

Cine ma

Nr. 4
Anul XX (232)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie 1982

În întâmpinarea
zilei de 1 Mai

**O problemă
extrem de actuală:
munca
țăranului nostru.
Cum e înfățișat
în filmele noastre
satul românesc?**

În
întîmpinarea
zilei
de 1 Mai

O problemă extrem de actuală: munca țăranului nostru. Cum e înfățișat în filmele noastre satul românesc?

Iosif Demian: „Nu mă interesează
să fac un film despre tehnologia unei culturi,
ci despre lumea în care modificarea unei
tehnologii devine o problemă“

George Macovescu: „S-au făcut filme
despre colectivizare, dar nu cred că vreunul
a atins profunzimile acestui proces“

— Credeți că filmele despre sat din ultimii ani,
stimat Iosif Demian, sînt mai adevărate, mai
aproprite de imaginea reală a satului nostru?

— Filmele din ultimii ani spun mai mult
despre sat, dar și problemele satului s-au
complicat între timp. Decalajul cred că a ră-
mas același. Aparent, prima senzație e că în
filmele noastre s-a obținut un plus de adevăr,
de adîncime a unor probleme, a unor contradic-
ții dar, de fapt, depărtarea față de imagi-
nea reală e tot atît de mare. Dacă facem o
mişcare inversă și ne propunem să aflăm stea-
rea țăranilor noastre de acum 10—20 de ani
așa cum se citește ea din filmele noastre, am
putea spune că am avut o agricultură fără
probleme, fără contradicții, înclinînd să credem
chiar, cum și cit se mai putea ea dezvoltă în
continuare? Dacă filmele noastre de azi ar
reflecta întru totul problemele complexe ale
satului contemporan, aceste probleme ar fi
probabil clare, pentru cei care le vor vedea
deasat peste 10 ani, să spunem. Dacă rapor-
tăm însă filmele de azi despre țărani și sat nu
la realitate ci la filmele mai vechi despre țăr-
ani, vom vedea că s-a făcut un salt evident.
E vorba de o mai mare acuitate, de o simplifi-
care a tuturor filtrelor care se interpun între o
realitate evidentă și punctul nostru de vedere
artistic în a o exprima. Spun aceasta rapor-
tînd, repet, filmele mai noi la filmele mai
vechi pentru că, privind filmul față în față cu
agricultura și țăranii de azi, cred că păstrăm
în continuare o implicare anemică.

— De ce se apropie greu cineastii de
această lume? N-o cunosc?

— Nu cred. Nu se poate ca fiecare dintre
noi, chiar orășean fiind, să nu fi avut, cel pu-
țin în copilărie, revelația lumii satului. Reține-
rea vine din faptul că nu e o lume spectacu-
loasă în aparență. Înfruntările sînt aici mai
mult moccine, subterane, în timp.

— Care vi se pare a fi dificultatea cea mare
pentru un cineast în abordarea acestui uni-
vers?

— Să ai curajul și mai ales să știi să pri-
vești în ochi acești oameni care circula prin
noroc, care se bărbieresc o dată pe săptămî-
nă, care-și respectă în continuare obiceiuri-
le lor vechi într-un nou ritm de viață. Sînt
oameni care nu au altă frumusețe decît cea a
caracterului, a sufletului, a încredințării lor
de a rămîne țărani. În clipa în care sînt intru-
chipați de actori, care chiar dacă au fost țăr-
ani, locuiesc de cîtiva ani buni la oraș și
n-au fața brăzdată, nu-s bătuți de vînt și
soare, n-au mișcările bătoare, greu mai poți
să le dai crezare, chiar dacă ei încearcă să
pună în discuție problemele cele mai actuale
ale lumii satului. Deci, s-ar putea de multe
ori ca problema să fie adevărată, dar „pune-
rea ei în pagină“ falsă, incredibilă. Nu poți
deșpartă problematica țăranilor de condiția ei
adevărată: vitregia naturii, munca grea (pen-
tru că pămîntul se muncește în continuare
greu, nu se ară cu laserul, nu se prăsește cu
undeile radio, ci tot cu mina, cu unealta). Noi
punem în discuție problematica lor reală, ac-
torii simulează situația dar dacă un simplu
detaliu de mină nu te convinge, nimic din
adevărul problematicii nu se mai transmite.
Detaliul cu mina e concret. Dar el poate fi și
un gest, un mod de a reacționa, un dialog.

— Cînd ați făcut „O lacrimă de fată“ și
cînd ați început recent filmările la „Baloele
de curcubeu“ ați intenționat o polemică cu
un mod de a face film despre țărani?

— Nu neapărat. M-am gîndit doar cum să
le fac să iasă mai adevărate. Cred că nu am
pus în gura personajelor toate „problemele
actuale“, dar am ținut mult la vorbirea lor să
se apropie de cea a țăranilor adevărați.

— Ați văzut „O lacrimă de fată“ cu public
din satul în care ați filmat?

— Primii care l-au văzut au fost țărani din
satul Gligorești, de lângă Cluj, unde avuse-
ră loc filmările. Acolo am făcut premiera.

— Ce au spus după ce s-a terminat filmul?

— Erau două tipuri de reacții. Un fel de falsă,

de mîndrie, că ei sînt cei de pe ecran și un
fel de acceptare a filmului, fără vorbe, nu
simțeau nevoia să laude, găsind totul foarte
finesc. Iar noi, cei care tocmai îi văzusem pe
ecran iar acum mergeam la ei acasă, „la o
gustare“, aveam senzația că mișcarea de
translație e minimă și că, de fapt, ne aflăm în
aceeași lume. Atunci am simțit că ne-am
apropiat foarte mult de ei, de sufletul lor. Un
țaran nu înseamnă numai vorbele pe care le
spune și problemele pe care le are, ci înse-
amnă și cum le pune, cum le exprimă, cum
le rezolvă. Țăranii se înțeleg între ei cu vorbe
puține, o mare parte din bagajul adiacent al
vorbelor e subînțeles. Ne apropiem de
această lume atunci cînd avem acest bagaj în
noi, deci nu-l putem falsifica.

— Ce loc credeți că ocupă „O lacrimă de
fată“ în filmul nostru despre țărani?

— Am încercat să reprezint doar o felie, o
secțiune în această lume. Lucrurile s-au com-
plicit atît de mult încît e greu — și nici nu e
bine — să le cuprînzî într-un singur film.

— Cum s-ar putea determina mai multe
astfel de „secțiuni“?

— Eu cred că, urmînd ultimele docu-
mente de partid care privesc lumea și munca
de la sat, trebuie să găsim forța pe plan so-
cial-politic care să evidențieze și să clarifice
motivația acestor decizii. Nu acuzînd concret
că nu știu cine a dat foc la recoltă, sau nu
știu cit s-a raportat greșit sau că undeva vi-
tele mor pentru că birocratic nu li se asigură
condiții, ci descifrînd efectiv mecanismul și
cauza defecțiunii din acest mecanism, cu
mijloace — repet — artistice. Nu atît de pro-
blema concretă a agriculturii trebuie să ne
ocupăm noi, cineastii, ci trebuie să încercăm
să vedem, cu puterile și mijloacele noastre, în
ce măsură și în ce fel se reflectă aceste pro-
bleme asupra oamenilor, a mentalității lor.
Nu mă interesează să fac un film despre te-
hnologia unei culturi, ci despre lumea în care
modificarea unei tehnologii devine o pro-
blemă: cum și de ce? Se întîmplă, uneori, în
lumea satului de azi ceea ce s-a întîmplat
în filmele noastre de acum 15 sau 20 de ani, se
înfrumusețează realitatea, falsificînd-o. Multe
din filmele noastre mai vechi se făceau, cred,
la stațiuni experimentale, la gospodăriile de
elită, în nici un caz la un C.A.P. ales la întîm-
plare. De aceea, în prospeccii cad întotde-
auna să evit extremele — nici stațiuni experi-
mentale, nici sate codase — și aleg media,
satul de mijloc. În situația pe care o găsesc
la fața locului imi pun problema: mai fac po-
vestea cu care am venit, sau nu? În multe ca-
zuri situația reală nu intrunește datele conce-
pute de scenariu și de o imagine standard.

— Vi se modifică imaginea despre acea
lume la fața locului?

— A mea nu, pentru că oricum eu sînt mai
avertizat. Cînuosc bine lumea satului. Dar
realitatea nu convine de multe ori, raportată
la gustul sau impresia pe care trebuie s-o de-
dăge filmul și atunci ai două variante: să eviți
imaginea reală, sau să o folosești doar ca
fundal, pentru că, dacă o implici, iese alt film.
Într-o zi filmam în grajdul unui C.A.P.
dintr-un sat de lângă București. Întîmplarea a
făcut că în ziua aceea să fete acolo trei vaci.
Și o să rideți sau nu, dar ele au fătut ajutate
de travlingistul din echipa de filmare. Cînd a
văzut că nimeni nu se ocupa de ele, s-a trezit
țărănul din el, care știa ce trebuie făcut.
„Dacă eram acasă, eu îi dădeam acum tîrîțe
calde“. Într-un tirziu a apărut o femeie care a
adus vacilor lăuze un balot de paie, bune
pentru saltele. Sigur că n-am filmat toate
acestea. Noi aveam de filmat un dialog în
acel grajd și firește ne-am filmat dialogul
nostru din scenariu. Impresia noastră la fața
locului era mult mai dură decît a înregistrat-o
pelicula. Am ales, cum spuneam, media.

— Nu-i păcat?

— Uneori da!

— A reușit cinematografia noastră, stimat
George Macovescu, să impună un tip de țăr-
an memorabil, așa cum sînt tipurile din litera-
tură?

— Aș putea răspunde la această întrebare
cu un singur cuvînt: nu. Dar acest „nu“ se
cere completat, explicat. Înțeleg sensul întrebă-
rii și preocupările revistei „Cinema“, acum,
în această perioadă, cînd trebuie să ne în-
toarcem privirile spre sat. Dar, cantionîndu-ne
în domeniul creației artistice, este nedrept să
facem o comparație între literatură și cinema-
tografie, pentru că mijloacele de creație sînt
radical deosebite. În literatură, un tip și deci
și un tip de țaran se definește într-un roman
de-a lungul a sute de pagini, în cadrul unei
povestiri ce se desfășoară pe mai multe pla-
nuri, în timpuri și în spații diferite, în cadrul
unei relații dintre numeroase personaje. Po-
vestirea cinematografică nu poate dura
— sînt și excepții, dar rare — mai mult de
două ore, în timp; nu pot aduce pe ecran
sute de personaje, ca în romane, și nici zeci
și sute de întîmplări care să definească tipul.
Mijloacele sînt altele. Este nevoie de o dra-
matizare specială, de conflicte puternice, as-
cutite, care într-un timp relativ scurt, să ca-
racterizeze personajul și să dea posibilitatea
creării unor tipuri specifice.

Deci, o comparație mecanică între tipurile
din literatură și cele din cinematografie nu
putem face. Totuși întrebarea rămîne și
anume aceea dacă arta cinematografică, prin
mijloacele ei specifice, a creat tipuri deosebit
de puternice, de memorabile, cum sînt unele
din literatura română, adică, dacă au fost vă-
zuți pe ecran, ca tipuri cinematografice, Ion
sau Ilie Moromete. Nu mă refer aici la ecran-
zări, ci la crearea unor tipuri de valoare a
acestora. Răspunsul rămîne acela de la început:
nu.

— Ce v-ar interesa cel mai mult să vedeți
azi într-un film cu și despre țărani?

— Exprimarea artistică a vieții satului de
astăzi, a problematicii reale, autentice a satu-
lui, a problemelor și conflictelor reale, auten-
tice ale țăranilor, a transformărilor reale, au-
tentice, petrecute în psihologia acestor țăr-
ani. După cîte observații, insist asupra pre-
zenței realului și autenticului, elemente atît
de necesare în procesul de dezvoltare a artei
noastre, mai ales în această perioadă a istoriei
societății românești.

— De unde credeți că poate veni reînnoirea
cineastilor în a aborda problematica lumii sa-
tului?

— Dacă există o asemenea reținere — nu
vreau să fac proces de intenție nimănui —
atunci ea are anumite explicații, anumite
cauze.

Din punct de vedere artistic, mai ales pen-

tru arta cinematografică, lumea satului este
dificilă. În aparență, ea nu prezintă aspecte
spectaculoase, omul satului nu are grave
probleme de conștiință, nu acționează dra-
matic, psihologia lui este oarecum lineară,
conflictele sînt... minore, evenimentele nu au
varietate și așa mai departe. Dar, toate ace-
stea numai în aparență, pentru că realitatea
este alta. Psihologia țăranului nostru este
mult mai complicată, mai complexă, așa spune
mai dramatic decît sînt aparențele. Viața sa-
tului este mult mai frîmîntată decît apare la
prima vedere. Au trecut douăzeci de ani de la
terminarea colectivizării agriculturii, dar a
cercetat în adîncime cinematografia noastră,
procesul dramatic petrecut atunci în sufletul
țăranului român, al omului care vreme de se-
cole a singurat pentru a avea bucată lui de
pămînt, a fi proprietarul ei și într-o bună zi
s-a hotărît să o dea colectivității? S-au făcut
filme despre colectivizare, dar nu cred că
vreunul a atins profunzimile acestui proces.

Omul de la țară, trăit sub largul cerului și
în luptă continuă și aprigă cu puterea pămîntu-
lui, depozitar avar al tuturor tradițiilor bune
și rele, al tuturor credințelor și eresurilor, al
experienței istoriei noastre, pe care multe
veacuri el a făcut-o, este greu de cunoscut în
vederea reprezentării lui în artă. Cîți cinești,
regizori, scenariști, operatori, decoratori, pot
pretinde că, în adevăr, îl cunosc? Și aceasta,
fără supărare, pentru că privește nu numai pe
cinești, ci pe toți oamenii de artă. Să o spunem
fără ezitare: s-a micșorat mult sau s-a pier-
dut contactul cu satul, contactul autentic
și nu cel formal. În satul nostru de azi zace
un imens depozit artistic, care trebuie cunos-
cut în profunzimile lui și nu numai răscolit la
suprafață, în straturile superficiale, muncă fă-
cută deseori în mod festiv și în sunet de
trompete stridente.

Problemele satului sînt grele, complicate.
Treccrea de la agricultura individuală la cea
colectivă nu se face ușor și fără multe conse-
cințe cu aspecte diferite. Cîte din acestea au
fost prezentate, autentice și nu festiviste sau
uneori pesimiste, în filmele noastre? Au cer-
cat artistic cineștii noștri și au exprimat în
operele lor procesul golirii satelor și al pără-
sirii agriculturii de către mulți, prea mulți țăr-
ani? Și dacă ar fi încercat să o facă, ar fi pri-
mit încurajare și aprobarea celor care au că-
derea aceasta? Ar fi fost ei opriți, la vreme,
să nu privească pesimist situația creată, dar
nici să o poleiască, să o invalideze în culori
înutile și dizgrațioase? Ar fi fost ei sfătuiți și
ajutați concret să prezinte realitatea în toată
autenticitatea ei?

Acestea și încă altele sînt cauze și explica-
ții pentru o reținere — dacă există — în
abordarea în cinematografia noastră a pro-
blematicii lumii satului.

Mircea Mureșan: „În proiect:
un film despre un țaran numit Horia“.

