salubră: „Fabricanții de filme sînt convinși că în zilele noastre cinema-ul este extrem de important pentru sănătatea și bunăstarea lumii... Eu n-o cred. Eu nu cred că filmele sînt atît de importante pentru omenie. Ele constituie o meserie ca toate celelalte”. Și ducînd pînă la capăt acest joc al lipsei de seriozitate, actorul ne va oferi o imagine umitoare în care — oricît ar face pe „nebulă” care nu se pricepe — găsim adevărul serios și explicabil al creațiilor sale: ingenuitatea. „Mă simt un ageamii în cinema și am fost întodeauna. Probabil că am 67 de ani dar lucrez în fiecare film cu fer-voarea unui copil care se duce simbată după-amiază la școală”. Binecuvîntați, deci, copiii și ageamii!

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



Un uriaș:  
John Ford



# Documentul, sursă a filmului

## cronica telegenică

### Fellii de Fellini

În două emisiuni de câte o oră, Fellini a răspuns unui reporter competent de televiziune, Beniamino Placido și — după părerea unanimă — discuția lor a constituit un eveniment artistic și intelectual. Sinceritate și minciună, fantezie și adevăr, cabotinaj și emoții, artificio și copilărie, prodigioasă personalitate a regizorului „și-a dat drumul” în acest interviu care, — după cum spune presa — ar fi putut constitui un document radiofonic dacă „n-am fi avut sub ochii noștri acest chip.

Fellini într-un interviu la televiziune, discutând despre speranță, încredere, adevăr



aceste mișcări ale minilor și această privire” care transformă totul în cinema.

Cleve din ideile acestor tele-memorii felliniane au început să circule — selecționăm și noi cleve. Despre mitologia greacă: „Un uriaș science-ficțiuni care se opune mag-nific omului de azi, decolorat, șters, înecat

în grupuri...” Despre singurătate: „Trebuie reabilitată noțiunea de singurătate. Ea nu înseamnă izolare ci e condiția unui dialog interior cu tine însuși”. Despre speranță: „Mă simt curve vinovat. Ar trebui, o știu, să încercăm a mai povesti apocalipsuri, să renunțăm la ispita unor mărturii profetice. Ar trebui

oferit altceva, un semn de viață, cit de mic. E greu. E foarte greu”. Și despre el însuși, despre Federico Mincinosul, farseur: „E o legendă pe care nici nu încerc s-o dezminț. Sînt prea leneș pentru asta, și ziaristii nu mai puțin”.

### Domnișoarele din Rochefort — demult, la ora cînd Demy nu ajunsese la musical-ul tragic



## agendă de cînefil

• Losey despre proiectul Proust: „Scenariul lui Pinter după „În căutarea timpului pierdut” a fost editat. Astăzi filmul ar costa 25 de milioane de dolari. Mi s-a repetat că n-ar mai fi comercial. Ce prostii! Nu mai am nici o speranță. M-am dus într-o seară la un dîneu în onoarea acestui proiect. Erau 15 invitați. Și un scaun gol. Acela al omului care nu mai avea curajul de a face acest film. Dar poate că am inventat această scenă”.

• Muzicale: • Nastassia Kinski va interpreta în *Simfonia unei iubiri* rolul Clarei Schumann, soția compozitorului, pianistă celebră a vremii. • Robert Altman va pune în scenă, la Universitatea din Michigan, o operă a lui Igor Stravinski.

• Din amintirile lui Michael York: „Am debutat în *Scorpiu* îmblînzit alături de Elizabeth Taylor și Richard Burton, pe atunci căsătorii. La încheierea filmărilor, mi-au dat o fotografie cu dedicație: „Lui Michael York. Mîine, vei fi mai mare în cinema decît azi. Și dacă nu se va înîmpla așa, ne-ar place să știm de ce”.

• Generice: • Bette Davis și James Stewart în distribuția noului film al lui George Schaefer. • Isabelle Huppert, Hanna Schygula și Marcello Mastroianni în *Povestea lui Piers*, pentru care Marco Ferreri construiește un templu grec la Milano.

• Întrebări de scenarist: • Michel Grisolia (cunoscut critic de film francez, autor de bune romane polifonice, scenarist): „O poveste, oricare ar fi ea, este oare deja conținută în prima dintre frazele ei, dacă nu chiar în primul ei cuvînt? Altfel spus, primul vers, cum o afirmă și François Mauriac, cuprinde poemul, după cum primul plan — întregul film?” Există și un studiu al lui Marquez despre primul paragraf al unei năveli, al unui roman. Marquez considera acolo că cel mai bun început de năvel este cel realizat de Kafka, în „Metamorfозa”.

## cronica geografică

### Cherbourg-Rochefort-Nantes

După ce a citit într-o noapte scenariul lui Jacques Demy — „O cameră în oraș” — Michel Legrand, compozitorul *Umbrelor din Cherbourg* și al *Domnișoarelor din Rochefort* (și numind numai aceste două filme în care muzica trăiește în imagine ca nicăieri altundeva, am definit ce-i leagă pe acești doi artiști) a venit dimineața la regizor și cu o mutră neagră i-a spus că nu-i place și nu-i poate lucra muzica. Legrand susținea că scenariul nu e demn de Demy, e neinspirat — poate că știți cum sună argumentele unui prieten cînd îți face praf un lucru la care îți Demy povestește momentul acela:

„— Legrand nu analizează: lui îi place sau nu. Asta-i tot. Zicea că nu sînt eu, că nu m-a găsit în toată povestea asta. În timp ce eu îmi pusesem toată copilăria, toată adolescența. Probabil că tocmal la-tura tragică nu i-a plăcut. Lui Michel îi e frică de moarte, ideea aceasta îi este străină. Sigur că m-a lovit. Cu atât mai mult cu cît e greu să găsești un colaborator ca el, un frate care să te înțeleagă, cu care poți să glumești, să te cert...”

Demy a găsit un alt compozitor, Michel Colombier, cu care s-a înțeles imediat și foarte bine, a trebuit să renunțe la Catherine Deneuve care voia să cînte ea însăși, nedubitat, toată partitura ei (fără să-i pese de argumentele regizorului că Audrey Hepburn n-a cîntat în *My fair lady* și nici Nathalie Wood în *West side Story*), și în sfîrșit, cu Dominique Sanda dar și cu fidelii Danielle Darrieux și Michel Piccoli. O cameră în oraș a apărut, în octombrie, pe ecrane. Demy, „sentimentalul Demy”, „drăguțul Demy” — atîtea adjective pentru a-i minimaliza forța novatoare — recunoaște că tremura: „Sînt mort de frică la gîndul cum va fi primit filmul, dar, ciudat, mă simt ca un nou-născut. Și liber”. Sînt zece ani de cînd Demy n-a mai apărut cu nimic pe marile ecrane. De la *Evenimentul cel mai important de cînd omul a pîșit pe Lună* — fantezia aceea dubioasă cu Mastroianni care e gravid și trebuie să nască... — O cameră în oraș e evenimentul cel mai important al vieții lui Demy. După un deceniu de proiecte ratate, de scenarii eşuate — cel mai interesant pîrînd a fi *Anuşka*, un musical, proiectat ca o coproducție cu sovieticii, avînd ca subiect un amor între doi actori care filmează „Anna Karenina”, v-am mai spus că ideea face ravagii, dar cu o muzică superbă, cu cea mai frumoasă melodie de dragoste scrisă de Legrand vreodată, zice Demy — noul film aduce în geografia regizorului după Cherbourg și Rochefort, Nantes-ul copilăriei sale iar în tonalitatea genului său inimitabil, un sens al tragicului necunoscut în năzdrăvăniile astea numite musical-uri, privite dintotdeauna doar cu bonomie și bunăvoință. Demy ne explică foarte frumos (nu ştim încă să spunem critică):

„E o poveste de dragoste eternă. În ziua cînd nu vom mai avea asemenea sentimente, nu vom mai putea numai un

om, un om. O cameră în oraș e un film despre pasiunea cu care oamenii își trăiesc viața, se iubesc, se bat. Își apără drepturile, gata să și crape pentru ele. De o parte, se luptă, se fac greve, se tipă, se moare — de cealaltă, se luptă pentru o iubire pentru care poți să mori. O clipă aș fi vrut ca să semene cu „Carmen”. Dar după aceea, mi-am zis: Nu, să semene cu alte filme ale mele! Oricît îi vrea să te schimbi, totdeauna îți semeni. Dacă ești sincer, nu te poți întîlni decît cu propriile tale fantasmă. Totuși, pentru prima oară, personajele mele fac ceea ce spun. Asta riscă să surprindă spectatorii, fiindcă nu e o obișnuință de fiecare zi. În *Umbrelele...*, Deneuve spune: „N-aș putea trăi fără tine” și se recăsătorește. Aici, dacă Dominique Sanda spune: „Nu pot trăi fără tine”, ei bine, e adevărat. Personajele din *O cameră în oraș* merg pînă la capătul pasiunii lor: cred că e definiția tragicului (N.r.: o foarte bună definiție, și după părerea noastră). Și asta va surprinde publicul care a pus repede etichetele aceluia „drăguțului Demy”, fără să privească într-adevăr filmele. *Umbrelele...*, în fond, sînt mai degrabă crude”. (N.r.: e și părerea noastră, de mult susținută dar bagatelizată de prieteni prea repezi la privit și la gîndit). Intrigat, reporterul de la revista „Première”, îl va întreba, în numele tuturor prejudecăților cînefile:

„— Și vreți să arătați tragicul într-un musical?”