În interiorul planetei FILM, ca într-o sferă
de celuloid perfect etanșă pe dinăuntru, mă
trezesc în fiecare dimineață tot mai fără res-
pirație. Sufocată de certitudinea formulelor
geritate pe gratis, de exactitatea clasamentelor
și a clasificărilor, obsesat de concluziunile
examinării ale „subiecților“ la ușa cinema-
tografelor, uluit de siguranța anchetelor la T.V.
(... iar tatonăm?... întrebă cu magnifica su-
ficiență anchetatoarea, nedesimțită autori-
tate culturală. Ea, care știe atît de precis cum
trebuie să arate cinematografia națională, și
ea, cinematografia nu-i ascultă sfaturile), po-
topit de citatorianisme (din Gramsci și din
Năuți) mă vîd pus să contribuim la deslegarea
problemei: „a creat filmul un chip al satului și
al țăranului pe măsura celui produs de litera-
tură“? M-aș simți îndemnat să răspund că la
marea întrebare: „este limba suprastructură?“

cu da sau ba însă nu rezist tentației de a mă
complica suplimentar. Dar alte arte surori,
muzica, opera, baletul, de ce nu poezia? Să
sculptura, grafia, au produs ele un Petre din
„Răscoala“, un Ion și o Ana din romanele lui
Rebreanu? Dar muzica ușoară? Ce a făcut
ea? A cîntat vreun Moromete? Sau a rămas
tot la „țărăncuța cu bujori în obrăzuri“? Dar
„Țărancă voioasă“ sau „Horia“ lui Grigorescu
sînt ele în pictură comparabile cu creațiile li-
terare?

Contest definiția artei cinematografice prin
genul proximal: literatura. (Și ce din literatură?
Romanul, nuvela, poemul, drama?) Cred că
filmul creează mai degrabă prin diferențe
specifice, oricît încriminări s-ar încerca. Eu
cred că cinematograful Petre din „Răscoala“,
Ion și Ana din Blestemul pămîntului, bleste-
mul iubirii au propriul lor chip, viu și real, cu



trăsături umane perceptibile prin simțuri, chiar dacă extracția lor este din proză. Raportul dintre spectator și imaginea filmică este esențial diferit de raportul cititor — imagine literară. Primul se întemeiază pe propunerea „omului vizibil”, al doilea pe „omul imaginat”. Dacă la filmul *Setea* spectatorul pus în dialog cu Mitru Moț este sau nu este mai avantajat decât cititorul romanului lui Titus Popovici, rămâne o chestiune de preferință.

În ceea ce privește filmul „original” am impresia că nu s-a spus vreun cuvânt decisiv, astfel propun să se mai aștepte. Popor de țărani cum sîntem, sau cum am fost, am așteptat mult marelui roman al satului. El nici n-a apărut în secolul 19 care l-a dat pe Eminescu, ci abia în 1920. (Calinescu considera „Mara” precursor al lui „Ion”, în schimb mie mi se pare că romanul lui Slavici nu înfățișează o lume a truditorilor pămîntului, ci a negustorilor și meșteșugari, boldași, măcelari, calfe și inăși).

Cum apare sau cum ar putea fi privit satul românesc contemporan? Dar, cred eu, **satul** n-a fost niciodată și nici astăzi nu este o noțiune generală și unitară, ca o mămăligă mare din care se taie o felie cu ața și se obține esanșionul pentru toată bucata.

Iată ce notează în 1906 un mare scriitor român prea puțin cunoscut, C. Stere, în „Patru zile în Ardeal”, despre unele sate din această regiune, prin comparație cu satele cunoscute de el din Moldova.

La Peticia. Arad:

„...variază numai numărul odăilor, bogăția mobilărilor în covoare și alte tesături sau că unele sînt cu lut pe jos, în loc de dușumele, obișnuite aici la majoritatea țărănilor... Dar tipul casei e același, și cea mai săracă ar părea desigur palat, chiar unui țărănuș din Moldova...” „Toată strada e plină de cireada satului ce se întoarce de la pășune — tot vite mari și frumoase de rasă elvețiană, acclimatizată prin încrucișări îngrijite; chiar numai din deosebirea în aspectul cirezii satului se poate vedea prăpăstia ce desparte satele noastre (din Moldova n.n.) de cele de aici...”

Și în altă parte, Săliște — Sibiu:

„...O strada podită cu pietre (în sat) cu grădini mari și case frumoase acoperite cu țigle roșii, cu obloane verzi... Sînt numai fete și feciori de țărani, dar cînd vezi cum un flăcău salută invitînd o fată la joc, cum — după joc — o ducă la braț la locul ei... pierzi simțul realității... Dar cînd voi putea sta de vorbă dincolo de munți, cu popie de țărăni despre Vlahuță, Coșbuc, Goga...”

Acestea oîn urmă sînt locurile copilăriei mele 30 de ani mai tîrziu...

Desigur, nici satele din Ardeal nu sînt identice ca stare materială și culturală.

Acum iată cum descrie Rebreanu în „Ras-coala”:

„...Babaroaga, un sat amărît, două ulițe încrucișate, niște cășcioare murdare, prin ogrăzi mulți copii și orătăni, ici-colo vreun

țărăni pipernicit, iar pe un dîmbuleț mai afară, o bisericuță de lemn ca o jucărie stricată...”

De la descrierile de mai sus pînă în prezent, satul românesc a suferit prefaceri sociale fundamentale dar nici azi, nu îl putem privi într-o aceeași oglindă de apă, cu un singur ochi, acela al propriei cunoașteri, care ochi ne-ar putea determina și atașamentele.

Filmul meu **Întoarcere la dragostea dinții** nu a fost înțeles de către unii croniciari. O parte a acțiunii se petrece într-o zonă rurală, de munte, lîngă Sibiu, cea văzută de C. Stere cu 75 de ani în urmă. Prin forța împrejurărilor istorice și politice, pînă azi această zonă nu a fost cooperativizată. Cu toate acestea starea materială a sătenilor este foarte bună. Ei nu mai au atît de multe oi ca acum 75 de ani, dar cele pe care le au le cresc cu aceeași încredere, cu același sentiment al destinului lor ancestral de oameni liberi, capabili să poarte un proces pentru hotărîrea lor încă la anul 1570, cînd istoricește părea să nu existe nici o șanșă, iar pentru ștergerea dîjmilor s-au revoltat la 1773 și au umblat prin judecăți și prin închisori pînă la 1874 cînd și-au cîștigat dreptatea. (I. Lupas, „Cîteva pagini din trecutul comunei Seliște” Sibiu — 1903).

Prietenul meu Dinică Manițu, din Poiana Sibiului, este intruchiparea unui destin omeneșc, de oier cu carte, cu o viziune foarte personală despre lume și viață. Satul lui, în care trăiesc urmașii Vlasinilor lui Ioana Postelnicu, este un „mărgăritar” al Ardealului, cum s-ar putea exprima, deloc retoric, un C. Stere de azi. (Un discipol al esteticianului Malencov ar putea spune că nu este tipic. Studiez estetica din 1947 și încă nu îmi este clară această noțiune).

Ei bine, filmul meu „**Întoarcerea...**” a fost considerat idilic de către acești unii croniciari. Nul îl ador pe Platon dar adevărul este altul. De fapt, filmul înfățișează un adevăr aspru prin afirmarea unei realități sociale. La fel de aspru, ca de exemplu cel exprimat metaforic în **Croaziera** despre o instituție pentru spălarea creierului. Dacă un cronicar nu știe ceva, nu înseamnă că nici nu există! Deși îl ador pe Platon...

Pentru că sîntem la o aluzie, mi se pare că este și de datoria cronicarilor de cinema să cunoască viața, cum se spune, să nu se rezume la a o descoperi din filmele pe care le critică la o cafea, amestec cu bășcălie la sala de vizionari de la etajul 8. Așa, poate, o cronică n-ar mai confunda o romanță cu un tango argentinian cu folk-ul, cum le confundă pe toate. Sau un cronicar de la „Cinema...” n-ar mai crede despre **Croaziera** că ar fi o incursiune într-un „spațiu mioritic” și despre un personaj din **Întoarcere** că ar fi un produs mass media... Etc. Incit îmi vine să-l parafrazez pe Rebreanu: Dumneavoastră, domnilor, nu cunoașteți țărăniul român!

În încheiere aș mai reaminti că împreună cu Titus Popovici intenționăm să realizăm un film despre un țărăni numit Horia. Dar pe cit de mari sînt ambițiile, pe atît de vagi sînt speranțele.

Anchetă realizată de Roxana PANĂ

Gala filmului din R.P.D. Coreeană

În actualitate: actualitatea

Gala filmului, prilejuită de cea de a 70-a aniversare a zilei de naștere a tovarășului Kim Ir Sen, secretar general al Comitetului Central al Partidului Muncii din Coreea, președintele Republicii Populare Democrate Coreene — ne-a oferit în premiera una dintre cele mai recente producții cinematografice din țara prietenă: **Inima tinăra**.

Se poate spune, fără teama de a greși, că actualitatea social-politică a stat întotdeauna în atenția cineaștilor coreeni. Dacă în urmă cu două decenii, cinematografia nord-coreeană evoca cu precădere în filme lupta de eliberare națională anti-imperialistă, în anii din urmă ea s-a orientat către o tematică a păcii și a reconstrucției socialiste a nordului țării. Este ușor de observat că o dată cu transferul tematic, experiența generației ce a dus greul războiului nu s-a pierdut, preluată fiind de generațiile mai tinere pe un alt front, și anume pe cel al reconstrucției țării. Acest transfer li se pare firesc „eroilor cu inimile tinere”, căci și șantierele solicită nu o dată, după cum se vede, sacrificii susținute și cîteodată chiar riscuri supreme.

Inima tinăra bate în acest film în pieptul unui colectiv care se mîndrește a face parte din „grupul de promovare a celor trei revoluții”. Tineretea înseamnă elan creator, putere de muncă, entuziasm, dar și lipsa de experiență. Cum vor ști cele două membre ale grupului să facă față sarcinilor de plan, dar și rivalităților profesionale, de pe un mare șantier unde se repară pescadourile? este întrebarea la care încearcă să răspundă filmul.

Punctul nevralgic al procesului de reparare a navelor este lipsa unui minereu indispensabil în aliajul unei piese-cheie, dar care minereu nu se poate procura decît din import. Or sarcina este de a-l produce din resurse interne. Va reuși sau nu micul colectiv de cercetători să găsească înlocuitorul care ar urma să aducă mari beneficii economiei naționale, căci pescadourile asigură hrana a milioane de oameni? În fața acestei sarcini atitudinile celor din colectiv se diferențiază. Proiectantul principal consideră că riscul experienței poate fi fatal și refuză să o facă. Refuzul sau stîrnete indignarea celor două colege.

Este lesne de înțeles că autorii (regizor: Djo Kyeung Soun — artist al poporului; scenarist: Ri Tchoun Kou) folosesc argumentul tehnic pentru a declanșa o dezbateră despre munca și pasi-vitate, despre prietenie și egoism, despre curaj și lășitate, diferențînd personajele din punctul de vedere al atitudinilor. Autorii nu ignoră nici ponderea vieții sentimentale în conflictele de muncă, și ei se întreabă, prin gura eroilor, dacă: „Avem sau nu dreptul să ne ocupăm de po-veștile de dragoste ale altora? Și tot ei recunosc, prin desfășurarea faptelor, necesitatea propriilor experiențe și chiar a propriilor erori. Suspensul acelei prime experiențe va opera un fel de examen al conștiințelor. Iar felul în care personajele filmului abordează experiența va rămîne pentru spectator un document despre modul de a gîndi și de a înțelege viața al poporului coreean.

Simona DARIE

2 MAI: ZIUA TINERETULUI

Actorul tânăr. Rampa de lansare: filmul de calitate

Cinematograful nu beneficiază de un fel de B.T.T., care să asigure distribuții în condiții avantajoase, dus și înfior, până la 30 și... de ani. Hăzardul și politica distribuției le pot face uneori să devină tineri actor de film abia la senectute. În limitele aceleiași tinereți biologice coexistă și tineri actori deja consacrați și tineri actori certitudini, și tineri actori tinere speranțe, și tineri actori încă nevalorificați. Pornind de la un Mircea Diaconu (sau de la o Carmen Galin, sau de la o Tora Vasilescu, sau de la o Ioana Crăciunescu, sau...) și ajungând până la cea mai tinăra actriță dintr-un film de curind apărut — **Semnul șarpelui** — pe nume Valeria Sitaru, înțelegem, între extremele aceleiași vârste tinere, o cantitate impresionantă de nume, de figuri, de tinere persoane și de tinere personalități, un sir de unicate, din care, simplificând brutal și nemilos, s-ar putea deduce un portret-robot al actorului tânăr. Punctele de reper: luciditate, umor, nonsalanță, o bine camuflată candoare. Greu de spus în ce măsură stilul interpretativ nu se confundă cu chiar stilul unei generații. Portretul-robot masculin nu e în nici un caz „băiat frumos”. Lipsese Piersicul ti-

Revenind la portretul-robot, de astă dată feminin, simplificând, din aceleași „rațiuni metodologice”, remarcăm frumusețea — frumusețea distinsă (Maria Floae), romantică (Diana Lupescu), sportivă (Ioana Vasilescu), incendiară (Eniko Szilaghy) maiestruasă (Micaela Caracș), serafică (Elena Albu), calmă (Emilia Dobrin), enigmatică (Julietta Szonyi), fie ghidusia gînditoare și insinuantă (Rodica Negrea), temperamentul și directetea (Adriana Trandafir), modernitatea și tonusul (Mărioara Sterian), aplombul și vulnerabilitatea (Aurora Leonte), alintul și duplicitatea (Cătrinel Dumitrescu)... Și aici, puține personaje pe măsură.

Prin același montaj de atracții, iată și citiva tineri actori care s-au făcut remarcă în roluri de mică întindere, pînă de un prematur reflex al distribuției lor în „secundare” sau în „episodice”: Maria Junghietu (fata din cofetărie din **Proba de microfon**), fata „mireasă” din **Luchian**, fata plîngînd cu bebelușul în brațe din **Angela merge mai departe**, sau Dragoș Fîslaru (milițianul lunatic din **O lacrimă de fată**, taximetristul amoret din

Adevărata șansă a tînărului actor: personajul contemporan

Luciditate. Umor. O bine camuflată candoare. Un stil interpretativ sau chiar stilul unei generații?

nerei generații. În ton cu obiectul criticii aș zice că „nu se poartă” frumosul, statuarul, ci se poartă „urîtul”, „expresivul”, „interesantul”. Noii cavaleri sînt Gheorghe Visu și Radu Gheorghe (vezi **Mireasa din tren**). Printr-un montaj de atracții, să ni-l amintim și pe Horațiu Mălăele, Radu Vaida, Dinu Manolache, Răzvan Vasilescu, aflați deocamdată în așteptarea unor personaje pe măsură. Aceste cuvinte, uzate de afită întrebuintare, „personaje pe măsură”, impun o paranteză. Dacă în teatru personajul rămîne, și doar actorii trec, în cinema, cu rarissime excepții, personajul se joacă o singură dată și se identifică, „pentru o eternitate și per toujours” cu un singur actor. Logic, rezultă că șansa interpretului tânăr este personajul tânăr (bine scris, complex, adevărat, etc. etc.). Cel mai des se întîmplă însă invers: șansa personajului tânăr se dovedește interpretul tânăr, care vine de acasă cu prospețimea și iar cu prospețimea și animă schema, spre entuziasmul cronicarilor: atât de tînăr și atât de salvator!

Cred că nu e deplasat să ne reamintim, ori de cîte ori avem ocazia, că actoria de film, înainte de a fi o artă, e o meserie, care, ca orice meserie, se poate învăța doar în procesul muncii, adică doar printr-o prezență susținută și sistematică pe platourile de filmare. Să-i dăm crezare unui actor de calibrul lui Batalov, cînd susține că e absolut necesar „să i se dea omului numit actor de film prilejul să acumuleze experiență”, avertizînd însă, în același timp, că „întrarea pe mina unor regiști ocazionali este distrugătoare și pentru artist și pentru artă”. Ceva mai trist decît un debut promițător pe nedrept uitat e poate doar o filmografie aparent bogată, ticșită cu roluri nesemnificative. Șansa maximă de lansare a tînărului actor, de infiltrare și de imprimare în conștiința publicului e personajul contemporan, dar nu oricum, ci vorba unei tinere actrițe afirmată în filme de epocă, Maria Floae: „Îmi doresc un personaj contemporan, dar care să fie contemporan de-adevăratele!”... Tot printr-un montaj de atracții, iată citiva tineri actori care par uitați sub mantiile unor eroi clasici, cu toate că ar binemerita să se întîlnească și cu „eroii ai zilelor noastre” — Adrian Pintea (Iancu Jianu, Theodor Diamant) sau Șerban Ionescu (Ion) sau Vlad Rădescu (Ciprian Porumbescu) sau Stela Furcovic (Ecaterina Teodoroiu) sau Marcel Iureș (Liszt)...

Angela...), sau Adriana Schiopu (fata cu costumul de baie din **Croaziera**), sau Vasile Moraru (băiatul cu gălețile din **Casa dintre cîmpuri**, băiatul cu pisica din **Zbor planat**)...

Pofta de viață ca-n viață, pofta de autenticitate, explică predilecția multor regiști pentru actorul neprofesionist, ales pentru că reprezintă exact tipul personajului (tipajul însemnînd, teoretic, „organizarea cea mai puțin artificială a realității”). Bine declanșată (De Sica, se zice, făcea să joace și un sac de cartofi), neprofesionistul au spontaneitate și firească (în acest sens, într-adevăr, fiecare actor de film depinde de ne-actorul din el). Exemplul cel mai elocvent: o distribuție compusă aproape în întregime din neprofioniști, în frunte cu Ștefan Măitac, toți tineri, nu jucînd, ci fiind ei înșiși, într-un film, cum s-a spus, „tîneresc, cu despre și pentru tineri” — **Mijlocul la deschidere**. Și tot aici trebuie amintită și o prezență singulară — Anda Onesa: două filme (**Sepembrie**, **Dulos Anastasia trecea**) soldate cu două premii de interpretare feminină, la Costinești și la Karlovy-Vary (omologul masculin al ediției fiind Al Pacino). Greu de imaginat un producător care și-ar permite luxul să lase să stea pe tușă o asemenea „neprofioniștă”. Greu de imaginat, dar uite că există!

Pentru toate aceste nume, și pentru multe altele care ar mai putea fi amintite, și pentru multe altele care așteaptă într-un teatru din nordul țării să fie chemate la probe la Bufta, și care visează o filmotecă în care să existe probe filmate date de toți actorii tineri, și care mai visează un Studio al actorului de film, s-o recunoaștem: ca actor tînăr nu poți fi mare într-un film mic. Pentru că, dacă actorul cu experiență se mai poate lupta pe cont propriu, actorul tînăr e condiționat în **totalitate** de regiști. „Replica adresată aparatului de filmat plasat deasupra capului nu are aceeași valoare ca atunci cînd aparatul este plasat jos” — iată o axiomă semnată Antonioni, care, alături de alte adevăruri simple, elementare, arhicunoscute dar nu și arhiaplicate, duc la concluzia, și ea elementară, că singura șansă de existență **reală** a actorului tînăr este, în primă și în ultimă instanță, filmul de calitate.

Eugenia VODĂ

Două filme = două premii
(Anda Onesa)

Ghidusia gînditoare și insinuantă
(Rodica Negrea)

Un personaj clasic în așteptarea
unuia contemporan (Șerban Ionescu)

Un cavaler modern
(Gheorghe Visu)

Sensibilitate și distincție
(Maria Floae)

Grație, dar și ironie
(Ioana Crăciunescu)

Umorul calm
(Radu Gheorghe)

O luciditate patetică
(Adrian Pintea)

Aerul romantic — jocul firesc
(Diana Lupescu)

O „episodică” principală
(Maria Junghietu)

Farmecul în expectativă
(Horațiu Mălăele)

Pe cînd „din nou împreună”?
(Micaela Caracș)

Calitate și spirit revoluționar

De doi ani și jumătate „trecuri fix” numele lui Andrei Blaier este legat de un singur titlu de film: „Lumini și umbre”. Serialul Tv. scris de Titus Popovici și interpretat de floarea actorilor noștri, lmi comunică datele acestei laborioase perioade cumva incintat, dar cu modestia caracteristică; mai mult uimit de el însuși decit mîndru, deși motive ar avea. Ce-a făcut el — secondat de Mihai Constantinescu — în condiții de pionierat, pentru că la noi nu s-a făcut pînă acum un serial de asemenea amploare, se poate numi: o performanță. Dar el nu-i spune așa, el îi spune: munca mea de doi ani și jumătate încoace...

— A fost atît de acaparantă această muncă, încît am uitat toate planurile personale. Dar n-am avut nici o clipă sentimentul că mi-am pierdut timpul și nici că am făcut doar o experiență profesională interesantă — deși, în mod sigur, a fost și o asemenea experiență. — Am sentimentul că aceste 34 de episoade rămîn; că ele reprezintă ceva important pentru viața mea artistică. Serialul acesta este un lucru în care cred și pe care mi-l așum cu mult drag. Regret că nu pot să extrag din el cîteva lung-metraje pe care să le pot arăta pe marele ecran — nu pot scăpa de gîndul că filmul acolo este: pe marele ecran. Din păcate, modalitatea de lucru — bandă magnetică și film de 16 mm — exclude posibilitatea transunerii pe peliculă normală.

— Este folositoare, pentru un regizor, experiența serialului Tv. care, știut este, are legea lui cu totul alte decît ale filmului pentru marele ecran?

— Probabil că este, dar scenariul lui Titus Popovici nu a fost structurat pe schema obișnuită care presupune o simplificare de situații, o ușurință în tratare, ci, cu premeditare, în afara canoanelor de serial Tv. și foarte aproape de film — film, specie roman cinematografic, dacă vrei. Așa că noutatea experienței, pentru mine, a stat mai mult în sistemul de lucru. Am filmat cu trei aparate deodată ceea ce presupune altă viteză de gîndire și o putere de decizie în decupaj cu totul extraordinară. Asta m-a obligat să-mi descopăr o anume abilitate profesională, dar exact de această abilitate va trebui să mă desprind cînd mă voi întoarce să fac film de lung metraj unde a nevoie de alt soi de concentrare, pe fiecare cadru, de o anume frustete a limbajului pe care ți-o pierzi obișnuindu-te să-ți computerizezi gîndurile și reacțiile...

— Aprope de întoarcerea pe platou: scenariul la „Intinericul alb” a trecut cu bine prin Comisia cinematografiei. Este prea devreme să întreb ce și cum va fi el, cred, în schimb, că e momentul potrivit să te rog să vorbești puțin despre Comisie. Ca membru al ei, deci în cunoștință de cauză...

— Ce să-ți spun? Mă bucur foarte mult ca această Comisie există și funcționează așa cum funcționează. Simt că fiecare membru al acestei Comisii — foarte mulți creatori — este preocupat cu adevărat de și suferă pentru soarta filmului românesc. Buna ei funcționare cere o muncă în plus, dar o facem cu plăcere. Parcă și băieții își lucrează filmele acum cu mai multă plăcere, cu mai multă încredere — simt că sint încurajați de acest sistem de lucru bazat pe interese comune, comunicare directă, sinceritate, finalmente, pe un climat artistic după care noi am ținut îndelung și care acum începe să se cristalizeze. Nu afirm că acest sistem nu este perfectibil. Deocamdată el se dovedește profund viabil și eficient. La un moment dat a existat temerea — am avut-o și eu și mi-am mărturisit-o — că această Comisie să nu se constituie într-un organism tutelar al Caselor de film, să le facă inutile. Acest lucru nu s-a întîmplat. Comisia este condusă cu un spirit de înțelegere exactă a lucrurilor, ceea ce a creat și la Casele de film o mișcare mai vie, mai amplă, o respirație mai liberă. Băieții vin cu proiectele lor cele mai îndrăznețe, cele mai intime de fapt, pentru că în accepțiunea mea îndrăzneala constă în a te mărturisi cît mai sincer — vin cu scenarii pe care le ținneau de ani de zile, cum am ținut și eu „Intinericul alb” patru ani — și iată că nimeni nu are nimic împotriva lor. Se dovedește cu ocazia asta că, de fapt, noi singuri ne autoplaionam, ne autocenzurăm bunele intenții și proiecte. Nouă ne era teamă de noi cînd nu era cazul să ne temem de nimeni. La ora actuală nu vîd venind în Comisia cinematografiei un scenariu bun după, să zicem, cel mai viu și interesant roman de actualitate care să fie respins. Sper, din toată inima, să nu fiu înfirmat de practică. După părerea mea, Comisia este un organism stimulator pentru realitatea filmului românesc și care a făcut să dispară multe neajunsuri — așa-numite verigi intermediare, treptele oculte pe care nu o dată se rătăceau scenariile noastre. De multe ori se întîmpla să nu se știe unde ți s-a respins un scenariu și de către cine. Și eu am pătît acest lucru. Se insinuase, se legitimase moda referatelor

Un climat de creație sănătos depinde de implicarea noastră în realitatea pe care o trăim

Andrei Blaier:



regizorii
noștri

Cinematografia noastră dispune azi de un instrument stimulator, profesionist, eficace: Comisia cinematografiei

La ora actuală, nu vîd venind în Comisia cinematografiei un scenariu bun care să fie respins

nesemnate. Mi s-a părut ceva îngrozitor. Climatului presupune dezbateri, confruntări de opinii. Cu cine să te confrunți? Cu un referat nesemnăat? În noua condiție această — nici nu știu cum să-i spun? Neregulă? — a dispărut ca multe altele. Acel climat de creație există, își face simțit respirația binefăcătoare și poate de aceea mă gîndesc cu plăcere la întoarcerea mea pe platou cu „Intinericul alb”, un scenariu în care cred, dar asta nu se va întîmpla pînă ce nu duc la bun sfîrșit serialul — în cazul în care am să fac tot eu și ultimele 16 episoade. Sint legat de el moral, dar și prin plăcerea pe care mi-a produs-o lucrul la el. Titus Popovici a scris scenariul într-o stare de grație, cred. El este un scenarist care știe să compună, să construiască, închipuie oameni în carne și oase, scrie dialoguri adevărate și pentru fiecare personaj altele, altele, ale lui... Vezi, fac ce fac și tot la serial ajung...

— Vorbeam despre Comisie și la un moment dat ai spus că ea este perfectibilă. La ce te gîndeai? Ce anume se cere îmbunătățit?

— Ca orice organism viu Comisia are calități și deficiențe. Una dintre ele, remediabilă, de altfel, mi se pare exigența încă amabilă pe care o avem față de niste lucruri nu întotdeauna de cea mai bună calitate. Mi se pare de asemenea că încă mai avem destui mafasuri, destui prezenți doar cu persoana fizică nu și cu opiniile... Personal imi fac reproșuri pentru slăbiciunea de a mă fi lăsat mișcat de precepte mai mult omenești decît profesionale. Nici acum nu cred că singur voi avea autoritatea morală să împiedic să lucreze un coleg care poate n-a propus un scenariu bun, dar mă gîndesc că mai merită o

șansa pentru că n-a lucrat demult... Va trebui să mă conving că, sfătîind un coleg să nu se apuce de un lucru care nu promise nimic (după credința mea), îl sprijin, de fapt, pe el. Se pare că nu e ușor nici pentru alți membri ai comisiei. Potrivit unor reguli, pe care tot noi le-am stabilit, un regizor care primește calificativul patru ar trebui să nu lucreze doi ani lung metraj urmînd ca în acest timp să-și „facă mine” cu scurt metraje de comandă, să aibă timp să-și găsească un subiect în care să creadă etc. Da, dar știu ce am făcut? Aproape nu mai dăm calificativul patru. Și te rog să mă crezi, sint filme care l-au meritat. Cu niste reglementări necesare, pe care le-am și discutat cu Centrala „România Film”, sectorul de comenzi speciale ar fi o soluție foarte bună pentru cei aflați în „halță de ajustare”. Dacă s-ar pulveriza și starea de complexare a unora dintre noi față de munca la acest sector (în paranteză fie spus pe acolo au trecut și Lucian Bratu, Savel Știopul, Dinu Cocea și subsemnatul) el s-ar putea transforma într-un laborator de lucru foarte util care ar asigura și liniștea materială a autorilor necesară pregătirii unui film. Dar asta nu mai ține de Comisie... Iar am alunecat departe de întrebare. Asta pentru că lucrurile se leagă. Cel puțin în capul meu ele se leagă. Toate țin de acel climat sănătos pe care-l construim și-l întretinem. Și pe această linie am tot felul de vesti îmbucurătoare. Se pare că se va oferi posibilitatea Asociației cinemastilor să-și facă filme de scurt metraj din fondurile proprii, urmînd, firește, ca ele să fie distribuite de Centrala România film; dar noi insime vom accepta scenariile și vom putea decide debuturi. Ar fi un fel de — în sfîrșit! — a cincea Casă de filme. De asemenea, se pare că Asociația va avea o publicație a ei, o revistă de dezbateri teoretică a problemelor

esențiale — de ordin artistic, administrativ, organizatoric, economic — ale cinematografiei. Alături de revista „Cinema” ar fi o revistă — cel puțin așa o vîd eu — deschisă opiniilor tuturor celor care iubesc filmul românesc și îl doresc mai demn de iubit. Și mai e ceva după care ținăm de multă vreme și care, iată, în noul climat se arată posibil de realizat: un concurs de creație cinematografică — așa cum există un concurs de plastică, de literatură, poezie, muzică — încadrat în Festivalul național „Cîntarea României”. I s-ar putea spune „Film ’82” (apoi ’83, ’84, etc.) și ar fi un mod mai trairic de confruntare, oricum, peste protocolul unei premiere urmată de cîteva cronici. Simt o mare nevoie de dezbateri mai largă, de comunicare prelungită dincolo de ecurile unor aprecieri de moment, aprecieri în care eu unul cred, mă sprijin la nevoie de ele, dar care nu sint suficiente. Poate colegii mei sint mai siguri de ei, eu însă am momente de reală derută în care nu știu încotro să-o apuc. Nu o dată am încercat — uneori cred că am și reușit — să-mi îndrept niste curșuri pe care mi le-a semnalat critica. Sint sigur doar pe încercările mele, pe ceea ce vreau să spun, nu pe ceea ce am realizat.

— Ai spus mai înainte ceva foarte frumos despre cei care ar dori filmul românesc mai demn de iubit. Întrebarea mea este mai seacă: în ce fel? Cum poate fi făcut el, filmul românesc, mai demn de iubit?

— As putea să răspund și eu mai sec, cum zici: făcîndu-l mai bun. Sau să mă scald în generalități... Bine. Concret. Concret, din punctul meu de vedere, ar fi pe linia răspunsului pe care ți l-am dat la ancheta din numărul 2. Nu vreau să mă repet, dar țin și rețin, de acolo ideea de implicare a noastră în realitatea pe care o trăim și o transformăm în obiectul și subiectul operei noastre cinematografice. Există o tendință de detașare, de obiectivizare a creatorului față de realitatea descrisă, ceea ce dă o senzație de răceală, de neparticipare la problemele acestei realități. Trebuie să se simtă că o iubim, că ne doare... Există și o tendință de imblinzire, de indulcență la conflictele și contradicțiile noastre sociale, care nu este deloc spre binele operei artistice și nici măcar pe linia comandamentelor superioare care cheamă la sinceritate și luciditate față de reușitele, dar și de nereușitele vieții noastre. Există, apoi, prejudecata justificărilor nesfîrșite, neobosite. În momentul în care ne apropiem de un subiect mai spinos al realității noastre, există în noi o spaimă ca nu cumva, nu cumva să se înțeleagă greșit și tot încercînd să facem totul clar, foarte clar, cît mai clar, explicînd pînă la ultimul punct toate premisele, conflictele se indulcesc, asperitățile dispar, interesul pentru dezbateri dispore și el — firesc, pentru că în absența unui conflict grav ce pretenție poți să ai ca receptivă să fie importantă și gravă? — spectatorul se plictisește la filme cu conflicte dulci, moi, neadevărate. După cum se plictisește la filme-colecționare de probleme — pentru că a existat și această dogmă: un film trebuie să cuprindă toate problemele actualității. Cine le putea ști? Unii au crezut că le știu și au apărut enunțuri și clasificări artistice încît se putea afla exact care sint toate problemele actuale care trebuie cuprinse într-un film. De fapt, era vorba despre niste semnalări ale unor probleme de moment din viața noastră socială, dar care, transformate în tezișoare de tipul „diferența între munca fizică și cea intelectuală”, nu putea constitui suportul unei opere artistice — cum din nefericire am reușit și eu să demonstrez cu un film. Conflictele reale sint întotdeauna subterane, deduse, incluse în problematica mare a unei societăți: omul și devenirea lui... Iar nu ți-am răspuns direct la întrebare, dar poate că și aici răspunsul poate fi dedus.