Demy: Da, pentru că aceasta înseamnă lirismul, un anume fel de a face să cînte cuvintele, sentimentele. În cuvînt, registrul vocii este limitat, în timp ce în cîntec... Ascultînd-o pe Callas, apare deodată o amplasare, o dimensiune, care mie unuia îmi face să-mi bată inima. Aceasta e tot ce iubesc mai mult în cîntec.”

Și aceasta e tot ce iubim noi mai mult în filmele lui Demy.

Jane Seymour — de la *Linia Onedin* la un film cu Michael York







cinerama

#### Aceiași subiect, două filme

Este vorba despre viața și moartea a doi luptători din rezistența germană, Hans și Sophie Scholl. Acum exact 40 de ani, un mic grup de studenți se întrunește la München. Printre aceștia Hans Scholl și sora sa Sophie. Scopul urmărit de ei era să difuzeze afișe care incitau la rezistență împotriva lui Hitler. Grupul își luase denumirea de „Trandafirul alb”. Au reușit să își desfășoare activitatea timp de câteva luni după care au fost arestați de Gestapo și condamnați la moarte sub acuzația de „demoralizare a armatei germane și înaltă trădare”. La 23 februarie 1943, Hans și Sophie Scholl au fost executati. Cărușenia face ca sentința pronunțată împotriva acestor tineri să nu fi fost anulată din punct de vedere legal pînă astăzi. Doi cinești germani au avut ideea să facă fiecare filmul său pornind de la acești doi luptători din rezistența germană. În ambele filme însă tinăra actriță Lena Stolze intruchipează personajul Sophie Scholl. În primul rînd, pentru că între interpreta de astăzi și eroina de ieri există o izbitoră asemănare fizică. Cele

două filme sînt *Trandafirul alb* al lui Michael Verhoeven și *Ultimele cincî zile*, semnat de realizatorul Percy Adlon. Verhoeven povestește fără nici un fel de înfioruri sau cocolișuri evoluția celor cincî studenți care caută, în această epocă sinistă, să capteze ultimele forțe de luciditate și civism. Filmul lui Verhoeven are meritul de a fi realizat în mod convingător aspectul cotidian din timpul celui de-al treilea Reich nu numai cu ajutorul acelei imagini caleidoscopice a spaimelor, Aspectul pervers al sistemului se degajă mai curînd din micile gesturi și amănunte, dintr-un fis sardonic sau dintr-o voce militărescă a unui ofiter SS care caută să o seducă pe Sophie Scholl. După cum spune și titlul celui de-al doilea film, *Ultimele cincî zile*, realizatorul Adlon n-a făcut altceva decît să povestească cu o rigoare documentară desfășurarea acestora. Și legarea unei prietenii, în carceră, cu Else Gebel, dealtfel una dintre persoanele care au putut, prin mărturia lor, să ajute la scrierea scenariului.

Julie Poppins?

În ultimele luni, Hollywood-ul asistă la

*Invitoarele episoade din Dallas apar acum doi tați — cinematografi — foarte fericiți: Patrick Duffy, alias Bobby și Larry Hagman*



O fotografie din albumul de familie (fericită) a Ursulei Andrews: împreună cu soțul ei, actorul Harry Hamlin, și fiul lor Dmitri

Ce naște din Ewing, Dallas mîncînd!

Ne aflăm (după cum știe toată lumea sau dacă nu știe alia acum) în cel de-al șaptelea an de filmări la serialul *Dallas*. Este o serie despre care s-ar putea spune că nu se mai termină niciodată. Oricum, la ora actuală, se trage în plin. Și în momentul în care *Dallas*-ul zburdă pe toate meridianele lumii, una din protagoniste, Charlene Tilton (adică Lucy Ewing) și-a schimbat puțin fața. Nu numai pentru că s-a găsit o dublură, ci pentru motivele foarte tenețice că Charlene a devenit mamă. Pe fiică o cheamă Charice, și după cum declară fericita mamă reportereilor care au așteptat și acest eveniment cu mare interes, „bucuria maternității o depășește cu mult pe aceea a filmului”.

### Prezențe românești peste hotare

## „Vinătoarea de vulpi” și „Proba de microfon”: un prilej de a descoperi filmul românesc

St. Nazaire, avansportul orașului Nantes, pe coasta Atlanticului, complet distrus în urmă cu exact 40 de ani de bombardamentele aliaților înainte de debarcare. Este un fapt de tristă memorie care ține acum de istorie (ne-cinematografică). Astăzi falma reînnoită a St. Nazaire-ului, pe lângă cea a construcțiilor navale și aeronautice, este și aceea de a fi un fel de centru cultural pentru Franța de vest. În cadrul acestor preocupări a luat aici ființă Asociația româno-franceză ce poartă numele lui Eminescu, o asociație asemenea celei de la Nantes, numită Ion Creangă, sau de la Avignon ce poartă numele poetului Vasile Alecsandri. Interesul pentru cultura română s-a manifestat recent și prin invitația ce a fost adresată regișorului Mircea Daneliuc de către secretarul asociației, dl. Linker, de a-și prezenta două dintre filmele sale. Proba de microfon și Vinătoarea de vulpi pe care a avut ocazia să le vadă în urmă cu un an cînd a fost oaspetele Asociației cineștilor. Abia în- toarsă din Franța, l-am rugat pe Mircea Daneliuc să ne spună cîte ceva despre întâlnirea cu publicul și critica franceză.

— Gazele mi-au acordat foarte multă atenție nu numai mie și cinematografiilor noastre pe care, din păcate, o cunosc prea puțin. Dealtfel au și numit-o în articolele aparute „un continent necunoscut”, spre deosebire de cinematografiile altor țări din răsăritul Europei care au știut să pătrundă mai bine

pe unele rețele de difuzare.

— Unde v-au fost prezentate filmele?

— Mai întâi a fost organizată o proiecție pentru ziaristi urmărită de o conferință de presă în așa fel încît ei au putut anunța în ziar ele de a doua zi, ca de pildă în „Ouest France” (un tiraj de 2 milioane) unde și ce va vedea publicul. A fost dealtfel singura publicitate în afară de cea a afișelor improvizate, scrise de noi (cele din jur au ajuns probabil după plecarea mea) și de telefoanele pe care le-au dat tot organizatorii. Filmele au fost prezentate pentru public la o sală din oraș și după fiecare proiecție au avut loc discuții.

— Ce l-a interesat în mod deosebit?

— Mai multe lucruri le-au fost greu de înțeles în *Proba...* film făcut pentru spectatorii români sau măcar pentru spectatorii inițiați în realitatea noastră. De pildă, francezii nu au putut înțelege povestea cu buletinul și locul de muncă sau modalitatea televiziunii de a ancheta oameni pe stradă care nu au un loc de muncă stabil, ceea ce pe ei nu-l interesează. Cel puțin decodată. Astfel multe din semnificațiile sociale le-au scăpat sau le înregistrau ca moment filmic. Discuția i-a arătat mai degrabă curioși de realizarea artistică. Pot spune însă că nu reușea să ar fi fost obișnuiți cu acest gen de a monta sau de a prezenta realitatea, cu scenarii care par să se constituie momentul însuși al filmării. Cu toate că au avut cinești care s-au ocupat în-

deaproape cu ciné-vérité-ul. Ca toți spectatori din lumea asta, unii au mai multă cultura cinematografică, alții mai puțină, dar mulți mi s-au părut a nu cunoaște nici propriile lor filme, nici ceea ce adusesse nou vechiilor lor nou val, nici măcar ca intenție, dacă nu ca realizare, chiar dacă de pe urma lui n-au rămas foarte multe lucruri bune. Oricum, chiar dacă au intrat în sală împins de curiozitate, ei nu au plecat. Au rămas și la *Vinătoarea de vulpi*. În ceea ce mă privește am fost plăcut surprins că acest film i-a atras mai mult. Poate pentru că legăturile țărânelor cu pămîntul, în ultima instanță cu viața, ating o zonă mai largă de cunoaștere încît mi-au părut că au avut un acces mai ușor la substanța filmului. Modalitatea de a povesti i-a deranjat mai puțin decît pe spectatorul român. Cum spuneam nu din motivul că sînt mai cultivați decît spectatorii noștri. Ba, dimpotrivă. Marea masă a publicului avînd de ales între atîtea lucruri diverse, nu alege întotdeauna atît de bine și cultura lor cinematografică, ca peste tot în lumea asta, se face caceamă la întîmpinare. Dar important este, cum spuneam, că ei au rămas pînă la capăt, că sala (cam de dimensiunea celei de la Studio) a fost plină și că după proiecție discuțiile au continuat fir-zu, după miezul nopții, cînd mi se făcuse somn și mie...

— Și gîndul merge mai departe...

...sigur că am fost multumit, dar de fapt poți doar să extragi o părere mai mult sau mai puțin generală. Cum funcționează filmul în omul de lingă tine, chiar și în cel mai apropiat, sufletește sau intelectual, nu poți să-l niciodată... Dialogul rămînd ceva obscur, iar filmul devine în ultima instanță un act egoist căci numai tu ești exact ce ai pus acolo și nu poți să-ți niciodată gustul lui în afara ta, nu poți să-ți deci filmul funcționează în altul, în același fel ca în tine.

Impresia care au făcut-o filmele românești la Saint Nazaire a fost desigur favorabilă din moment ce gazele intenționează să organizeze în primăvară un festival cu șase filme românești.

Adina DARIAN



La Roma, în timpul filmărilor, Gregory Peck și partenera sa, Barbara Bouchet. Titlul filmului: *The Vatican story*

nașterea unei noi vedete în vîrstă de 46 de ani: Julie Andrews. Departate acum de Julie Andrews acele personaje candidie care i-au adus gloria prin anii '60: Mary Poppins bineînțelese, dar și Maria din *Sunetul muzicii*. Anul trecut și-a arătat lumii o față cu totul neașteptată în filmul *S.O.B.* În recent prezentat pe ecranele lumii *Victor-Victoria*, continuă să-și caute o altă expresie. Toată lumea recunoaște că Julie Andrews nu mai este Julie Andrews. „Totdeauna criticii de cinema au fost răi cu mine — spune ea. Ani și ani de-a rîndul n-au făcut altceva decît să spună că nu pot fi decît Mary Poppins. Acum, cînd am devenit o altă femeie și o altă mîtră, nu găsesc altceva decît să spună că mi-am trădat personajul. Ceea ce este fals”.

Palhoză Psycho

Presă de specialitate de peste ocean a reținut la loc de frunte o știre surprinzătoare. Anume că Anthony Perkins și Vera Miles vor apărea în regia lui Richard Franklin într-un film care are curajul să

### din presa străină

## L'EXPRESS

Cu prilejul premierei pe ecranele franceze a ultimei realizări semnata de Francis Ford Coppola și intitulată de francezi *Coup de cœur*, săptămînalul „L'Express” consacră realizatorului american rubrica „Document” sub titlul „King Coppola”. Francis Forester, unul din marii reporteri ai săptămînalului, s-a dus să-l întâlnească pe Coppola la el acasă, în America, de unde a trimis un amplu și extrem de interesant studiu despre sus-numitul autor, despre filmul de astăzi în Statele Unite, etc. afirmînd chiar că FFC este pe cale să invente un nou Hollywood, superholografic, hipersofisticat, la fel de surprinzător cum ar fi încredinșarea dintre un flipper și un ordinator. El este de asemenea moștenitorul bîtrînului Asymov. Curios amestec de Fellini și Zannuck, Francis Ford Coppola — spune ziaristul francez în deschiderea corespondenței sale — este astăzi omul cel mai important al cinematografului american... Forester face apoi un scurt și expresiv portret al cineștilor după care îl urmărește îndepărtate cariere. Vom reda acest scurt portret precum și partea ultimă a relațiilor sale în care este descrisă o filmare în cursul căreia regișorul folosește computerul alături de camera de luat vederi.



împrumute un titlu celebru: **Psycho** (mai e nevoie să amintim de Hitchcock?) Ba chiar să se considere un continuator pentru că filmul se cheamă **Psycho II**.

#### Amintiri, amintiri

Crește interesul pentru volumele de amintiri ale marilor cinești. Dar nu numai actoricești. Iată, de pildă, că presa reține cu interes apropiata apariție de sub tipar a memoriilor lui George Cukor. Este vorba de o carieră de 50 de ani, în care timp au trecut prin mina lui regizorală actori de la Greta Garbo până la Jacqueline Bisset și între aceste repere ar fi menționat câteva nume care vorbesc de la sine: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, și Marilyn Monroe.

#### Reveniri, reveniri...

Presa de specialitate vorbește, și uneori cu intenția de a provoca senzație, despre unele reveniri pe platou după o mai lungă

boala mondială și-a marturisit imensa plăcere de a relua contactul cu platoul. „Meseria de actor — le-a declarat ea reporterilor — e mai veselă astăzi, cel puțin pentru mine. Pe vremea debutului meu trăiam cu senzația că fiecare replică pe care trebuia s-o dau parcă trebuia să anuțe sfârșitul lumii. Și trebuie s-o spun pe șleau, consider că prima mea carieră hollywoodiană a fost ratată. Când am debarcat la Los Angeles, nimeni nu știa mai nimic despre existența cinematografului, și cînd jucas într-un film, plata nu era mult mai mare decît valoarea unui bun sandvici. Mai întreb ce vedea de astăzi ar mai accepta o asemenea plată?”

#### Dulce, dar slabă

În aceeași ordine de idei ar fi poate de semnalat revenirea Anitei Ekberg, neuitată descoperire a lui Fellini din *La dolce vita*. După cum se știe, ea s-a eclipsat în primul rînd datorită unei acumulări de kilograme care au deformat imaginea ei din film și au șters-o din ochii realizatorilor.

## in memoriam

### Ulla Jacobsson, actrița unui singur film

Așa cum există „scriitorii unei singure cărți”, par să existe și „actorii unui singur film”. Pentru unii, așadar, Ulla Jacobsson este neuitată interpretă din *N-a dansat decît o vară*, filmul lui Anne Mattsson din 1951, și alt. Cine se mai gîndește că ea a făcut cu Ingmar Bergman, în 1955, *Surful unei nopți de vară*, că a mai jucat în *Trădăciunea lui* (1953), *Karin, fiica lui Man* (1954), *Comora lui Arne* (1955), *Crimă și pedeapsă* (1956, alături de Jean Gabin, Marina Vlady, Bernard Blier), *Cărțile fantomă* (1958), *Eroli de la Telemark* (1965, alături de Kirk Douglas, Michael Redgrave) și încă altele?

Cine se mai gîndește, deci cine mai știe că această actriță cu totul specială și avînd șansa de a se lansa într-un film care „a rupt gura tirgului” mai peste tot (și nu uităm însă că era tirgul din 1951...) a avut o carieră ce refuza privrea atenției asupra unuia și aceluiași film. Și totuși, „blestemul” funcționează. Ulla Jacobsson n-a jucat, s-ar zice, decît într-un film.

E bine? E rău? Cred că pînă la urmă e bine și am senzația că surful ei calin din *N-a dansat decît o vară* este mai expresiv, spune mai mult decît un regret post-mortem. Să fie oare un film mai puternic decît o viață de om?...

O întreagă carieră dominată de impresia debutului Ulla Jacobsson pe vremea cînd „n-a dansat decît o vară”)

### Anatoli Solonițin sau pactul cu capodopera



O mare pierdere pentru arta filmului: Anatoli Solonițin (Rublov din *Rublov* de Tarkovski)

A jucat în *Rublov* și în *Călușu* și aceste două capodopere nu pot fi separate de numele lui. Să fi protagonistul a două capodopere, iată o împrejurare dramatică, dacă nu cumva chiar tragică în cazul unei structuri psihologice și ale unor date interpretative aflate în afara normei. Uneori împrejurarea e fatală și am impresia că incredibila dispariție a lui Solonițin seamănă cu un pact faustic. Pactul făcut de un actor de statură uriașă cu capodopera. În clipa dispariției sale, în acea clipă care a stat în loc, actorul a pierdut — s-ar spune — „pariul”. Două capodopere pot ucide un om care a fost pînă la ivirea lor, care a respirat aerul lor tare, fără mască de oxigen. Marile opere și terorizează și ucid pînă la aneantizare) creatorii — iar Solonițin a fost, alături de Tarkovski, unul din creatorii lui *Rublov* și ai *Călușu*.