— Poate, sigur că poate. Mă gîndeam însă că, dacă ne străduim un pic, reușim și noi să atingem cu discuția asta un chiar toate, dar multe probleme... Observ că în ultimul timp tot mai mulți creatori vorbesc mult despre treburile obșiei și puțin despre ale lor. Mi se pare un semn bun. Ce crezi?

— Știi care este semnul bun? Tot mai mulți dintre noi am înțeles că fiecare în parte sintem mult mai puțin importanți decît toți laolaltă. Oricît ar suna de frumos, cu riscul să sune liresc frumos, — deși, vorba unui coleg de-al nostru, Mirel Ilieșiu, mie cuvîntul liresc nu mi se pare un cuvînt urit; eu cred în asta, cu orice risc, deci am să-ți spun că eu cred de-adevăratelea în această idee. Cred, cu putere, că orice pas pe care îl facem, orice șansă pe care o are unul dintre noi depinde de pasul și de șansa celorlalți. Nu sintem singuri. Asta cred cu putere. Nu sintem singuri.

— Este adevărat că sună frumos. Dar este adevărat și că este adevărat...

Eva SÎRBU



O iubire discretă și o pasiune publică: știința (Victor Rebengiuc și Cristina Deleanu)

Nu cred că alternativa experimentului artistic este găsirea unui „echilibru integrator” pe care-l considera Manole Marcus într-un interviu al său capabil să ajute filmul românesc să facă neîntârziat salt pînă.

Rețin însă formula „echilibrului” pentru un imperativ care îmi pare mai urgent: să anume acela de-a integra marea literatură care se scrie la noi astăzi, cinematografului atât de avid de idei. Pentru că una din marile șanse ale filmului nostru — o șansa morali și intelectuală — stă în sprijinirea pe proza contemporană. Pe forța cu care ea cuprinde și analizează realitatea. Pe recăderea ei la preocupări importante, pe gravitatea și ținuta dezbaterilor lansate.

Cu seriozitatea-i bine cunoscută, regizorul **Puterii și Adevărului** se înscrie, din nou, în primele rînduri ale problematicii de acut interes: destinul savantului în societatea modernă. Ambițiile, căutările, îndoielile și neliniștile creatoare față în față cu alte ambiții mai pragmatice, ale unor tineri care vor să parvină cu orice preț, sau ale altora — virștici — care nu mai vor altceva decît să-și mențină titluri și privilegii. De aici compromisiunile. Ecranizarea cărții lui Augustin Buzura

în premieră

e un act necesar de cultura

Cit este sau nu este de cinematografic romanul „Orgolii” l-a interesat mai puțin pe regizorul sedus de tensiunea, de densitatea ideilor cărții. De aceea multitudinea ideilor preluate în dialogurile scenariului lăsa prea puțin „spațiu de manevră” omului de film (cum își avertiza el viitorul spectator încă de la primul tur de manevră). Atunci cînd scapa de obsesia, de chingile literaturii, regizorul își regăsește „orgoliul” cinematografic. O asemenea frumoasă evadare din corecta ilustrare a discursului literar este începutul filmului, moment de bun cinema.

O echipa a televiziunii patrunde în laboratorul profesorului și echipei sale de cercetări. Printre eprubetele ordonat etichetate, gata de asaltul asupra cancerului, manevrele instalării aparatului de filmare, cablurile, proiectoarele, introduc o stare de neliniște, încordare, nervos filmată și montată.

— Am aflat că va găsiți în pragul unei mari descoperiri — sună întrebarea de rutină.

— Nu-mi place să creez iluzii... Oamenii au nevoie de certitudini. Am obținut unele rezultate dar decamdata pe cobai. Ne lipsește confirmarea timpului... Zîmbetul obosit al profesorului e brusc întrerupt de gestul lui reflex, de apărare în fața reflectoarelor. Un suierat straniu anunță o primă întoarcere în trecut care l-a traumatizat pe profesor: același chip cu ani în urmă, supus altor reflectoare. O greșală, o suspensiune specifică epocii și ritmul cercetărilor la faze violente întrerupt, omul anunțat într-un cosmar istoric, între un ieri ce doare încă și un azi ce încearcă, febril, să recupereze timpul, se proiectează noi neliniști, răspunderi pentru ziua de mâine... „Sînt convins că nu moartea biologică trebuie să ne obsedeze atît, cît moartea psihică, agonia celor născuți morți, indiferența, lășitate, pierderea libertății interioare...” Apelul la demnitate, la conștiința responsabilă („Viitorul acestei țări depinde de numărul conștiințelor ei”) lansat de profesor viitorilor medici devine și leit-motivul filmului, așa cum fusese motivul cărții lui Buzura.

Obsesia timpului — a timpului fizic și a celui moral („Atenție la cei ce n-au ajuns, intelectualmente, la stadiul de om...”) e demonstrată cu mîgălă și rigoare în imaginea filmică. Regizorul folosește cel mai des extinderea sensului (cancerul privit și ca maladie morală gravă), aluzia, comparația, metafora. Vasul cu cobai agîndu-se sub acțiunea serului („Sînt încă la începutul bolii, mai tîrziu, însă cînd se vor obișnui cu ea...”) reapare în diversele momente de criză, observația amara a savantului, largindu-se asupra altor virusuri: invidia, birfa, calomnia, delațunea. O abila manevra

de compromitere a reputației savantului inițiată de un tînar „cercetător” de culise acționează în același sens cu primitiva delațune, cu calomnia ori rastălmăcirea vicleană. Uneori vorbește pot ucide mai sigur decît cancerul... și într-adevăr omul de știință e cît pe-aci să devină victima unor inscenări, pentru că el, asemenea unui confrate mai tînar, medicul din **Mere roșii**, nu-și pierde vremea cu fleacuri, nu știe să se apere decît „în extremis”.

Un rar moment de inspirat cinema: laborantul Anania, devotat profesorului și cercetărilor, ciocnește un pahar cu vin de borcanul în care-și urmarește „vedeta” experimentului: o soricică alba, proaspăt injectată. „Noroc, Madam Butterfly!... Tu ești cobaiul meu, eu al tău cobai sînt? Pentru că toți sîntem cobaii cobaiilor, cobaiilor...” Privirea tristă și inteligentă a actorului filmat prin balonul de sticlă ușor deformată, hazul gestului, amaraciunea reflecției, creează o undă de poezie, de adevăr, care te urmarește.

Și pentru că am ajuns la actori: regizorul și-a gîndit bine distribuția: în rolul profesorului Cristian evoluează un Victor Rebengiuc matur ca arta a tăcerilor elocvente și a replicilor dure, sentențioase, a ironiei și autoironiei — rara avis în filmul românesc — a umorului cu bataie lungă, a crispărilor și neliniștilor unind prezentul cu viitorul. Asistența îndrăgostită de el e interpretată cu inteligență, subtilitate de Cristina Deleanu (joc modern, elegant), talent descoperit de televiziune și redescoperit — din fericire la scurt timp — de cinematograful. Ea desfășoară cu discreție un personaj care, din înțelegere pentru drama profesorului, conduce ofensiva sentimentală. Antologic acest Anania al lui Mircea Albulescu, sugerind cu demnitate un trecut traumatizant, și cu umor un prezent cărui îi refuză jocul cînd așa-zisele lui reguli îi sînt straine, odioase. O revenire spectaculoasă: Nicolae Praidă într-o partitură pe mușche de cuțit ce putea să cadă ușor în caricatură: delatorilor. Privirea vicleană, furisată spre acel cineva care nu se vede în imagine, dar îl simți că-i asculta abjecțiile citite cu voce oncuroasă, cu o intonație caracteristică: zîmbetul fals, satisfăcut, de mică hienă, umarul umil, strecurat pe ușa, ori, dimpotrivă, obraznic înfipit cînd e în posesia documentelor, chipurile, compromisiunile, tot mozaic al abjecției și prostiei (prostie ce știe însă să-și aleagă armele distrugerii unui om) e desășurat cu incușința de acest actor atît de rar distribuit, din păcate. Convingător, Traian Stănescu în postura de maestru al protocolului de culise,

tînar, inteligent, cinic, un Julien Sorel al lumii științifice.

Acceptînd roluri de mai mică întindere, actori ca George Constantin, Constantin Dinulescu, Matei Alexandru, George Buznea, întregesc prin cîteva tuse precise personaje gravitînd în jurul profesorului.

Dacă prim-planurile galeriei au fost atent lucrate de către tînarul operator Valentin Ducaru, în schimb planul doi al povestirii (interioarele fără viață, exteriorul convențional, strazi cu figurație crispată) e filmat rece, convențional. Senzația de teatral (accentuată și de intonația unor actori nedepriși cu post-sincronul) se datorează mai ales unei mizanscene ce lasă interpretii să-și spună prelungile dialoguri, filimîndu-i în clasicul plan-contraplan. Mișcările lente de aparat, deplasări ușoare ce lasă timp de reflecție, în cazul izolării savantului, revin și în alte situații, cînd nu se mai urmărește efectul de complicitate cu îngîndurarea singuraticului.

Atent la semnificațiile replicilor — realmente miezose, spirituale — regizorul nu mai acordă destulă atenție propriului limbaj și se „retrage” timid în fața ofensivei cuvintelor. Compozitorul, în schimb, George Grigoriu, se face mai mereu prezent în cadrul printr-un solo de pian sau de violoncel mobilînd cald intimitatea, clipele de meditație, de tristețe ale lui Cristian. O, dacă filmul ar „vorbi” mai des prin asemenea intermediari lirici!

Si totuși, nu poți să nu recunoști dreptul cinematografului de a se retrage din cînd în cînd, cu modestie în fața frazei literare. Depinde ce încarcătura poartă această fraza ca să poată pretinde supremația.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de filme Patru. Scenariul: Augustin Buzura. Regia: Manole Marcus. Decore: Petre Veniamin. Costumele: Oltea Ionescu. Muzica: George Grigoriu. Imaginea: Valentin Ducaru. Montajul: Adriana Ionescu. Sunetul: Ing. Bujor Suru.

Cu: Victor Rebengiuc, Cristina Deleanu, Silviu Stănescu, Mircea Albulescu, George Constantin, Mirela Gorea, Traian Stănescu, Nicolae Praidă, Adina Popa, Constantin Barbușescu, Florin Vasilescu, George Buznea, Matei Alexandru, Constantin Dinulescu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București”.

în premieră

Destinația Mahmudia

Înainte de orice, trebuie salutată, cu acel amestec de admirație și învidie din privirea oricărui pieton, aterizarea unui aviator printre scenariștii noștri. Nu e vorba de o aterizare forțată: scenariștul debutant, Ja bază pilot, Doru Davidovici, a mai publicat și cîteva cărți de proză, iar pentru acest prim scenariu a apelat la formula „în colaborare”. În colaborare cu chiar regizorul filmului, documentarist cu experiență, aflat la cel de-al treilea lung-metraj — Alexandru Boiangiu.

Trebuie salutată și buna intenție a autorilor de a înnoi cadrul de desfășurare al filmului nostru de actualitate. Printr-un lung traveling inapoi, pe un aeroport, înaintea spre tine, în pas sportiv, silueta unui pilot, în timp ce cîntecelul care învește genericul comunică textual: „orice om ar vrea să zboare, sus, pe cerul tuturor!”

În ciuda imbiatoarelor premise, nu urmează un film despre zbor, ci unul (în principiu) despre neputința de a zbura, despre obsesia zborului, despre „bruscarea unui destin”, despre schimbarea de mediu, despre readaptare. În urma examenului medical, pilotul din film (după zece ani pe supersonice) se vede pus în situația de a fi „zburat” din zbor, pe motive obiective, grupate într-un fîrios diagnostic: distonie neuro-vegetativă. Ea, distonie, face ca de la un ditamai supersonic la un biet avion utilitar să nu fie decît un pas. Un pas cu „destinația Mahmudia”, unde aviatorul nostru, de dragul ideii de zbor, acceptă pica-jul și pilotează prăfuitorul stațiunii agricole locale, îngîhînd „tone de azotat” pînă la sfîrșitul filmului, dar, ni se spune, nu și al carierei, pentru că, glumește serios eroul, „mai bine mă car sănătos decît să rămîn oficios”. La bordul avionului utilitar alîntat cu competență profesională „droască-răbă-sacoșă-hîrb-barabafă-sandrama”, pilotul survolează o lume de care pînă atunci, pînă la distonia cu pricina, trăind la 25 km înălțime și cu viteza de 2.500 km/h, nu prea pare să fi avut habar.

Aici, la Mahmudia, „în fundătura asta”, afla

că „chestiunea nu e să trăiești periculos, ci folositor”. Așadar, pilotul nostru fertilizează ogoarele, iar în afara orelor de serviciu încearcă să-și refacă viața personală, distrusă de fosta soacră, cum îi mărturisese el, la iarbă verde, domnișoarele Maria, căreia la început îi spune că ea e singura lumină din Mahmudia, iar după prima noapte de dragoste îi spune: „avem și riduri, și patru fire de

par cărunt”... O poveste atașantă, în sine. Dar în film?

În film, remarcă cu parere de rău așa-numitul „impact emoțional” nu se produce. Lipsite de combustie internă, secvențele curg egal, monotone, omit accentele, economisesc decupările. Un singur fugar exemplu de cadru înghețat, din multe posibile: prima întîlnire dintre pilot și tînarul mecanic



O pictoriță
și un pilot
înaintea decolării
(Eniko Szilagyi
și Eusebiu Ștefănescu)

e filmată în plan întreg, de la distanță, de undeva (de unde? de ce?) de sus, dialogul se revarsă abundent pe alături și nici atunci cînd vocea unui personaj (pe care spectatorii încă nu l-au zărit) se prezintă: „Mă cheamă Muzet”, aparatul nu-i fură o secundă chipul, ci rămîne departe, imobil, indiferent. Prin acumularea, un asemenea decupaj da senzația globală de static, de rigid, de lungime, de mizanscenă teatrală. De lipsa de ritm. Ceea ce implică și imposibilitatea de a construi și stăpîni timpul cinematografic. În plus, în absența unor detalii revelatoare, și a unui plan secund substanțial (o vizită la bătașii de pe șleși și o altă la cariera de calcar fiind puțin), întreaga Mahmudia apare depopulată (sau nu apare deloc). Și de aici, senzația de artificialitate, ameliorată „îci și colo, cînd și cînd” printr-un import de sinceritate actoricească: Eusebiu Ștefănescu, ingerul căzut, figura de vultur, blonzii cu ochi albaștri, un „lup de aer” căruia actorul l-a imprimat un ton ingenios, protejînd replicile cu un strat de candoare dezarmantă, combinată cu ironie dură; sau Eniko Szilagyi, conturînd natural o atrăgătoare făptură, cît se poate de feminină; sau Lucian Iancu, detașîndu-se printr-un pitoresc personal; sau studentul Bogdan Stănoevici, jucînd, cu vizibilitate potă, un discipol zgolbiu, simpatic, teribilist.