Să fi pierdut, cu adevărat, Solonițin „pariul”? Nu cred. Afla doar că asemenea unor astfel de interpretări de excepție, el pare să fi „ars etapele” și să-și fi înălțat sevele unui talent ieșit din comun în „levi” care nu au suportat presiunea. Solonițin este autorul unor combustii interioare aproape greu de suportat pentru acel privitor (spectator) care nu va fi avînd cîră înstelat deasupra, dar are legea morții în el.

Și totuși, de ce a spus, oare, Solonițin, oprește-te clipă? Aceasta e întrebarea. Res-tul, într-adevăr, e numai tăcere.

Aurel BĂDESCU



Francis Huster și Carole Laure, noul val de actori, un nou cuplu cinematografic în filmul *Simbădă*, *simbădă*, pe care-l realizează acum Bay Okan la Neuchâtel, în Elveția

sau mai scurtă absență. În prima ordine de interes se situează desigur revenirea unei actrițe extrem de cunoscută înainte de război, Sylvia Sydney, care are astăzi 72 de ani. Ea a și încheiat un nou film în care apare în postura de mamă a actriței Dyane Cannon. Filmul se cheamă într-o traducere aproximativă *Să răzbești în toate*. Presa mai semnalează că fosta mare doamnă a ecranului dintre cele două raz-

După o cură de slăbire în care a pierdut un număr învaziabil de kilograme, revine acum pe ecran, tot în Italia, într-un film care se cheamă *Cicciabomba*. Personajul pe care îl interpretează este acela al unei viduve care se îmbogățește de pe urma unui sistem inventat de ea și care se dovedește extrem de comercial. Cu ajutorul lui, femeile pot pierde un număr dorit de kilograme.

#### Computer bine temperat

„Francis Ford Coppola se compune, în linii mari, dintr-o barbă, o pereche de ochelari fumurii, o cameră de luat vederi și o beretă. Uneori pare a fi un mafiosio parvenit, alteori aduce cu Thelionius Monk. E anevoie să-l recunoști, căci bereta e amovibilă. Face filme (nouă), datorii (colosale), copii (trei), spaghetti („al dente”) și pentru că acum trece drept tiranul lider al noii generații de la Hollywood, trebuie să spunem că are 42 de ani bătăuți pe mîchie. Presa îl descoperă cu regularitate filmele pentru că să le mai sacreze. Și să smulgă una cite una pasiunile maestrului: electronică, apusul de soare, Japonia, Napoleon, comedile muzicale, cinematograful german...”

Și iată acum descrierea unei ședințe de lucru pe platoul filmului la care lucrează în prezent și care se intitulează *Rumble Fish*.

„Pășește prin decorul ridicat pentru *Rumble Fish* unde tehnicienii îl împing cu respect și apoi se așază în fața celor două monitoare TV. Datorită unei camere video, integrată în camera de luat vederi de 35 mm, el poate piguli imaginea ca un sculptor care strînjeste o bilă de lemn. În partea stîngă, cadrul o gol, și cere mai multă figuratie. În partea dreaptă e nevoie de o încetare. Împreună cu directorul fotografiei Steve Burum (din generația lui) care la 42 de ani n-a lucrat încă nicăieri în alb-negru, urmărește să obțină contrastele, valorile, un alb „clafian”, un negru „bogată și profund”. Încet, încet imaginea se adună și cînd totul este gata Coppola comandă motor. Se vor face 4 filmări. Cineastul le controlează pe un minuscule ecran de televiziune de 2x4 cm. Apoi prin telefon cere imediat operatorii-

lor din autobuz să-i expedieze filmarea numărul 3 a scenei abia turnate, filmarea numărul 4 a scenei filmată cu oria înainte și filmarea nr. 1 a scenei filmată ieri. Trece trei minute și scenele apar montate. Montaj imediat. Cîștig de timp...”

„Francis stă acum instalat în fața echipamentului multicolor de care dispune: ecran de televiziune, peste tot, chiar și în cabinete de toaletă. Pe moșia lui e rege, și aici se dezvoltă în voie acea obsesie copilărească a acestui personaj, impresionant costal de exuberanță meridională și răceală tehnică. „Filmul la care lucrez acum a fost — ca și *Coup de cœur* — pe de-a-niregul turnat în studio pe casete video. Mai întîi facem un story board, pe care computerul nostru îl digeră. După aceea injectăm sunetele și muzica. Apoi decoruri fotografiate în Polaroid. În sfîrșit, începem repetițiile cu actorii. Amestecăm totul. Asta-i bruionul!”

Revolutionar, procedeul îngăduie să studiezi unghiurile de filmare, efectele sonore, ritmul scenei. În plus, computerul stochează scenariul, adnotările și toate modificările. Și în același preț la asupră-și contabilitatea, clăsarea, indexarea, dublajul și arhivajul. Dar pentru Coppola ansamblul este deja depășit: „Ar trebui video-discuri, accesul la imagine să fie de trei secunde. Aparatură de înaltă precizie... 1125 de linii. Ne aflăm abia în stadiul paleolitic. În vreo 10 ani de aici înainte o să existe 200 de rețele de sateliți, va trebui să producem enorm ca să hrănim toate astea”. Deocamdată nu sîntem în stadiul imaginilor produse de ordinator dar, după cum se vede, ideea e în aer... Adio cinema?

„Nu. Se încheie o eră” — reia Coppola. „Îi simt deja oboseala. Pretutîndeni, în domeniul economic, politic și artistic. Noua eră o să ia naștere din tehnologie”. Cum s-ar spune: mîine vom trăi cu toții într-un computer. În așteptarea acestei noi lumi, Coppola filmează. La Tulsa, în Oklahoma.”

### Unchiul nostru Tati

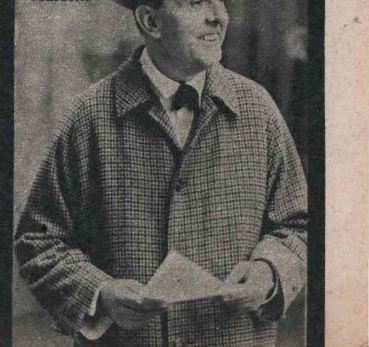
Păiare moale, sălătă politicos în fața oricui, pulpă ustată, stîsnă, în colțul gurii, ordinesc vesnic sifonat, de burlac convins, pantalon înguști sfîrșind în pantofi mai mult decît comoz, pantofi de călător prin viață cu piciorul nu cu limuzina, umbrelă sălătă uşoară, ritmic, mai mult băgăte de dirijor decît umbrelă: Monsieur Hulot. Amabil întodeauna, dar mai ales atunci cînd nu e cazul, neîndeminate cu talent și aplicație, gafeur cu nevinovăție și bunăvoință: Mon Oncle. Personaj desuet, cu miros de periferie pariziană și cafenele „La Margot”, strecurat ca o bombă cu efect înfrînt în burta noului Paris, Tati venea în prelungirea firului de aur al marilor comici de altă dată, Linder, Sennett, Chaplin, Malec, ținea de ei dar și la ei, așa cum ținea de, dar și la Paris de altă dată. Comedia lui, pentru că avea o comedie a lui, așa cum unii au neșina lor, casa lor, nevasta lor — s-a născut din ciocnirea unui om de modă veche cu o lume de modă mult prea nouă pentru gustul lui. O comedie nostalgică și lucidă, măltăroasă și duioasă, dar cu dulce și peridă năvitate neierătoare. El m-a făcut să urasc bukerule de confort modern dotate cu pește artezian și dale complicate din plastic pe care ești tentat, pentru mai multă siguranță, să le traversezi în patru labo, cu ultraviolete la baie și infraroșii la bucatărie, cu aparate care toacă nervii o dată cu carnea pentru chifle și nu te lasă nici măcar să te cerți ca omul, casele ne-case locuite de oameni-neomeni. El m-a făcut să iubesc marsele de colivă de canari și flori adevărate, le ghi-veci, bătrînele ca complicate în care, dacă vrei să ajungi la stînga o iei la dreapta, casele cu ziduri coșovite, dar cu porțareasă și maldanele cu cîini vagabonzi și vînzători de plăcinte cu dulceață, numai bune să provoace o sărătoasă indigestie nepotului crescut cu ouă trecute prin infraroșii.