Ca să rămînem „în domeniu”: filmul pare să se fi lansat în planor pentru o cursă potrivită unui supersonic. Un zbor planat, agrementat de un fir melodic straniu, sugestiv, și trecînd nu atît „sus pe cerul tuturor”, cît printr-un hangar de tablă slab luminat, cu cauciucuri și saci claie peste grămadă, sau prin șlepurî negricioase, îmbătrînite... Un film care ar fi putut fi interesant.

Eugenia VODĂ

O producție a Casei de filme Trei. Scenariul: Doru Davidovici, Alexandru Boiangiu. Muzica: Marius Pop. Costumele: Oltea Maria Ionescu. Imaginea: Gabriel Cobanșian. Regia: Alexandru Boiangiu. Cu: Eusebiu Ștefănescu, Eniko Szilagyi, Cornel Revent, Nicolae Praidă, Paul Levric, Bogdan Stănoevici, Lucian Iancu, Gheorghe Simona, Cornel Ciupercescu, Eugenia Bosinceanu. Film realizat în Studiourile Centrului de producție cinematografică „București”.

în premieră

Înghițitorul de săbii

Alexa Visarion a pătruns în lumea filmului așa cum cred că se cuvine: cu o propunere fermă de gândire artistică și nu cu o demonstrație mai mult sau mai puțin abilă de bună înșușire a cunoștințelor cinematografice. Înainte de tăcere era, desigur, filmul unui chemat de cea de-a șaptea artă, dar nu această chemare lăna neapărat autorul său s-o pună în lumină, ci o modalitate personală de exprimare artistică. Evident, propunerea era derutantă. Un debutant în film se străduiește să-și arate puterile cinematografice. Ea era însă și incitantă în măsura în care lăsa — și lăsa — să se simtă acea stare febrilă de necesitate, de urgență, a unui talent care-și caută ieșirea la suprafață, fără prejudecata specificului, obsedat doar de nevoia comunicării. După trei ani de la debutul cinematografic, ani petrecuți în teatru, cu montari de spectacole care privesc atent la să se vadă aceeași gândire artistică neobsedată de prejudecata specificului — pentru că Alexa practică o formă de teatru cinematografic exact în măsura în care folosește efectul scenic în cinematograful și face să se întâlnească cele două arte, la o jumătate de drum socotită de el ca fertilă — după trei ani deci, autorul aceluia înainte de tăcere care a trezit reacții pe măsura structurii sale paradoxale, își reînnoiește apăsător propunerea cu **Înghițitorul de săbii**. Statutul artistic este același: autor total. Sursa de inspirație este tot literară, de astă dată două nuvele scurte de Al. Sahia, „Revolta în port” și „Moartea înghițitorului de săbii”. Intimplător sau nu, voit sau nu, el calcă pe urmele unei experiențe importante în cinematografia noastră. Viața nu lăsa de Iulian Mihai și Manole Marcus avea aceeași bază îngustă pentru o mare suprafață de emoție artistică. Ca și ei, Alexa nu s-a așezat în spatele unui roman voluminos din care să extragă, prin comprimare, substanța cinematografică necesară, ci a dezvoltat, a extins sensurile literare, le-a integrat de fapt prin înțelegerea proprie. Deci, nu o ecranizare, ci o interpretare a sursei literare cu tot ce presupune termenul ca plus sau minus. Dar filmul său nu este doar cele două nuvele, ci rezultatul împletirii lor, plus „o seamă de sugestii” din opera scriitorului, plus imaginația proprie. Aceasta este temelia filmului. Cărămizile lui însă nu sînt numai inspirația orăbă, starea de grație, intuiția, Alexa Visarion nu este un intuitiv, ci un creier lucid, care-și gîndește materia de lucru cu precizie matematică. Armele lui principale sînt logica și rațiunea. Pe o primă treaptă a construcției, „Revolta în port” întîlneste firesc, fără dificultate, „Moartea înghițitorului de săbii”. Firesc, pentru că întîlnirea între bătrînul scamator și hamalii din port care-și conduc tovarășul mort pe ultimul drum era posibilă, logic și rațional, posibilă. Pe a doua treaptă, autorul a împins raționamentul cu o idee mai departe: jandarmii care sparg greva hamalilor (în de o garnizoană; orașul-port la Dunăre are, probabil, o tradiție ostășească, așa încît de ce n-ar fi cu puțină ca în acel oraș să se înalte un monument al eroiului neobservat, să aibă loc, deci, o festivitate de dezvelire a monumentului, care să se întîmple în același timp cu revolta hamalilor și suprimarea ei? Ce se întîmplă mai departe ține tot de logică: garnizoana trebuie să aibă un comandant, un colonel, personajul se află, dealtfel, sugerat tot în opera lui Sahia — într-o garnizoană în mod curent soldații sînt instruiți („Nu învățați decît să omorîm, măi Atîti!”) iar în chip de eveniment poate să apară sau să nu apară un general, așteptat de generația de ofițeri aici ca și alurea, uneori o viață, așteptare care se poate sfîrși într-un chef ostășesc de „dres gustul eșecului”, chef la care cine să fie chemat „să distreze” dacă nu Scamatorul. Înghițitorul de săbii? „Artistul”. Ostil schemelor, așa cum este ostil prejudecăților artistice, Alexa nu l-a lăsat însă pe Gherlaș singur, nu a creat portretul artistului victimă a brutalității ci a creat ideea de artist, jumatate în sensul desuet al epocii — 1920 și... — jumătate artistul sustinut de credința în artă lui, prin cuplul Gherlaș-Valentin. Un înghițitor de săbii și un dansator pe sîrmă, ce minunată pereche de sensuri! După cum din aceeași teamă de schemă, el nu a lăsat orbul singur ci, la altă dimensiune, nu în nota patetică, ci în nota curentă, l-a pus alături alți veterani, mai conciliați, mai puțin revoltați, decît el, modelul. După cum nu a lăsat orașului în voia sugestiei scriitorului, ci l-a populat cu tot ce se presupune că ar avea un asemenea oraș în acea vreme: notabilități mai mult sau mai puțin obtuze, „domnișoare” și domnișoare, îndrăgostiți, copii, derbedei, niște „vitelloni” de la Dunăre, cu nimic mai prejos decît modelul cunoscut. Lumea lui Sahia devine, astfel, prin neatenția noastră și lăsa de mină a regizorului, lumea filmului. Lăsa de mină însă nu este deloc expresia cea mai potrivită pentru Alexa Visarion. Pe al nu lăsa de mină îl caracterizează, ci dimpotrivă, o incertitudine deosebită, o tîină adesea disaloagă, enervantă, mai ales pentru cine se grăbește să ajungă în miezul unui subiect. Aproximativ o treime din film regizorul înnoadă date, personaje, creează legături și legături pentru viitoarele legături, într-un travaliu de furnică răbdătoare, careia nu-i pasă nici cit

de lung este drumul, nici cit de tare se zbate „victimă”. Iar victima — adică spectatorul — se zbate, victima începe să-și piardă răbdarea. Exact în acel moment, totul e gata și mecanismul pus cu atîta migăloasă muncă în mișcare începe să funcționeze în plin. Atunci spectatorul descoperă că nimic nu a fost în-

prostie asupra sensibilității, despre triumful brutalității asupra „trestiei gînditoare” despre ingenuitatea vieții, la capătul unei crime spirituale. N-am auzit demult apel mai cutremurător la rațiune decît strigătul copilului aceluia „Măi-strul Gherlaș”, tipat pînă la răgușeală, după ce „maistrul” a murit, pentru că



Maistrul Mircea Albu și maestra Leopoldina Bălănuță, două apariții tulburătoare

timplător, că nimic nu s-a spus în gol, că nimic nu s-a arătat fără rost. Atunci, de pildă, în cazul filmului de față, spectatorul descoperă brusc că nu vede nici „Revolta în port”, nici „Moartea înghițitorului de săbii”, nici amîndouă la un loc plus încă ceva, ci un film despre teroare și despre condiția umană în vremuri de teroare. Un film despre victorie

nici un adevărat înghițitor de săbii nu poate înghiți baionete. Singura notă patetică într-un film lucid, rece aproape. Din nou paradoxal, pe Alexa îl urmăresc paradoxurile pînă și în propria-i structură de artist — această răceală a filmului nu tulbură adevărul de revoltă fierbinte, îndurată a sursei literare. Dimpotrivă, printr-o ciudată osmoză, tocmai

răceala, detașarea firească a unui tînar față de timpuri atît de îndepărtate, trece în substanța conținutului dramatic, îl alimentează combustia. Așa cum mizansenca ușor demodată nu contrazice tensiunea interioară a evenimentelor, ci doar le imbibă de atmosfera potrivită timpului și locului în care se petrec. e sporește expresivitatea.

Expresivitatea este „vinatul” principal, urmăriți cu patimă și prins” cu succes din decupaj în imagine (Vivi Drăgan Vasile), din cadrul plastic (decoruri: Octavian Dibrov) și costume (Daniela Codarcea), în coloana sonoră inspirat întregită de muzică (Mircea Florian). O expresivitate agresivă, hăituitoare pentru spectator poate, dar care creează, în cele din urmă, o stare de emoție aproape fizică. Spectatorul este supus unei ofensive permanente de sensibilizare la lumea filmului prin detalii creatoare de senzații foarte exacte — de spaimă, de milă, de frig, de izolare, de revoltă în fața silurii naturii umane în care ea mai nobil și intangibil: sufletul omenesc.

Genericul filmului începe cu numele actorilor principali. Nici acesta nu este un gest de rezor, ci o plecăciune de artist în fața altui artist. Este adevărat, **Înghițitorul de săbii** respiră o mare cantitate din aerul necesar vieții lui prin numele actorilor. Cu aceeași lipsă de grabă cu care s-a construit filmul, Alexa îl aduce „în scenă” mai întîi unul cîte unul, apoi perechi, apoi pierduți în masa figurății, o figurăție alcătuită mai cu seamă din actori importanți ai scenei românești. Mai întîi „maistrul Gherlaș”, în prezența coșcoveților a lui Mircea Albușescu, apoi George Constantin, la început apariții scurte, apariții promisiune, apoi Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu, Ștefan Iordache, Leopoldina Bălănuță, Tamara Buciuceanu Botez, Mitică Popescu. O distribuție-contribuție, obol la reușita filmului, o contribuție pe care o simți de suflet pentru că numai dintr-o asemenea mișcare interioară a unor suflete către altele pot ieși creații actoricești ca acelea din **Înghițitorul de săbii**, numai astfel cred că este cu puțință ca „apariții”, „mici prezente” sau roluri secundare — Victor Rebengiuc, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Iordache — să devină mari creații actoricești. Ca într-o bună orchestră, sub bagheta unui bun dirijor, în acest concert există soliști. Solistul principal este Mircea Albușescu, cu binecunoscuta forță convertită în umilință, cu privirile stînte care se aprind scurt, într-o flăcără tragică, cu mers săvîrșitor de bătrîn și reacții proaspete de adolescent, un Albușescu neabănuit, pătimas cu surdina, și umilit cu măreție. Celălalt solist este George Constantin, incredibil credibil în acel colonel vulgar, brutal, obtuz, un personaj pe care numai un actor cu inteligență diabolică și talentul nemăsurat îl putea face să alunece cu atîta subtilitate din ridicol în dubios, din fals prostie în periculos, din prostie benignă în prostie malignă, în cancer de prostie. Nu intimplător întîlnirea Colonelului cu Gherlaș este nu numai una din cele mai reușite secvențe ale filmului, ci și un regal actoricesc, o înfruntare — colaborare între doi muntii de talent. Și o mare bucurie pentru sufletul spectatorului.

Pentru că, oricît de ciudat ar părea acest film, care nu are nimic atracții, care nu ține să fie frumos, acest film care vorbește grav și cu o duritate apăsătoare despre lucruri grave și dure este făcut, totuși, cu gîndul la spectator. Sigur, spectatorul este liber să primească sau nu din mina regizorului acest dar cam greu de purtat, cam întepător dar el, darul, există. Vreau să spun că, dincolo de plăcere sau neplăcere, dincolo de priză sau lipsa de priză, propunerea lui Alexa Visarion este demnă de luat în seamă cu toată seriozitatea. Filmul său poate să nu placă. Poate să contrarieze. Poate să enerveze. Nici nu-l rău. Rostul artei nu este să pună cataplasme cu mușetel, ci să strice somnul de după-amiază al spiritelor moțăitoare. Filmul poate să irite chiar spiritele subtile, ascuțite, treze. El poate să stîrnească insatisfacții — probabil are și defecte care scapă simțului mereu critic sau la care simțul mereu critic nu este sensibil — el nu poate stîrni în nici un caz indiferență. Plăcut sau nu, înțeles într-un tot sau numai în parte, Alexa Visarion există astfel, ca voce cu un timbru foarte personal, un timbru înalt, pătrunzător, care obligă și cele mai puțin sensibile urechi să asculte.

Eva SÎRBU

Cronica imaginii la „Înghițitorul de săbii”

Dincolo de stereotipia epitetelor

Ne-am obișnuit să caracterizăm imaginea unui film prin intermediul unor epitețe — frumoasă-urîtă, funcțională-nefuncțională, adecvată-neadecvată, șocantă-neutră — care adeseori se dovedesc a fi prea sărace, prea superficiale, prea stereotipe, prea generale. Iată un caz concret. Imaginea lui Vasile Vivi Drăgan la **Înghițitorul de săbii** de Alexa Visarion e fără îndoială frumoasă, funcțională, adecvată și șocantă. Frumoasă prin compozițiile ei picturale, prin rafinamentul gamei cromatice, prin încadrările ei clasice. Adecvată prin înfrîncarea conținutului care rezultă din desenul liniilor și din alternanța culorilor și care rimează perfect cu tensiunea și cu duritatea acestui film, aflat permanent la limita suportabilității. Funcțională prin concretețea detaliilor (noriul cînos, apa tulbură, pereții coșcoveți, cîmpul bălîit, etc.) care punctează dezolarea unui univers unde oamenii adevărați sînt niște epave, iar neomennii sînt cei mai vitali. Șocantă prin alternanța luminii difuze și obosite din exterior cu lumina concentrată și agresivă din interior, prin iruperea unor pete de culoare care izbesc privirea nu datorită violenței cromatice, ci datorită contrastului față de cadrul precedent (cearceaful alb, umflăt de vînt, ca prefață la secvența inaugurării statuii sau silueta albă a acrobatului pe fundalul cerului negru). Și totuși, atît nu e de ajuns. Pentru că ar

însemna să trecem cu vederea imaginile-simbol: femeia îndoliată ca o imensă pasăre a întinerului îi dă tiroalele circarului care se mai încăpățînează să păstreze în preajmă doi porumbi albi, însemnele gloriei apuse și ale vieții sfîrșite. Sau pe cele metaforice: eroul orb, după ce a așteptat zadarnic momentul festiv în fața unor scaune goale, este izgonit în oficiul unde zac îngrămădite aceleași scaune, acum nefolositoare. Ar mai însemna să nu observăm predilecția autorilor pentru compartimentarea spațiului. Există mai multe momente în care căruța cu coviltir a lui Gherlaș sau punea unui vas, plasate în mijlocul cadrului, împart spațiul în trei zone distincte (exterior — interior — exterior), creînd, pe lîngă o interesantă succesiune de lumină-întineric-lumină, o senzație pregnantă de izolare, izolarea unor ființe sortite să fie solitare într-o lume care nu le înțelege și le sufocă.

Ar mai însemna, în sfîrșit, să nu remarcăm perfectă colaborare dintre un regizor cu un deosebit simț plastic și o nemărginită încredere în puterea de expresie a imaginii (al cărui prim film — **Înainte de tăcere** — a obținut un premiu internațional pentru imagine) și un operator care și-a dat aici adevărata măsură a capacităților sale.

Cristina CORCIOVESCU

Producție a Casei de filme Unu. Regia: Alexa Visarion. Scenariu: Alexa Visarion, inspirat din schițele lui Alexandru Sahia. Imagini: Vivi Drăgan Vasile. Decoruri: Octavian Dibrov. Costume: Daniela Codarcea. Muzică: Mircea Florian. Cu: Mircea Albușescu, George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Mitică Popescu, copilul Mircea Cristache, Leopoldina Bălănuță, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu Botez, Nicolae Praidă, Dinu Manolache. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București”.



Ovidiu Gologan: Toate gândurile omului, tot murmurul ființei lui, totul, totul se poate filma

Ne-a sunat la telefon, cu două luni în urmă, din spital, dar cu vibrația dintodeauna a vocii lui joviale, spunându-ne că speră să ciocnim o cupă de șampanie la a 70-a aniversare a zilei sale de naștere.

Cînd l-am sunat, la rîndu-ne, zicîndu-i că ne pregătim să-l sărbătorim, luciditatea, pe care o tradusesse toată viața în imagini filmate, o aplica și el: „Nu știu dacă mai trăiesc pînă la 14 mai”. Dar n-a ezitat, decît o clipă, în fața ideii de a realiza împreună un interviu aniversar. Nu credeam, totuși, că-l vom face, cînd m-am aflat lîngă patul lui. Ca și cum ar fi fost chemat imperios la o filmare, s-a ridicat înșă, neversos, și timp de două ore, refuzînd să-și menajeze resursele, eminentul operator care a fost și rămîne Ovidiu Gologan a împlinit, am spune, cu eroism, și această ultimă misiune profesională, făcînd din ea, ca întodeauna, mai mult decît altă.

Ovidiu Gologan: Cîopil fiind, am fost atras de teatru, la început. Și emoțiile pe care mi le-au dat spectacolele, actorii și piesele au reprezentat intrarea mea în viața artistică. Elev încă, în școala primară și apoi din prima clasă de liceu, la Colegiul Național Sfîntul Sava, cea mai mare plăcere a mea era să mă duc la Teatrul Național — vechiul teatru, teatrul care l-a emoționat și l-a vrăjit pe toți cei care l-au văzut spectacolele. Chiar de la intrare, n-am să pot uita, cînd mă duceam să iau bilete... N-ai văzut vechiul Teatrul Național...

— Nu.

— Era acolo, la intrare, casa de bilete, cu o atmosferă atît de plăcută, cu multa lumină și era la casa o doamnă distinsă, blondă, todeauna elegantă, de o politețe deosebită, cînd îți rupea biletele, și biletele acelea parcă erau niște bancnote străine, lungi, din hîrtie filigranată. Și-ți întindea biletele cu o mină frumoasă, care mi-a rămas întipărită în minte. Și era învaluită într-o lumină caldă, degaja un parfum îmbietor, că-ți făcea plăcere să iei bilete. Pe urmă, intram în sală prin spate, pentru că pe acolo era intrarea la galerie și acolo mi-am făcut eu ucenicia, prima educație artistică, acolo am simțit într-adevăr fiorul teatrului și al artei, acolo, sus de tot, „la cucurigu”, la galerie. Se făcea întineric, întineric și jos era lumină strălucitoare — Teatrul Național era o perla a arhitecturii și a culturii românești — totul strălucia de frumusețe, era liniște, teatrul cel vechi avea o acustică extraordinară și plasatorii aceia bătrîni, vechi stiluți... Iar noi, pentru că mergeam de obicei cu un prieten, mare amator de teatru, și cu sora mea, Letitia, țineam să luăm bilete cu locuri chiar lîngă balustradă. Și stăteam cu capul, cu bărbia sprijinită de balustrada de fier și mă uitam de sus, spre lumina și strălucirea de jos, și acolo, „la cucurigu”, mă simteam foarte bine. Cînd am crescut și am început să iau bilete jos, în stal, nu mi-a mai plăcut tot așa de mult. La galerie era adevărată atmosferă, de reală intelectualitate, cu studenți, cu tineri pasionați de cultură — jos era rigiditate solemnă. Dar nici nu visam eu, nici nu mă gîndeam pe vremea aceea să îmbrățîșez profesunea de cineast, nu-mi imaginam că voi avea vreodată în fața mea pe actorii aceia mari, pe care-i văzusem și îi admirasem de copil, că-l voi avea în fața aparatului meu de filmat.

— Cum a aparut, totuși, ideea de a face cinema?

„Am căutat să dau expresie emoției interioare”
(Moara cu noroc — Ioana Bulcă)



— O să vă spun, mai încolo. Au trecut anii și mă gîndesc acum ce coincidență teribilă a fost ca după 23 August 1944 să mă văd odată Teatrul Național, Fumeșind. Și să-l filmez. Vedeam fumul, mai rămăseseră atîmate bimele care fumeau și mă întrebam — unde ești tu, acum, pilotul acela, care ai aruncat bombe? În război, bineînțeles, nu se întreabă nimic, tu ai vrut să lovești în Palatul telefoanelor sau în alte obiective, apropiate sau departate, dar eu eram copil cînd mă legasem de acest Teatrul Național... Era ca un ritual tot ce se întîmpla la teatru, mă fascina de fiecare dată și m-a vrăjit și m-a atras în direcția asta, spre profesia asta. Dinainte de război, începusem să prind aripi, să fac fotografii, ca amator, apoi intrasem la Oficiul național de turism, care avea un serviciu cinematografic.

— Care au fost primii oameni pe care l-ai cunoscut acolo?

O să vă spun mai tîrziu. Datorită perseverenței, dragostei și dorinței aceluia lucru nou care intrase în viața mea, filmul, am reușit să mă apropiu de cinematografie și să învăț, singur: practica, lecturi... Am reușit să mă documentez și, pînă la urmă, cînd s-a făcut Institutul, prin 1950, am ajuns să-l învăț și pe alții — mă numisera profesor.

— În afara de Teatrul Național bombardat, ați mai filmat și în alte locuri în 1944, după 23 August.

— Stați, ajungem și acolo. Iată, mi-ați reamintit de Teatrul Național, de cortina aceea splendidă, prima cortină, care se ridica parca deasupra altei lumi. Și pînă în momentul gongului, eu eram într-o emoție permanentă, înima îmi bătea cu putere, parcă voia să-mi iasă din piept. Acolo l-am văzut pe marele Băltăceanu, l-am văzut pe Demetriade, pe Storin, pe Ciprian, pe Vraca, pe Valentin, pe Elvira Godeanu, cu care m-am împrietenit și cu care am făcut probe, pe urmă, la Ciprian Porumbescu. Le-am văzut pe Maria Voiculescu, pe Maria Ventura, acolo am văzut „Hamlet”, „Regele Lear”, trilogia lui Delavrancea, „Cocoșul roșu”, acolo am văzut „Scrisoarea pierdută”, cu cei mai mari actori și multe alte piese.

— Începuși să vedeți și filme?

— Stați puțin. Asta-i altceva. Mă întorceam de la teatru și rămîneau treaz pînă noaptea tîrziu și mă gîndeam și nu puteam să mă deslășesc de gîndurile acelea atît de atrăgătoare și neliniștitoare pe care mi le inspirase tot ce văzusem acolo — feeria de lumină, de culori, de costume — o vrajă pe care nici azi nu pot să o deslășesc. Și am rămas cu ea, cu această vrajă. Îmi aduc aminte că, mai tîrziu, cînd lucram la studioul de actualități, am plecat odată la Arad, ca să fac un documentar despre stingerea incendiilor și mai în fiecare seară mă duceam la teatru și așa am văzut pe scenă un nou mare actor, pe care l-am îndrăgit: Ștefan Ciubotăruș. Pe urmă, pe vremea cînd lucram la Pădurea spinzurăților, l-am văstet — nea Fănică, dacă ai ști că m-am dus de 2-3 ori să văd un spectacol de teatru cu dumneata, la Arad... Și nu mai eram de mult copil. După aceea — iată, ne întorcem la cinematografie — pe lîngă teatru, îmi aduc aminte foarte bine de prima mea filmare, de primul meu subiect de film, la O.N.C., unde lucra ca operator un francez, Amédée Maurin, dar lucrau și românii Vasile Gociu, Iosif Bertok și alții, acolo erau și Paul Călinescu și Victor Cantunari... Luasem aparatul pe ascuns și am filmat derbiul de galop din 1940. Aveam 30 de metri de peliculă în aparat și m-am urcat în trăsura comisariului de parcurs, iar lîngă potou pusesem un geam protector, ca să nu sara nisipul în obiectiv, și așa am filmat și plecarea și sosirea cailor, din apropierea copitelor, stînd pe burtă. A ieșit frumos, cu toate contururile proiectate pe cer, în raccourci. Cît de tînăr eram și cu cită emoție am intrat în sală, cînd s-a proiectat materialul! De atunci mi-am făcut obicei, cînd eram foarte emoționat, la vizionarea materialelor mele, îmi introduceam întodeauna mina pe sub cămașă, ca să-mi string inima, simteam că-mi plesnește... Dar tot prin intermediul teatrului, de data aceasta dus de cumnatul meu, avocatul Ștefan Butuc, distins intelectual, care era prieten cu inginerul Ciulei, m-am atsat de fiul inginerului, Liviu Ciulei, pe care l-am văzut pentru prima oară ca actor, în rolul lui Puck, în „Visul unei nopți de vară”. la actualul teatru Nottara.

— Și totuși, înainte de a deveni cineast, primele dumneavoastră întîlniri cu cinematograful care au fost?

— Nu știu dacă ele privesc artistul din mine, poate mai degrabă copilul. Plecam de

la școală, eram vreo cîțiva băieți năzdrăvani — trois ou quatre gamins de mon âge — hai la cinema, le spuneam, și chiuleam, ne așezam în primele rînduri, cu nasul aproape lipit de ecran, și așa am văzut comedile acelea co Zigotto, cu Fatty, cu Harold Lloyd, filmele cu cow-boys, cu Tom Mix, cu calăreți, am văzut și filmele românești Tigăncușa de la iatac, Ciuleandra, jucate și făcute cu greseliile obișnuite de pe atunci, dar mie mi-au plăcut, am văzut Bing-Bang, cu Stroe și Vasilache, Gogulică ceferist și alte comedii românești, unele foarte bune. Dar să revin la ceea ce cred că m-a format pe mine... Filmand pentru jurnal, am cunoscut multă lume, am cunoscut multe personalități, l-am cunoscut pe Ye-hudi Meruhin, care m-a uimit zicîndu-mi că semăn cu el și, într-adevăr, mi s-a întîmplat să fiu oprit pe stradă, și în țară și în străinătate, și întrebă dacă eu sint violonistul Meruhin. Dacă ar mai fi fost și genul lui... L-am cunoscut pe George Enescu — știți întîmplarea mea cu George Enescu?

— Nu.

— Îi filmasem la concerte, în diverse situații, dar aveam ambiția să-l filmez acasă. El era var primar cu doctorul Costache Enescu, care fusese căsătorit cu o vară a mea, Viorica Gologan. Și așa l-am întîlnit și l-am spus că am vrea să-l filmez acasă, cîntînd la pian, la vioară... Dragul meu, mi-a răspuns el, dar eu nu sint nici violonist, nici pianist, eu sint compozitor. S-a uitat la mine, cum era el adunat, mic de statură, eu eram înalt, voinic, m-a mîngiat totuși și m-a întrebă: — Creierul poți să-l filmezi? Am rămas uimit și n-am putut să-l dau nici un răspuns, atunci. Eram foarte tînăr, dar, într-un fel, întrebarea a rămas în mine și mi-a influențat optica asupra imaginii de film. De fiecare dată am căutat, de atunci, să dau expresie deosebită înfățișării personajelor, ca să respire emoția interioară, lumina gîndului fiecărui actor. După ani de zile, i-aș fi răspuns: — Într-adevăr, domnule Enescu (pentru că lui nu-i plăcea deloc cuvîntul „maestre”, avea oroare de acest cuvînt), pot să vă spun că, într-adevăr, creierul se poate filma, toate gîndurile omului și tot murmurul ființei lui se pot filma, toate scripările ochilor, totul, totul... Am cunoscut multă lume, l-am cunoscut pe Ilya Ehrenburg, cu care am fost și prin provincie, pe George Georgescu, pe Oistrach...

— După teatru, lumea și oamenii muzicii par să vă fi captivat mai mult.

— Am cunoscut și mari cinești, adevărați mari cinești, nu din cei de duzina. Orson Welles mi-a dăruit o carte, cu o dedicație foarte frumoasă, nu pentru Moara cu noroc, cum a scris cineva, fiindcă el nu văzuse acest film, ci pentru „marele film românesc Pădurea spinzurăților”. L-am cunoscut pe Alexandrov, la Moscova, unde am fost de mai multe ori, pe Tissé, de care m-am legat sufleteste, pe regizorul Kalatozov, pe marele operator Urusevski și pe alți mari cinești. L-am cunoscut pe Rossellini, cu care am discutat mult, cînd a fost la noi în vizită, am luat și dejunul împreună, la Băneasa, cu Victor Iliu.

— Ați fost în Irel?

— Da. Așa am aflat multe secrete ale seriei noastre.

— Dar cînd ați făcut dumneavoastră, în 1949, împreună cu Victor Iliu, documentarul acela, Scrisoarea lui Ion Marin către Șteinta, încă nu-l cunoscuși nici pe Urusevski, nici pe Rossellini și totuși e multă artă operatoriească în acele imagini.

— Nu-mi dau seama.

— Dumneavoastră ați făcut unele din filmele cele mai mari ale cinematografului nostru. Dar parcă vă e greu să vorbiți despre ele. Poate pentru că satisfacția unui operator nu e niciodată pe măsura contribuției sale.

— Să vorbească alții, dumneavoastră ați scris foarte frumos, m-ați lăudat extraordinar, m-ați comparat cu Figuerola, la Moara cu noroc, nu uit, nu uit ce-au scris colegii și colegii dumneavoastră, pe care le stimez și îi stimez foarte mult, am toate cronicle. Altă dată, cînd o să veniți la mine acasă, o să vi le arăt. Dar mie nu mi-a plăcut niciodată să vorbesc despre ce am făcut eu. Cît despre satisfacțiile unora sau ale altora, eu am fost foarte mulțumit, am avut o perioadă frumoasă, am fost sănătos, am lucrat, am călătorit și pe urmă vine scadența. Ce să vă spun? Ca operator de actualități, am fost solicitat de Victor Iliu pentru acel documentar — știți că a pornit de la un text din Șteinta, care îmi plăcuse și mie. Și am plecat împreună în satul Sudți din Ialomița, printre primele sate cooperativizate. Victor Iliu a întors frumos su-

biectul, cinematografic, și el ca regizor a avut succes mare, atunci și mai tîrziu. Dar, desi operatorii sînt de obicei dați uitării, imediat după filmare, fără a mai vorbi de alte aspecte, și pentru mine acel documentar a fost o cotitură, ca experiența, ca posibilități de exprimare. Eram tînăr și nu mă învîjase nimeni.

— Dar, desi trecuseră opt ani de la acel documentar, la care ați început să vă definiți o formulă proprie, Victor Iliu tot pe dumneavoastră v-a solicitat pentru Moara cu noroc. A existat deci și există ceva mai important decît uitarea și decît toate celelalte.

— Da, dar să știți, eu nu mi-am definit niciodată o formulă fixă. Cînd am început să filmez cu Liviu Ciulei pentru Pădurea spinzurăților, el mi-a spus: — Nu lucrăm în maniera aceasta, cu efecte picturale, lucrăm o imagine simplă. Atîi, și l-am înțeles. Ce a ieșit nu știu, dar știu cum am pornit și cum m-am legat de acest film. În timpul prospectiilor, am ajuns și la monumentul de la Ghimes-Palanca, al fratelui lui Liviu Rebreanu — Emil, care a fost spinzurat și îngropat acolo și de la tragedia căruia a și pornit romanul. A fost ceva extraordinar pentru mine cînd m-am apropiat de monument și am citit data nașterii lui Emil Rebreanu: 14 mai, aceeași zi, aceeași lună ca a mea.