Îl chema Jacques Tatischeff — de unde și Tati. S-a născut la 9 octombrie 1908 la Reims-Seine-et-Oise. A făcut „tot felul de meserii”, a debutat în artă cu o compoziție sportivă la music-hall-ul „Gerly”, a debutat în

film cu scurtmetraje. Școala poștașilor (1946) i-a adus premiul Max Linder, Zi de sîrbătoare i-a fixat ca regizor de lungmetraj, Mon Oncle a obținut Premiul special al juriului la Cannes 1959, *Playtime*, medalia de argint la Moscova, *Vacanța domnului Hulot* a fost trecut printre cele mai bune comedii ale tuturor timpurilor în clasamentul Cinenarului canadian din 1967 iar *Traffic* i-a adus un răsunător succes. Mon Oncle nu s-a tulburat nici o clipă, el a continuat să-și investească talentul și banii cîștigați cu talent mereu în „filmul viitor”, el a continuat să-și plimbe figura unică și umorul la fel în multe comedii ale următorilor 30 de ani — comedile lui, comedile altora, întodeauna un pic ale tuturor și, într-o zi reă din noiembrie 1982, a plecat în cea mai lungă vacanță posibilă. A mai avut timp să-și salte, politicos, pălăria, trebuie să ne-o salăm de data asta noi. A „trecut” Tati, a trecut Unchiul nostru, cel care ția ca nimeni altul să ne arate cum să călcăm pămîntul fără să pierdem cîrpi din ochi, cum să împacă poezia lui ieri cu proza lui azi, cum să ne pas-trăm canari personali și pasărea civilizației și să le facem să cînte, împreună, în aceeași colivie numită: suflet de om.

Eva SÎRBU

Adio, domnule Hulot...





afișul de film

**Expoziția unui artist integral**

Ca un spațiu cultural extrem de viu ce se află, „Teatrul foarte mic” își invită, inspirat și colegial spectatorii la o expoziție de afișe de film. Autor: grafician Klara Tamas Blaiar. În prezenta unui numeros public (printre invitați: Leopoldina Bălanuț, Carmen Galin, Dan Pila, Geo Saizescu, Iosif Demian), expoziția e deschisă de directorul teatrului, Dinu Sărau. Afișele Klarei Tamas Blaiar, remarcă criticul de film George Littera, „deparându-se de descriptivismul naiv și de stilizările aride, sînt veritabile extrase lirice ale atmosferei filmelor, fidele lumii ideologice și stilistice a cineastului, dar și fidele stilului graficiei”. „O adevărată expoziție de artă plastică a unui artist integral” conchide criticul de artă Ion Frunzeti.

Un bun prilej de a ne gândi încă o dată la afișul de film ca element esențial al culturii și educației cinematografice.



Titus Popovici și Octavian Cotescu punind la cale o viitoare comedie cinematografică?

în priză foarte directă

SOS! Sala de cinema!

Sonorul !

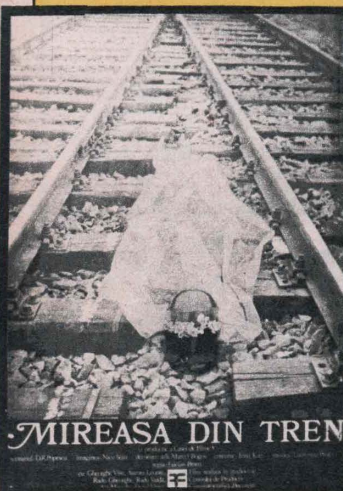
Un subiect vechi, din păcate tot la ordinea zilei: cum (nu) se aud filmele noastre? Mulți critici (care „nu sînt numai spectatori”) ne scriu și ne întreabă: de ce dialogul filmelor românești e în mare parte ininteligibil? De vină e coloana sonoră? Nu. Premiera de la „Scala” e martoră că nu; aici „se aude bine” — auzi și șoaptele, și uși, și pași... Ca apoi, același film să devină de neauzit la „Forattari” sau la „Drumul sării” sau la... sau la... sau la... (completați dumneavoastră), locuri unde replica-cheie o auzi nu pe ecran, ci în sală: „ce-a zis? ce-a zis?”... Care ar fi soluția? Soluția ar fi, evident, verificarea aparatelor de proiectie și a instalațiilor de sunet din sălile noastre de cinema. Totuși, dacă difuzarea continuă să hurle, ar mai fi o soluție: titlarea filmelor românești! Dar, dat fiind că dialogul scris pe ecran nu poate reproduce cuvînt cu cuvînt dialogul vorbit, înseamnă că va fi nevoie de traducatori din românește în românește... Atenție, glumim!

la timpul viitor

Filmul și... calculatorul

Într-un laborator al Institutului de tehnica de calcul, printre electrotehniști, matematicieni, ciberneticieni, ecane, butoane, mașini și mașinării inhibabile sînt, cel puțin indescifrabil pentru un „amator”, înfîșiate un grup de creatori și redactori de la „Animafilm”, împreună cu directorul Studioului, scriitoarea Lucia Olteanu. Ce se întîmplă? Pentru clarificare, opinia directorului tehnic al Centrului Româniatim, ing. Alexandru Marin: Pînă nu demult, electronica însemna pentru cinematograful aproape exclusiv sunet. Sonorul cinematografic nu poate fi dissociat de tubul electronic, de tranzistor sau de circuitul integrat. Dar iată că în ultimii ani imaginea de film, rod al unor tehnologii mai vechi, începe să se înscrie și ea printre beneficiarii electronicii, apelînd chiar la cei mai faimosi derivati ai ei: calculatorul. Nu este vorba de a distribui calculatorul numai într-un rol de „asistent” în procesul de captare a imaginilor. Programat de cineast ori de omul de știință, calculatorul poate produce imagini cu o anumită structură, formă, culoare, adăuga celor din realitate sau abstracte, plasămule de cei care le-au imaginat. De o frumusețe ciudată sau de o rigoare științifică desăvîșită, de o maximă complexitate sau extrem de simple, cu funcții artistice sau pur utilitare, imaginile plămădite în memoria calculatoarelor au șanse deosebite de a pătrunde în filmul de animație, de anticipație științifică, de știință popularizată, ori de învîmînînt”. Sau, iată, în același sens, opinia șefului laboratorului de prelucrare a datelor geometrice din cadrul Institutului de tehnica de calcul dr. ing. Dan Roman: „Ca urmare a progreselor înregistrate în ultimii ani de microelectronica, unul din domeniile de largă perspectivă a calculatoarelor electronice îl reprezintă sistemele grafice. Cea mai spectaculoasă aplicată a sistemelor grafice este fără îndoială producerea filmelor de animație. Calculatoarele sînt aplicate în domeniul animației bidimensionale, printre altele la realizarea desenelor intermediare sau la realizarea completă a unor secvențe, ceea ce duce, evident, la o reducere considerabilă a costurilor de producție. Colaborarea dintre laboratorul nostru și Animafilm reprezintă fără îndoială o premieră națională”. Bineînțeles, vom reveni.

O broască metamorfozată în taur cu ajutorul calculatorului, programat de un tinăr și entuziast matematician, Gabriel Corban)



știință popularizată

Candidați la Teleenciclopedie

Știați că în cadrul studioului „Alexandru Sahia” există o secție de știință popularizată? Știați că în cadrul pomenitei secții au fost produse, în timp (din 1961 încoace), în jur de 1300 de filme științifice (din care peste 500 s-au adresat marelui public, celelalte fiind documentare tehnice sau filme didactice (realizate la comanda unor instituții)? 1300 de filme pe cele mai diverse teme, de la Originea omului la Harta emisferelor cerebrale, de la Atracția universală la Dinozauri, de la Lumea microorganismelor la Ergonomie, de la Formarea poporului român la Cucerirea independenței, de la restaurarea filmelor științifice realizate de savantul Gheorghe Marinescu, la sfîrșitul secolului trecut, pînă la Ultrasunetele în corpul uman... Pentru ca acest „știați” să nu rămîie exclusiv o interogare retorică, ar fi de dori o mai susținută popularizare a acestei secții de știință popularizată, o mai largă circulație a filmelor. Eventual și o colaborare mai strînsă cu Teleenciclopedia?

Pagina realizată de Eugenia VODĂ

animația în oraș

Totuși Cenușăreasa ?