— Și dumneavoastră sinteți ardelean.

— Sint născut la Constanța, dar originea familiei noastre de acolo este, de lîngă Brăso, de la Satulung, din țara Birsel, bunicii mei dinspre tata. Gologanii, de acolo, sint și bunicii dinspre mamă, tot de acolo.

— Și acolo ați filmat Moara cu noroc.

— Pînă am prins eu filmul asta, a fost foarte greu, multe lucruri s-au petrecut, nedrepte, pe vremea Nepoților gornistului, cînd premiile și laurii se acordau după alte criterii decît cele ale lucrului făcut. Și după aceea, succesul Morii cu noroc nu le-a convenit multora.

— Dar dumneavoastră, ce sentiment încercați față de filmele mari pe care le-ați făcut?

— O liniște.

— Pentru un creator care cunoaște lumea, oamenii, viața, meseria, succesul, ce este mai important, în fond?

— Familia. Despre alte lucruri, altă dată, sa veniți la mine acasă, unde am o întreagă arhivă. Nu știu dacă v-am spus, am de mai multă vreme și un proiect de film, pe care din cauza întîmplărilor, n-am putut să-l pun în practică, proiectul unui film despre miinile oamenilor, apropo de lucrurile importante: Poemul miinilor. Un documentar eseu fara cuvinte, numai cu muzica și culori, totul trîind într-o atmosferă specială. Ce fotografie vreți să publicați la acest interviu? Eu as vrea una din tinerețe, chiar dacă o fi mica sau slabă tipografic. Uitați-vă, această fotografie — tip, de pe legitimația mea de A.C.I.N. O vreau pe asta, pentru că e făcută de mine însumi, eu am pus lumina.

Fără a-i mai putea arata tipărite mulțumirile noastre, ne despărțim de Ovidiu Gologan, în ajunul aniversării sale, rămîind cu această imagine a tinereții sale perpetue, care intră, ca și filmele sale, în istoria și în viitorul filmului românesc.

Valerian SAVA

„Lumina gîndului fiecărui personaj”
(Pădurea spinzurăților — Ana Szeles)



Să ne respectăm pe noi, respectînd—și cînstîndu-ne—înaîntașii



Pe vremea
aceea
mîncam
teatru
cu piine

SILVIA DUMITRESCU TIMICĂ

Un mare actor
care n-a știut
să joace teatru
în viață

În această primăvară întreaga suflare a oamănilor de spectacol a sărbătorit cei 60 de ani petrecuți în slujba scenei, ai artei emente Silvia Dumitrescu Timică. Teatrul Nottara — unde excelează de cinci ani cu o energie stenică într-un rol de nonagenară, în piesa lui Mircea Stănescu „Micul Infern”, regia Mihai Berechet — a organizat la cel de al 250-lea spectacol o seară festivă. Ascultînd emoționantele cuvinte ale Dinei Cooea și ale lui Radu Beligan, revizînd entuziasmul publicului care a însoțit-o de-a lungul întregii ei cariere, m-am gîndit: iată că se poate ajunge la popularitatea atît de aprig dorită de toți actorii lumii și în afara ecranului. Da, Silvia Dumitrescu Timică este o foarte mare actriță ajunsă azi la celebritatea unei vedete fără să facă film! Dar de ce să îi refuzăm șansa supraieituirii talentului ei prin intermediul peliculei? În dorința de a lămurii această dilemă am rugat-o pe cea ce a respins magia ecranului să ne acorde un interviu. A acceptat. Și iată-mă întîmpinată în apartamentul ei din Piața Amzilor, de lătratul energic al lui Picky, un pîion-maltez pur singe, deci de dimensiuni minuscule, lătratul care a însoțit dealtfel continuu conversația noastră (banda de magnetofon e mîrtoră) despre teatru și film, de fapt despre viață, căci spectacolul a fost și a rămas viața Silviei Dumitrescu Timică.

— Ați avut de curînd bucuria unei importante aniversări. Acum, cînd priviți în urmă — știți că uneori ieri parcă a fost demult, iar un fapt petrecut cu ani în urmă îți poate părea că a fost ieri — vi se pare departe sau aproape debutul?

— E departe... departe... primele vorbe din cariera mea Maximilian mi le-a dat, în „Suzana”. El mi-a imprimat importanța seriozității pe scenă. Am debutat la trupa Maximilian-Leonard, la operetă, la grădina Oțeleșanu, pe locul unde mai tîrziu s-a ridicat palatul telefoanelor...

— Grădina Oțeleșanu așa cum am revăzut-o recent pe pînzele de la retrospectiva Resso, respirînd parcă atmosfera acce de boema intelectuală, unde se puneau la cale ideile de către scriitorii, pictorii, actorii vremii.

— Și cîte nu am învățat din acele conversații...! Inceputul în teatru l-am făcut în cor și în corpul de balet. Disciplina mi-a intrat în sine de atunci. Eram prima la repetiție, prima la spectacol, chiar dacă mă duceam la o întîlnire cu un băiat tot prima eram. Îmi amintesc că o singură dată am întîrziat la o repetiție. Locuiau foarte departe, la mahala cum se spunea, tramvaiul nu venea, de taxi nici vorbă să fi avut bani. Pe atunci cîntam în cor. De o parte erau fetele, de alta erau băieții, la mijloc erau solistii. Cînd am ajuns, grija mea a fost să intru fără să mă vadă Maximilian. Bunînteleș m-a văzut. A scos ceasul, s-a uitat la el, apoi m-a privit atît de crunt: „Cum adică, cine eram eu să vin după solist?” — înțit am simțit un cuțit drept în inimă. Era foarte sever. După repetiție am plîns, am plîns. Dar de atunci n-am mai întîrziat niciodată.

— A fost greu începutul?

— Greu, dar eram tineri. Îmi amintesc de o scenă în „Suzana”, cînd trebuia să rid. Dar nu știam cum. Eram la început. Atunci Annie Aurian, soția lui Maximilian, se întorcea cu spatele la public și riddea pentru mine. Sever cum era, Maximilian mi-a spus de la început: „Fatoo, trebuie să fii în fiecare seară pe

scenă, chiar dacă o traversezi sau duci un pahar cu apă (și cîte subrele n-am jucat!), să nu faci nazuri la început, altfel nu vei deveni niciodată actriță. Dacă ai ceva în tine, publicul te remarcă. Numai jocul îți dă siguranța și plăcerea scenei”. Cîta dreptate a avut...

— Știți că în toamnă se împlinesc o sută de ani de la nașterea sa...

— Stiu. Am și fost solicitată să evoc cîteva amintiri din vremea cînd l-am cunoscut. A fost nu numai un mare actor dar și un mare om de teatru și de cultură. Poate că actorii nu erau așa scoliți pe vremea aceea, ei erau mai mult autodidacți. Cît citeau, cîte știau... Mă gîndesc la Maximilian, la Manolescu... Cum teatrele erau particulare, dacă nu știai să oferi publicului mereu piese interesante, erai condamnat să dispari. Și cîte nu făceam singuri, pînă și costumele ni le făceam noi. Dealtfel cred că nu poți iubi teatrul fără să te intereseze cultura în general. Uite de pildă Beligan, cînd era mai tînar, toți am fost mai tineri, am făcut multe turnee împreună, în țară și în străinătate, ei bine întotdeauna pe unde umblam, el era un fel de soarece de bibliotecă, nu exista oras în care să nu-l vezi cu teancul de cărți la subțioară... sau Berechet, dealtfel insistențelor sale datorîz revenirea mea pe scenă după pensionare...

— Dumneavoastră cum ați studiat, singură sau la conservator?

— Tot Maximilian mi-a spus: „Silvia, tu ai intuiție scenică.” Probabil că aveam (se îngîmă actrița cu aceeași netrăcută modestie) și mi-a îndemnat să intru la Conservator. Am studiat cu Ion Livescu, dar eram deja acomodată cu scena, știam toate operele, toate rolurile pe dinăfară, nici nu putea fi altfel. După ce seară de seară îl ascultasem pe Leonard, idolul publicului de atunci. După conservator am trecut de la operetă la teatrul de proză, m-am angajat la trupa lui Tony Bulandra, apoi a Mariei Ventura... pot spune că am jucat cu toți marii actori ai vremii...

— Se poate spune că ați făcut și ați trăit istoria teatrului nostru.

— Pe vremea aceea într-adevăr pot spune că mîncam teatru cu piine. După spectacol (și jucam seară de seară) mergeam la restaurant și începam: „tu n-ai făcut bine, tu n-ai spus bine, trebuie să faci așa altmîntrelea”. Acest fel de lucru mi-a intrat atît de bine în sine încît și astăzi, la vârsta mea, după 250 de reprezentații cu „Micul infern”, vin acasă și mă preocupă cîte o replică, cred că n-am spus-o exact cum trebuia... Asta e teatrul...

— Deci vă făceați între dumneavoastră cea mai cruntă critică. Nu se purtau pe atunci atît de mult elogiile între colegi, mă refer în dialogul direct.

— Eram foarte severi unii cu alții. Unul învățam de la celălalt. Pe viu. De la Maria Ventura am învățat că arta noastră este ceva foarte precis, ca o știință, că nu ai voie să-ți pui hainele la luteală și să joci într-o seară așa, într-alta altfel. Ea îmi spunea: „trebuie să știi ce cauți pe scenă, să nu te rătăcești, dacă mai poți adăuga ceva bun la rol cu atît mai bine, dar dacă nu să-l ai obligatoriu bine fixat.” Tot Maria Ventura mi-a explicat că nu e nevoie să începi să-ți pregătești lacrimile din culise, ca să emoționezi publicul ai nevoie de o stare anume... și cît de bine știa ea să o facă cu feminitatea ei irezistibilă. Era o fe-

meie veselă. Pe mine mă gîdila la cot ca să mă facă să rid, și cîte alte năzbîții... De la Timică am învățat cum se construiește un rol, el îmi vorbea de actorii dinainte și tot el mi-a insuflat respectul față de public. Îmi spunea: „Nu te duci tu la publicul cel mai ușor, trebuie să știi să aduci la tine publicul mai pretențios”. Vă spun drept (păcat că nu pot împărima pe bandă și gesturile Silviei Dumitrescu), eu simt și o mare frică de public, niciodată nu m-am răsfațat. Poate că asta e greșeala unor actori care cred că orice ar face, orice ar spune sînt grozavi. Eu întotdeauna mă întrebam: „Doamne e bine?”, că noi dacă nu făceam teatru, vorbeam teatru.

— Știți că se spune că numai cei puternici își permit dubile...

(Primesc ca răspuns același suris dubitativ care însoțea gîndurile ei de mai sus. Continui.) Teatru, teatru, teatru. Dar filmul? Nu v-a atras niciodată să vă vedeți chipul mîrit de cîteva ori? Nu ați dorit să ciștigați pariul supraviețuirii prin cinema?

— Vedeți, eu cînd m-am urcat pe scenă aveam 17 ani. De fapt mă gîndeam să-mi fac o meserie, să-mi cîștig existența că eram săracă. Îmi spuneam, am să mă strădău să fiu bine în orice să fac, dacă nu reușesc pe scenă am să mă apuc de altceva. Numai să fac ce fac cu seriozitate. M-am născut la Craiova. Mama, ca orice mamă, dorea să mă mîrit și să fac copii. Dar eu de la școala primară cîntam foarte frumos. Profesora mă purta din clasă în clasă să cînt și să spun poezii. C-am așa am făcut școala. Văzînd cum stău lucrurile, ai mei m-au dat la conservatorul lui Cornetti. Acolo am studiat cu marele dirijor și muzician Gabrielescu, apoi am început să cînt în coruri, așa l-am ascultat pe frații Rabega, pe Florica Cristoforeanu și alții. Tot pe vremea aceea, la Craiova aveam o mătușă. Ea avea în abonament o loje la teatru. Așa era pe vremea aceea. Cu ea am văzut toate trupele noastre și de mică mi-am spus: „cum as vrea să fiu și eu ca ei!”. Cînd am mai crescut, mă furisam în culise la repetiții. Eram numai ochi și urechi. Cînd mă trimeau să le cumpăr struguri sau bomboane, eram cea mai fericită.

— Bine, dar matusa nu v-a dus niciodată la cinema?

— Nu. Mă ducea doar la teatru. La cinema mergeam singură. Pe atunci erau filmele cu Francesca Bertini, Theda Bara, Pola Negri.

— Și vedetele de cinema nu v-au trezit aceeași dorință să fiți ca ele?

— Nu. Iar după cîțiva ani, cînd am început eu să fac teatru, se purtau frumoasele...

Chiar în acea clipă îmi ridic involuntar privirea pe peretele din stînga canapelei și dintr-o ramă îmi suride cu o dantură de Hollywood și trăsături de cameo, o fată.

— Dar acolo în poză cine e?

— Eu sint.

— Și atunci?

Silvia Dumitrescu Timică ride cu un ris încărcat de amintiri.

— Se purtau frumoase absolute, vedetele. Eu n-am fost niciodată o vedetă. Nici nu mă vedeam frumoasă. Pe mine în teatru m-au atras rolurile de compoziție, de tînară am jucat roluri de babe. Mă zbîrceam, mă slujeam, îmi puneam fuste ca să par mai grasă. Așa gîndeam eu. De aceea pe mine lumea nici nu mă recunoștea pe stradă. Uneori vocea mă trăda. În special după ce m-am mutat în centru, mergeam pe la o alimentară, ceream ceva și oamenii se întorceau să mă întrebă: „De unde vă cunosc eu vocea?”. Dar chipul nu-l recunoșteau.

— Și n-ați simțit dumneavoastră nevoia de celebritate prin film? Stînd aici de vorbă cu dumneavoastră îmi vine în minte să vă compar cu Celibidache, și el refuză supraviețuirea muzicii sale prin disc. Cred că trebuie să ai un mare curaj să refuzi șansa supraviețuirii?

— Sau o mare dragoste. Eu am iubit atît de mult scena încît mi-a ajuns. Nu am putut niciodată să-mi împart iubirile. Și am jucat de toate: revistă (primul cuplet, Nicușor Constantinescu mi l-a scris), operetă, comedie, dramă. În schimb, filmul nu-mi inspira încredere. Găseam că nu puteai să-ți construiești un rol. Trebuia să sîri de la o scenă la alta. Foate mi-a fost teamă și de tehnica filmului care se interpune între tine și spectator. Cred că este o altă meserie pe care eu n-am dorit s-o învăț. Și cred că bine nu poți face prea multe lucruri deodată. Sau poate nu am avut eu puterea. Dacă într-o zi aveam repetiție refuzam chiar să merg la radio. Niciodată nu am trădat scena pentru altceva. Nu fac o viață

altora care aleargă de colo, colo... Poate tentația e prea mare. Pentru mine, mîrturisesc, nu a existat.

— Totuși există un film cu dumneavoastră: Badaranti.

— Aveam mare încredere în Sică Alexandrescu. Mie îmi plăcea ce făcea el, lui îi plăcea ce făcea eu. Parcă-l aud: „Domnișoară ești pe drumul cel bun...” și atunci eram fericită. Așa am acceptat să filmăm piesa lui Goldoni. Dar n-a fost propriu-zis un film, noi tot ca pe scenă am jucat, doar că eram pe un platou. Au mai fost și alte încercări... Dar nu-mai pe scenă mă simt bine și nici o renunțare, nici un sacrificiu nu mi s-au părut prea mari. Și acum dacă merg undeva în vizită și e lumă multă mă simt prost, mă intimidă.