Să presupunem că un cinefil bucureștean ar lăbi filmul de animație într-atît, încît ar căuta un cinematograful în care ar putea să vadă „în completare” o peliculă aparținînd acestui gen. Ziarle nu-i oferă o astfel de informație. Singura sursă din care ar putea afla cîte ceva este afișul săptămînal publicat sub îngrijirea întreprinderii cinematografice a municipiului București. Din păcate, el nu cuprinde informații prea desluse. E drept, acesta anunță ce rulează în cele 41 de săli de cinema, din titlul filmului de ficțiune și al celui „în completare”, pe care îl numește, vag, „scurmetra”. Afiș. Nu putem afla dacă este vorba de documentar sau de animație. Să presupunem că cinefilul nostru este foarte informat și cunoaște bine producția studiourilor „Alexandru Sahia” și „Animafilm”. Foamea lui de animație n-ar putea fi potolită de ceea ce i se oferă pe piață. Să luăm, de exemplu, săptămîna 17-24 octombrie. În timp ce documentarul este reprezentat de 28 de filme, animația apare „în lume” numai cu două. De ce care din 48 de filme cit produce anual, „Animafilm”-ul se protejează pe piață atît de puține? Să ne gândim la numele citorva autori absenți, de pildă la Gopo, la Ion Truica, la Laurențiu Sirbu, la Zoltan Szilagy, premianți ai unor prestigioase festivaluri internaționale. Ori care cinefil care se respectă ar dori să le vadă filmele. Dar unde? Cînd? Animația, totuși, o Cenușăreasă?

la cinematecă

O premieră incitantă: avanpremiera

În noua Cinematecă bucureșteană, ciclul „avanpremieră românești” a fost inaugurat cu filmul *Năpasta*, în regia lui Alexia Visarion. Din sumarul avnpremierii: un cuvînt înainte al directorului arhivei de filme, Marin Pirianu; prezentarea pe scenă, de către Cornel Cristian, reprezentantul casei producătoare — Casa de filme Patru — a echipei realizatoare: regizorul Alexia Visarion, operatorul Vivi Drăgan Vasile, monteaza Maria Neagu, pictoria de costume Lidia Luduș, actorii Florin Zamfirescu, Dorina Lazar, Cornel Dumitrescu, Traian Dăncănu, Valeria Sitaru, Radu Panamarenco. Immediat după vizionarea filmului, spectatorii și realizatorii au intrat într-un dialog despre *Năpasta*, despre filmografia lui Alexia Visarion, despre multe alte subiecte la ordinea zilei în teoria și practica filmului românesc. Un public interesat, un

dialog interesant, o avnpremieră de la care ar avea de învățat, ca strălucire și consistență, însăși premiera.

regie - animație

Din nou la școală

Animația românească și-a recrutat pînă în prezent realizatori dintre caricaturisti, graficieni, scenografi, arhitecți. Nici un „cadru organizat” de pregătire a viitorilor regizori de film de animație. Meseria s-a învățat din mers, pe platou, transmisă din generație în generație. Dar iată că, în condițiile oferite de noul sediu, I.A.T.C.-ul a ieșit în întîmpinarea unei mai vechi idei, înființînd o secție postuniversitară de regie-animație. Chiar și cîțiva animatori tineri deja afirmați s-au înscris la noua „postuniversitară”. Așteptăm cu încredere rezultatele.

stagione permanentă

O istorie în imagini

Nu numai criticii de film obligați, prin natura meseriei, să revadă și să reevalueze filmele românești apărute de-a lungul anilor, dar și cinefilii ar dori, cu siguranță, să existe un cinematograful specializat în filmul românesc, un cinematograful gîndindu-și, sistematic și pe termen lung, programele. Pe scurt: o cinematecă a filmului românesc în stagione permanentă. O istorie în imagini a filmului nostru. Sute de titluri ne stau la dispoziție.

de la film la carte

Cum se vinde „Tess”

Afi la mai multe librării: „Tess d'Urberville”, capodopera lui Thomas Hardy, apărută în editura Univers, s-a vîndut ca pînă la cârmă. Cum va explicați deosebitul succes de librărie? Răspunsul unanim: cartea a apărut o dată cu filmul lui Polanski... Ne place să credem că nu e vorba, cum se spune, de o simplă coincidență, ci de o inspirată strategie editoria. Totul e ca marelui ecran să vină cît mai des cu mari propuneri. Și, dacă s-ar putea, și din literatura română.





# Spectatori, nu fiți numai spectatori!

## Scrisoarea lunii

### Un spectacol inaintea spectacolului

„Patru în sală cu nerăbdarea care mă încearcă mereu, înainte de începerea filmului. Mă așez, mă foiesc în căutarea poziției optime, apoi încep să privesc în jur. Și văd, văd un spectacol... Ceva mai departe de mine, răstănat pe scaun, cu picioarele larg desfăcute, un tânăr. O mină aruncată pe scaunul lui, iar cealaltă realizând constant un proces mecanic, se ridică și se lasă, ducând rînd pe rînd semințele spre gura lacomă. Făcînd înexpresiv, huzile trîntitoare care aruncă indiferentele cojile în direcții diferite, care coji se string cîmîrî pe jos, mizerie. Alții consumă pe ascuns același produs, depunînd cojile într-un singur loc. Undeva se termină de consumat o ciocolată, iar ambalajul este lăsat cadou sălii. Un grup ceva mai mare și vesel își omoară timpul cu produse diversificate. Făcînd puternice mestecă și amestecă mecanic floricele, caramelle, fuigi... etc. Hîrînd, pasat, discret pe jos, celofan strîns în mîini sigure și aruncate sub scaun. Nu suport, mă ridic și plec.

La ieșire, sub privirile indifferente și la fel de mecanice ale lucrătoarelor, mă străbate ideea că filmul, pentru mulți, nu e un scop ci un mijloc și un prilej de mestecare. Și totuși, venisem la *Mephisto*...”

Flip Balu  
str. Rossini 2  
București

N.R. Ca un ecou la acest „spectacol”, *Nelu Gardiciuc* (str. George Cosbuc, nr. 19, bl. B4, sc. 4, et. 2, ap. 35, Galați) ne scrie despre „acel murmur al omului prost crescut” într-o sală de cinema...

## Filmul românesc

### Trandafirul galben

• *Trandafirul galben* mi s-a părut prin excelență romantic. Răzburarea Agathe Stănescu, alias Marga Barbu, m-a ținut pe tot parcursul filmului într-o continuă încordare. Mi s-a părut remarcabilă imaginea tăcută și expresivă a actorului Păpă Păndure, pe care de curînd l-am văzut în acea splendidă piesă de televiziune, „Filonul” (N.R. ?). Figura detașată de restul personajelor printr-un „ce” neobișnuit este desigur Mărgelatu’... (Felicia Georgescu — alea Romaniei 5, bl. D3, sc. 3, ap. 5 et. 2, Constanța)

• Deși axat mai puțin pe latura spectaculoasă și a aventurii decît precedentul, „*Drum al oaselor*”, și mai mult pe latura evenimentelor politice din Europa a doua vreme, filmul și-a câștigat simpatia, chiar dacă nu se ridică la valoarea lui *Vlad Tepeș* și lui *Pe alai nu se trece*, realizate de același regizor. Dar e bine și așa. Pentru că mai avem nevoie de filme care să ne facă să stăm cu sufletul la gură, tremurînd pentru destinul eroilor principali, mai avem nevoie de filme care să ne scoată din moțala transmisă de atîtea și atîtea pelicule, prea mult vorbitoare, didactice și explicative”. (Nicolae Giorgi — com. Lefști, jud. Gorj)

• Nu pot privi acest film decît prin ochii copiilor și astfel îi văd ca o necesitate în joasa tematică a cinematografiei noastre. Copiii au și ei Laleaua lor autohtonă. *Drumul oaselor* avea și alte ambotii: aducea noutatea unui personaj dar și o imagine mai elaborată. Există o atmosferă intimă, în *Trandafirul...* primează acțiunea. O perlează care m-a amuzat: în sală se mîncău semințe iar în film, într-o scenă jucat admirabil, poate cea mai bună ca interpretare, Piersic mîncă și el semințe. Pentru o clipă, o „concordanță” sui generis între actor și fanii lui. Nu mă bîntuie de imitat ci de continuat... (N.R. vezi și scrisoarea lunii...). (Alex Jucan — str. Principala 14, loc. Clujcea)

• Un *Trandafir galben* tip Laleaua neagră, o Agathe Stănescu tip Mărgelatu’, scene palpitante tip *Vestea Sărbătorii*. Nu îmiplîmîtor! Iușesc cuvîntul „tip” zîmbind cînd ne aducem aminte de *Haiducii*, de primele filme românești de aventuri. Naive, dar ceva mai românești, mai ale noastre. Cinematografia, ca orice artă, evoluează și ea și nu avem de ce să ne fie rușine. În evoluția oricărui lucru poate fi admisă singlăria dar nu imitația, fie ea și bunică și cu priză la public”. (Olivia Lozan — str. Romain Rolland nr. 91, Craiova)

• Sigur că din Orient de western-ică ne-ar fi prinserea cinematografică, oincit ne-am descumîn în atmosfera de saloon, cu uși pendulînd și pianist beat, grefa ne rămîne străină. Și de ce s-o facem, dacă avem un asemenea teazar haiducesc cu o seamă de derivate din care cea a Mărgelatu’ este atît de concludentă? În afara de tema propriu-zisă, fidelitatea pentru ambianța istorică și topografică dau un plus de consistență acestei reușite odrasle a aventurii cinematografice neaoșe. (G. Brucmaier — Calea Unirii 27-31, Suceava)

### Așteptînd un tren

• „Verou, urmărind și disecînd în cîteva momente ale filmului dublele și triplele semnificații ale fiecărui gest uman, ne-a dat un film parabolă în ideea re-facerei lumii. Copiii născuți într-o gară aflată cu cîteva vreme în urmă prădă focului, tipătul-plîns al micilor ființe săgetînd urechile celor din jur și deopotrivă mintea tulburată a asediatorilor, sînt de fapt, strigătul de triumf al vieții, refuzul oricărui izinci demențe a războiului. Acest copil pare însăși omenirea reînscăcută, rodul copleșit într-o toamnă aurie, o toamnă a altui ev istoric. Această metaforă nu mi aparține, ea vine din aroma și lumina galbenă a răsărită de rucule așezate aparent la mizeria în toate ungherele acoperite de negreala, de praf, și de

Nicolae Titulescu e contemporanul nostru: Acest *Un om trăind în viitor* aș zice că e filmul în care sînt totalizați zece ani de film politic românesc”. (Nicolae Cazacovschi — str. Vasile Roaită, bl. 3, sc. A, et. 1, ap. 7, Bacău)

„Era necesar acest documentar pentru a cîști memoria marelui om politic. Este minunată această realizare care îl readuce ochilor noștri domniul să-l vadă, să-l audă pe Nicolae Titulescu. Știam că publicul nostru este receptiv la pelicule adresate memoriei, sufletului. Cere m-am înșelat? Toate felițiile regi-zorului Pompliu Gilmeanu și celor care au contribuit la reușita acestui prețios document (Elena Dumitrescu — str. Popa Nan nr. 34, București)

## Cititorii și revista

• „Aveți o bilă albă pentru specialul titlu din numărul 9/82: „Plecarea gigantilor”. O carte postată semnata E. Laver (Pitești) din 15 X 1982).

• „Doresc să-mi exprim bucuria pentru răspunsul dat precedentei mele scrisori, în

## Filmul străin

Sau, la fel de valabil, rubrica noastră: „Am zîmbit la...”

*Slinx*: „Am vizionat eu multe filme bune și foarte bune iar caietele mele din anii de studiu sînt pline de microcronici făcute de mine la filmele ce m-au impresionat pe atunci, însă o peliculă ca *Slinx* n-am văzut și am certitudinea că nu voi mai vedea niciodată. Cînd l-am văzut prima oară (de la ora 18 la ora 20) l-am cîntat ca cel mai bun film din ultimii 24 de ani (exact cît am eu înălța la a doua vizionare (de la ora 20 la 22) am avut impresia unei frustrări, am ieșit din sală cu un sentiment de părere de rău, nici eu nu știu bine, era din cauza morții tragice a eroiului principal sau din alta cauza necunoscută deocamdată. (N.R. ...cîci nu degeaba îl zice *Slinx*...). Filmul acesta este atît de bun încît o singură dată dacă-l vezi îți ajunge pentru todeauna. Și cu toate acestea, am presimțirea că mă voi duce să-l mai văd de cîteva ori. Aparent este o contradicție între ce zic și ce fac dar contradicția este legea progresului, așa că eu acționez în conformitate cu acest principiu vechi de cînd lumea... (N.R. Adică mergeți la acest film pe baza legii progresului uman?). (Nicolae Căbă — str. Pascani nr. 13, sc. A, ap. 1, București)

Rubrica  
„Spectatori, nu fiți numai spectatori”  
este realizată de Radu COSĂȘU

(Urmare din pag. 7)

era că stăteam bine pe ansamblu... Ne scapă legea după care autorii dispun olistele, preferînd să arate de cele mai multe ori efectul, concluzia, în locul detașurii unui eveniment (ședința aumită și prezentă într-o replică-informală, nîmă într-o imagine-simbol, mîreasa strîngînd banii „darul”).

O constatăm senin și cea care înregistrează conciliant, cu accente de umor, cu voioșie chiar, o realitate cu destule semne de întrebare asupra mentalității ce par a se fi statornicit în ea. Chiar și într-un film care nu-și propune decît „autenticitatea” și ambiguitatea artistică și aceasta înțeleasă ca „viață așa cum este ea”, o înăltuire de explicații și determinări era absolut necesară, pentru că altfel, se pot pune în circulație „valori” morale indolente, care neanalizează în film (artistic, firește) pot trece drept valori. Acestele înroșe sînt realizate în cea mai mare parte prin montaj (cel care imprimă și un ritm alert poveștii) introducînd un contrapunct fie în imagine, fie în coloana sonoră, cu fragmente din emisiuni radio sau TV. E înțelegerea senzației de improprietate care plutește în cele două-trei interioare pe care le vedem, unde recuzita costabilă e pregătită după ușă, gata pusă în farfurii, chiar dacă gospodina n-a avut vreme nici să-și scoată mîntoul. Autorii nu par preocupăți de detalii, deși șansa unui film de actualitate despre universul satului ar fi tocmai consemnarea unor semne ale noului; în acest film prea puține, iar cînd apar, sînt ostentative și sariate (invazia de bugei de plastic și televizorul-eveniment în casa cea nouă a sătenului, interpretat cu bine jucată cîndoaie de Dinu Manolache). O imagine suficientă sieși în expresivitatea ei: Săvea, fata de cioban irezistibil atrasă de oraș (punctul de rezistență al filmului-creația Danei Dogaru) păsește casa lui Machidon, trăgînd de lanț vaca, cu cealaltă mîna tirînd un modern geamantan de piele, tranzitoriu și o pungă de plastic pe care scrie „Kent”.

Dacă ar fi să-l luăm drept comedie, filmul nu are destul umor, pentru a nu mi vorbi de satiră. Dacă ar fi să-l luăm ca pe un film de actualitate, nu are destulă gravitate și mai ales, capacitate analitică într-o meditație pe un subiect fierbinte, care ne interesează acut. Îl lipsește nu gravitatea de ton firește, ci tentativa unui demers analitic, pentru a justifica cel puțin comportamentele ca și nu mai vorbim de logica poveștii.

În vom consemna sub semnul „filme inspirate din lumea satului contemporan”. Al cincilea film semnat de George Cărmă în calitate de regizor, al doilea scenariu pentru zăristul Dumitru Buznea, existînd riscul, din cauza lipsei de relief și pregnanță, ca el să fie confundat cu primul (din nou împreună tot un sat contemporan, tot tineri și problema lor a rămasă sau a plecat de la țară?). Pentru regizorul Sorin Ilieșiu: debutul în lungmetraj, un debut profesionist și atît.

## CINEMA,

Piața Centurii nr. 1, București 41017  
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică: Prezentarea grafică:  
Anamaria Smigelschi Ioana Statie

Tiparul executat la  
Combinatul poligrafic  
«Casa Scînteii» — București



## Fotografie la cererea spectatoriilor

rugina. Doctoriile acestui film mi s-au părut inspirate, polisenice.” (Dana Dela, Zărnău, str. Dr. Lucu Bala nr. 15, Satu Mare)

• „Un film simplu care ne urmărește acțiunile de bravură ale soldaților ci mai ales comportamentul, atitudinea lor în fața datelor și a morții. Mi s-au părut interesante viziunile femeii gravide, filmate în alb negru. Mai subțiretoare ca niciodată muzica lui Adrian Enescu. Mircea Diaconu, cu o privire blîndă și nevinovată și o judecată asemenea, care încercă parcă să întărească rostul oamenilor în viață, ne face să uităm de toate.” (Silvia Iordache — str. Prof. dr. Stefan Nicolau, nr. 1-3, bl. o2, sc. B, ap. 29, București)

Un om trăind în viitor

• „Restare concepția filmului lui Gilmeanu:

revista din septembrie. Mare mi-a fost surpriza atunci cînd am descoperit cele două pagini consacrate filmului și romanului Pe aripile vîntului. Comentariile s-au dovedit a fi interesante. Trebuie să mărturisesc că și eu m-am gîndit la o reluare a filmului cu Liz Taylor în principalul rol. Dar nu cred că mai e posibil.” (Eros Adina — Alea Posada 1, bl. 35, sc. B, ap. 29, București)

• Revista dumneavoastră are corespondenți pe care-i merită: elevi și alți citivi tineri care scriu „frumos” și „blînd” pentru a-și vedea numele scris în revista (N.R.: Să nu vă mire dacă veți primi o replică dură de la acești corespondenți „blîzi”) (Ing. Alexandru Dumitru — com. Tomsani, jud. Prahova). Viorela Ardeleanu (str. Huedin 15, bl. 34, sc. B, et. 1, ap. 73, București): De ce vă mirati că doi citivi, Ov. S. Grohmanianu și Alexandra Bogdan, au două păreri diferite despre același film. Provocarea dragonului?

# cinema

Anul XX (239)

București, noiembrie 1982

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Coperta 1

Erzsebet Adam și Mihail Stan,  
actori de teatru și de cinema, și stele  
ale „Cenaclului Flacăra”

Fotografie de Victor STROE

# CINEMA,

Piața Centurii nr. 1, București 41017  
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică: Prezentarea grafică:  
Anamaria Smigelschi Ioana Statie

Tiparul executat la  
Combinatul poligrafic  
«Casa Scînteii» — București





Pentru nici unul dintre ei filmarea n-a însemnat o escapadă oarecare. Octavian Cotescu, Valeria Seciu, George Constantin, Rada Istrate, Magda Catone, George Negoescu, Constantin Măru și regizorul Cornel Diaconu, alături de operatorul Sorin Ilieșiu, în timpul filmărilor la *Escapada*.

## panoramic românesc

### despre **Escapada** telegrafic

În reflector:  
ariviști mai mari  
sau mai mici  
Regia: **Cornel Diaconu**  
Scenariul:  
**Mircea Radu Iacoban**

- Un film de „mare actualitate” (scenariul: **Mircea Radu Iacoban**)
- Două debuturi în lungmetraj: **Cornel Diaconu** — regia — și pianistul **Andrei Tănăsescu** — muzică
- Trei mari actori: **Octavian Cotescu**, **Valeria Seciu** și **George Constantin**, pentru prima

oară împreună într-o „escapadă” cinematografică.

• Două nume noi, în roluri principale: **Rada Istrate** și **Constantin Măru**.

• 22 Iulie — 4 septembrie: filmări în munții Vrancei; substanțial sprijin din partea organelor locale.

• O performanță: actorii au fost prezenți „non-stop” la filmări.

• O altă performanță: 14 nopți la rînd actorii au fost „plouați torențial” cu 70-114 litri apă rece; cel mai „plouat”: **George Constantin**.

Costumele *Escapadei*: **Maria Otețeanu**.

Media de vîrstă a echipei: 30 de ani și 6 luni.

• Cel mai sufletist om din echipă: maestrul de lumină **Gheorghe Valeriu** (46 de ani).

• Filmări color (**Sorin Ilieșiu**) în priză directă (**Daniel Russu**); mereu în priză, monteaza **Elena Pantazică**.

• În atenția melomanilor: șlagărul *Escapadei* a fost fredonat cu frenezie de scenarist și de toți membrii echipei.

Pagină realizată de **Roxana PANA**

## Faleze de nisip

Orgoliul  
de a nu avea îndoieli  
Regia: **Dan Pița**  
Scenariul:  
**Bujor Nedelcovici**

— Care ar fi „replica rolului” pe care îl interpreți în „Faleze de nisip”, stimată **Carmen Galin**? Aveți în film o replică-cheie prin care să poată fi decodificat rolul?

— Nu cred că există, în general, o astfel de replică. Pentru că întotdeauna nu joci replica textului, ci situația. Nu cred că se poate desprinde o replică de contextul în care o roștești. În momentul cînd e făcută această fotografie, de pildă, eram în timpul probelor. Nu aveam nici o replică. Mi se cerea o stare. Căutam stările personajului așa cum se face de obicei în teatru. Starea aceea se transmite și dacă e bine „tipărită”, ea va emoționa și la 1001 vizionare.

— Ce „stare” surprinde fotografia?

— De fapt e o încălcare de stări. Ceea ce se acumulează între un gând care a încolțit și o decizie care va urma. E vorba de o despărțire. Relația comodă, starea de relaxare și de bună dispoziție între personaje durează foarte puțin, doar la începutul filmului. În rest: presimțirea unui naufragiu sufleteș, frământarea... pînă în momentul acelei despărțiri. E un gen de rol pe care nu l-am încercat niciodată pînă acum. Aș fi tentată să spun că e o compoziție, dar dacă mă gîndesc bine, tot ce am făcut pînă acum sînt „compoziții”. Nu m-am lăsat niciodată filmată pur și simplu. Dar pînă acum am interpretat mai mult adolescente. Rolul din *Faleze* a fost de la bun început o piatră de încercare. Mai greu mi imaginea cineva în rolul unei femei cochete



Un rol-surpriză chiar și pentru  
interpreta lui: **Carmen Galin** în  
*Faleze de nisip*

într-o vîrstă... „stabilă” sa-i spunem. Ați. Nu-mi place să vorbesc despre rol înainte de premieră. Nu eu sînt cea în măsură să spun cum a ieșit...

## instantaneul lunii

Moment de lucru la filmul *Pe malul stîng al Dunării albeștre*. Un film din aceeași titlu, cu **Serata** și **Linieștea din adîncuri**. Scenariul

**Linieștea... dinaintea filmării.**  
Regizorarea **Malvina Urșianu**,  
**Gina Patrichi** și **Gheorghe Dinică**  
pregătind un cadru din *Pe malul stîng al Dunării albeștre*

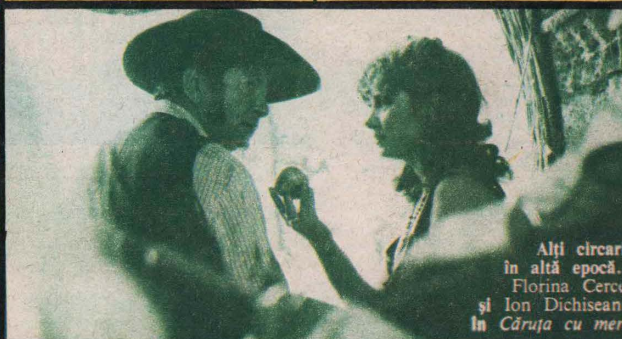
și regia: **Malvina Urșianu**. O regizoare pentru care a face film înseamnă a nu lăsa nimic la voia întâmplării, înseamnă a simți filmul pe care-l face, 24 de ore din 24. În distribuție: **Gina Patrichi**, **Gheorghe Dinică**, **George Constantin**, **Val Paraschiv**, **Maria Rotaru**, **Emilia Dobrin-Besoiu**, **Ileana Stana Ionescu**, **Mirela Gorea**, **Ion Nicu**, **Constantin Fugașin** și eleva **Dana Simion**.



Știința sau arta de a ținti exact! (**Sergiu Nicolaescu** — regizor și interpret — și **Anca Szöny** în *Viraj periculos*)

În București, pe străzi, și în împrejurimi capitalei, la **Snagov** și la **Ciocănești**, echipa regizorului **Sergiu Nicolaescu** execută un... *Viraj periculos* (aceasta e titlul filmului). Fotografia pe

care o reproducem vorbește de la sine despre ceea ce poate fi „periculos” în acest film. Cît despre *viraj...* suspens! E vorba doar de un film polițist.



Alți circari,  
în altă epocă...  
**Florina Cercei**  
și **Ion Dichiseanu**  
în *Căruța cu mere*

## Căruța cu mere

La o răscruce a istoriei,  
o căruță cu paiațe  
Regia: **George Cornea**  
Scenariul: **D.R. Popescu**

**Dorina**, „femeia-șarpe” (**Florina Cercei**) și **Mezat**, „omul care rupe lanțuri” (**Ion Dichiseanu**) duc împreună greul vieții în anul 45, străbînd satele cu căruța lor cu minuni. „Duc greul” și în film, fiind interpreți principali alături de **Radu Gheorghe**, **Dinu Manolache** și **Tania Filip**. *Căruța cu mere*, un film în regia lui **George Cornea**. Scenariul: **D.R. Popescu**, după nuvela sa cu același titlu. Echipa filmează în satele din jurul Bucureștiului, într-un decor amenajat de **Mircea Ribinci**. Costumele: **Gabriela Ricișan**.

**Ci** Nr. 11  
Anul XX (239)  
**ne**  
**ma**

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, noiembrie 1982