— Scena este cadrul dumneavoastră intim. Puteți să-mi spuneți după atîția ani de devoțiune care a fost cea mai mare satisfacție a vieții dumneavoastră de actor?

— Publicul care m-a iubit și m-a suportat atîția ani de zile. Cînd vezi lumea în picioare aplaudîndu-te, cînd simți cum îți caută privirea, capei o răspundă nepretenț, capei și o putere nouă, puterea să merți mai departe.

— Iată cum aplauzele altor generații v-au consacrat drept vedetă chiar dacă la început de drum nu credeai să aveți vocație.



Parteneri
pe scenă
și în viață
(Silvia
Dumitrescu
și Constantin
Timică)

— Nici nu sînt îmi răspunde cu aceeași promptitudine alertă a soarecei din „Micul infern”. Mai degrabă cred că mi se potrivește motto-ul lui Goethe la „Poezie și adevăr”: „Ceea ce dorești la tînerete îți dăruiești din belșug bătrînețea, sînt satisfacțiile pe care le culegem după îndelungată trudă.” Sau așa cum îmi spunea Timică: în teatru, ca și în viață, trebuie să știi să aștepți. Fără învidie. Fără rancună. Și să știi să fii bun copleș. Așa cum a fost el. Era un om tare bun.

— Așteptarea dumneavoastră a fost o așteptare foarte activă, ați jucat zeci și zeci de roluri, spuneți-mi personalitatea omului se modifică sub povara personalității altor personaje?

— Nu știu cum sint alții, dar eu n-am știut deloc să joc teatru în viață. După ce cobor de pe scenă, redevin Silvia, un om obișnuit cu viața lui.

Un om obișnuit, spune Silvia Dumitrescu Timică. Un om deosebit și o mare actriță, spun eu.

Mulțumesc pentru orele petrecute împreună și îndrăznesc să spun că singurul fericit de terminarea conversației noastre este Picky. Acum tace, simte că pleacă și lătratul lui protegător nu-și mai are rost.

Interviu realizat de
Adina DARIAN

panoramic
românesc

Baloane de curcubeu

În 1982, într-un sat
din Bărăgan
Regia: Iosif Demian
Scenariul: Fănuș Neagu,
Vintilă Ornar
Casa patru

Ca să joci
un țărăn trebuie
să-i cunoști sufletul
(Dorel Vișan
în Baloane
de curcubeu)



Preluând replica unui personaj - ziaristul - din scenariul Baloane de curcubeu (film aflat în lucru la Casa Patru, regia Iosif Demian, scenariul Fănuș Neagu, Vintilă Ornar), l-am întrebat pe Dorel Vișan interpretul rolului principal: „Cum arată președintele C.A.P., Ene Lelea? Cine este el și ce probleme îl trăminte?”
Iată răspunsul ce l-am primit, un monolog al interpretului lui Ene Lelea, un adevărat „portret în mișcare”.

Bună ziua! Vi-l prezint pe Iosif Demian, regizorul filmului nostru Baloane de curcubeu iar dînsul este actorul Dorel Vișan de la Cluj, interpretul rolului principal, președintele CAP-ului din comuna „Doi brazi”. Omul din fața mea, bine legat, cu o frizură asemănătoare cu a mea, zimbete larg și mă privește condescendent.

— Nu poate „juca” un țărăn... Numai cine este țărăn și cunoaște sufletul țărânului poate să-l joace.
— Păi, dînsul este! răspunde Iosif Demian.
— Atunci vă doresc succes. Imi pare rău că nu pot sta cu dumneavoastră, dar am treabă. Aveți nevoie de ceva? Nu?!

Imi dau seama că întrevăderea cu directorul Stațiunii experimentale s-a terminat. Merg la autobuz să mă schimb în... Ene Lelea, președintele din Baloane...

„Știi cum facem secvența de azi?” În capul meu e vraise. „Nu poate juca... decît cine cunoaște sufletul...” Iată titlul unui interviu. Prima întrebare: Cunoașteți sufletul personajului pe care îl interpretați? La comandă imi trec prin cap fraze banale dintr-o banală rubrică „Viitorul rol” dintr-o revistă de specialitate: „personajele pe care le interpretăm indiferent dacă sînt „bune” sau „rele” trebuie să fie autentice...” „prin intermediul acestor personaje imi propun să infățșez o tipologie diversă și o puternică tensiune conflictuală...” (pe dracu)... parte din egocentrism, parte din pricina rutinei, a pierdut legătura cu realitatea... ființă nouă aptă pentru o viață adevărată alături de omul iubit... (prostii) omul de acțiune... are revelația tirzie a însingurării sale, mai precis, trăiește spaima dezumanizării”. Sună telefonul, sint salvat. Cred că e Demian! „Te-am căutat mai devreme. Ai primit o garsonieră? În sfîrșit... Tu cînd vii la București? Trebuie să mai stăm de vorbă...” începem cu Fănuș Neagu prin decembrie! Păi, parcă ziceai că începem în noiembrie cu Petre Sălcudeanu! Mai sint probleme cu distribuția... Casa de filme... Dar nu tu faci distribuția? Be da, dar nu știi cum e?... Ba știu!

„Prin transpunerea unui rol, eu înțeleg înainte de toate oglindirea realistă a lumii lăuntrice a personajului, a raporturilor și legăturilor lui cu mediul inconjurător precum și a trăsăturilor sale individuale unice și totodată tipice pentru un mare număr de oameni”. Cum dai arpagicul? Cu 40! Dă-mi și mie o jumătate. Ia un kil, ce te scumpești? Am doar cîteva straturi lingă bloc... Dacă pui gunoi se face. Dumneata cînd „il pui”, arpagicul? Primăvara sau toamna? Noi îl punem numai toamna, și în primele zile călduroase ai ceapa verde. Cam scump îl dai! Luați de la

AGROSEM, acolo e mai ieftin. Da, dar nu se găsește!

Am venit să-mi dai cîteva saci cu gunoi. Parcă am știut că vii și l-am adunat! Dar ce faci cu mielul acela? Frumoasa asta n-a avut ce face și a născut trei, iar cealaltă a născut unu și a murit... așa că vreau să-l „primească” pe acesta. Și o să-l „primească”? Il „primește”, că l-am luat coada celui care a murit și am legat-o la asta. „Mama” îl miroase și încet, încet, îl „primește”. Imi place că te pricepi! Auzi d-ta... „nu poate crește o decît cine iubește oile leri, a venit la noi cineva de la județ în control. Cînd l-am spus că îngrășămintele chimice, fără gunoi, slăbesc pămîntul, s-a uitat la mine ca la altă aia, imi venea să-l zic: „Du-te d-le și vezi-ți de treabă, lasă-ne pe noi țărâni să facem agricultura...” Știi cum facem secvența de azi? Liniste! Se filmează. Motor! Sunet! Clac. 542 tras unu; Stop! „Trebuie să oprești tractorul exact la semn, deschizi ușa și el te întreabă: Cum e președintele nostru Ene Lelea, tovarășe?” Și pauza între cele două replici trebuie să fie mai scurtă”. Trebuie să mă concentrez. O aud pe Grigorița ca prin vis. 542 tras doi! Tractorul se oprește exact la semn. Întrebarea... și răspunsul: Președintele nostru Ene Lelea este un zbir și un prost tovarășe! Și altfel? (Pauză scurtă) liniste deplină, numai tractorul lucrează „au relenti” și comprimă în pistoanele puternice pauza imensă de trei secunde. Mîna imi trece automat prin frizura directorului stațiunii experimentale... și gîndul meu îi dă răspunsul ziaristului prin președintele Consiliului județean... „Allo! Bravo, Ene Lelea, meritați felicitări. Sinteți primii pe județ”, și vocea președintelui județean se mixează cu o altă replică de răspuns care nu știu sigur dacă este scrisă în acest scenariu sau o știu din alt film, dintr-o amintire, el rămîne aici să muncească pămîntul dar tu să mergi să înveți carte, să te faci popă sau învățător, că vezi ce greu e la țară și cît ne chinuim...” și vocea mamei s-a oprit într-o pauză scurtă adunînd parcă „plămada milenară”, ca să izbucnească mai puternic: „să înveți carte, auzi, că dacă nu, te bat de te rup”. Bag în viteză a doua și tractorul virează ușor la dreapta. Trebuie să opresc la semn. Deschid geamul cabinei și-l strig ziaristului răspunsul „Și altfel... noi sintem făcuți să răsărim și să asfințim în grîu, tovarășe...” Bag din nou în viteză și tractorul pornește nevov. Stop! Fața lui Demian se destinde. „A fost foarte bine dar ai spus „sîntim” în loc de „asfințim”...” Nu-i nimic, putem lua sunet separat, că tot nu s-a văzut gura”.

Dorel VIȘAN



Capătul liniei nu este deloc
realizează regizorul Dinu Tănase

La capătul liniei

Un accident,
o pedeapsă, nevoia
de a se reabilita
în proprii ochi
Regia: Dinu Tănase
Scenariul:
Radu F. Alexandru
Casa unu

Pentru Cicea și Crișan faptul că trenul se îndreaptă spre un oraș industrial de munte nu are nici o importanță. La fel de bine se puteau duce spre litoral. Și-au propus doar

Între cele șapte arte, filmul pare mai „adecvat” amurgului de milioniu. Palida lumina crepusculară mult iubita de romantici (care nu cunoșteau „viteza” ca formă posibilă a existenței) îi vine de minune. Cum ar privi oare Byron și Pecișorin, într-o sală de cinematograf din Călea Moșilor, sa zicem, Farmecul discret al burgheziei de Buñuel sau Stan și Bran studenți la Oxford?... Ar înțelege ei că, înainte de orice, este vorba despre o succesiune rapidă de imagini, viteză adică? Viteza. Maladie care începe odată cu roata dar abia în zorii veacului 20 își arată colții. Cam în același timp cu invenția fraților Lumière. Ce mai bițială și alergășă... Si cum dădea năvală de pe pinză în sala înspăimîntată impetuoașă locomotivă Pacific urmată de lungul tren și cortegiul lui de abur și cum claxonau printre suririle de scaune cupeurile lui Ford ca niște dricuri de lux cu patru, opt și șaisprezece pistoane? E drept, filmul aducea pe vremea aceea cu un adolescent oarecum oligofren. Dar știa să meargă repede. Era de-ajuns. Era de fapt un simptom al viitoarei maladii universale, viteză și patima de viteză. Dar încă nu ataca direct. Nu simțea decît că e comod, distracție ieftină la îndemîna tuturor. Ca să citești

profesiunea
de spectator

Un eventual pariu

Adulter și crimă, roman feuilleton de două mii cinci sute de pagini, îți trebuia timp! Filmul îl vezi în numai două ore. Cei mai „subțiri” îl refuză. Fiindcă nu este artă? Aș! Din teama nedeslăuită de ce va fi. Cu gusturi sigure și fără prejudecăți, „mulțimea” îl acceptă fără rezerve. Multimea stie ce vrea. Are simțul viitorului. E veșnic tinără și mai ales fără penibile frîne „intelectualiste”... Dar pe măsură ce filmul devine „artă”, secolul prinde viteză, nu-i așa?! Spațiul se „micșorează”. Timpul se „comprimă”. Viteza „compensează”. Energia aberantă pe care o dezvoltă fiziunea nucleară este de fapt nebunească dezlănțuire a electronilor... Dar cancerul? Nu este tot furie și dezordine, proliferarea monstruoasă a celulei, viteză decît? Războaie care mai demult țineau o sută de ani,



ajung să se consume în cîteva zile. Și să tragă în schimb după ele o pace precară nelimitată dar, de fapt, amenințată în fiecare clipă. O grabă universală ne mină din urmă, ne biciaie, competiția continuă, mai repede, mereu mai repede... Te gîndești cu o ciudată nostalgie și într-un fel lipsit de speranță la un concurs de cine ajunge mai tîrziu! Si la o poveste „pe dos”. Alt film! Am fost bolnavi de viteză? Au pierit atîția dintre noi? Ei bine, au mai și rămas! Ca după marea ciumă. Ca după Hiroshima. Am fost noi copiii disperăți ai vitezei? A trecut. Spre anul 2000, oho, viteza se va îmbolnăvi de noi. Ea, de data asta! Ce-o să mai ridem. A venit și rîndul nostru! Va fi ca în povestea cu pisica turbată care și-a mușcat stăpînului și a căzut moartă pe loc, în timp ce el își privea nedumerit urma rotundă

și delicată a mușcăturii, ca o coroană de lauri pe capul de premiant al lui Tom Degetel. Și va fi în sfîrșit liniste...

Am scris pe nerăsuflăte un posibil comentariu la un film despre marelă galop spre trecătoarea îngustă a anului 2000. Am văzut la T.V. un filmuleț strasic într-o serie „documentară” prezentată de Peter Ustinov, imagini din viitor etc. Un italian, Luigi Colani proiectează obiecte, forme cu totul noi care să ne smulgă din artificial și să ne îndrepte mărcaș cu gîndul dacă nu cu sufletul spre „maica natură”. Minunate lucruri, mină de aur, mustăciosul Colani are și ceva de clown și de alchimist și de pilot de formula 1 și de vedetă de cinema și de mic savant și de, se înțelege, artist boem fără slujbă în căutare de subiecte! Ca și Leonardo, el privește natura și apoi nu face altceva decît să „copie” totul, îndreptînd, adăugînd „îci-colo” cite o linie. De la pahare și vase de bucatărie la caroserii de automobile, șalupe, vapoare, biciclete, avioane. Colani și echipa lui de designeri, într-un castel din secolul al XVII-lea, atelierul lor, cautînd forme care se opun prin ele însele fricii și disperării. Utopie? Să-l credem pe Colani. Să-l „recitim” pe Leonardo. Să încercăm un pact cu natura. Sau măcar un pariu. De ce nu...

George BĂLĂIȚĂ



și capătul vieții în filmul pe care-l
(Ioana Crăciunescu în *La capătul liniei*)

sa coboare la capătul liniei și acolo să se oprească pentru mai multă vreme, poate pentru totdeauna, „să se așeze și ei dracului undeva” — cum zice Cicea —, să se reîntreze într-o existență normală care un timp le-a fost interzisă, să demonstreze că pe-deapsa penală pe care au ispășit-o a fost un accident, că ei de fapt sunt oameni de treabă, dornici să muncească, să se bucure de viață și de libertate. Reluarea firului întrerupt e dificilă. Fiecare a resimțit „accidentul” în felul lui. Cicea bravind, agitându-se, vorbind mult, făcând pe mască, Crisan închizându-se în sine, cruțându-și parca energia, încruntat și scump la vorbă. În ciuda diferenței de vîrstă și de temperament, între cei doi se află o mare prietenie. Îi leagă o experiență comună nădărmă, îi leagă sentimente complementare (responsabilitatea paternă a lui Crisan și dependența filială a lui Cicea), îi leagă dorința, nevoia de a lua viața de la capăt.

Acesta este argumentul filmului pe care Dinu Tănase îl realizează la Fieni, Brașov și București după un scenariu de Radu F. Alexandru. Unică experiența anterioară a regizorului în filmul de actualitate (*Mijlocul de schimb*) a demonstrat predilecția lui pentru faptul și detaliul cotidian, capacitatea de a pătrunde dincolo de aparențe, de a construi o realitate bogată în tipologii și întâmplări pe o canava scenică simplă. Se pare că experiența se va repeta — desigur într-o cheie mai dramatică (subliniată între altele de absența culorii), mai concentrată (acțiunea este construită aproape în exclusivitate pe cuplul Cicea-Crisan, în care intervine din cînd în cînd fata de la restaurant), mai introspectivă. Dar ambele filme au și trăsături comune: analiza unei crize existențiale, a unei prietenii. De data aceasta, Dinu Tănase a optat însă pentru interpreți profesioniști, actori de mare greutate în contextul teatral și cinematografic contemporan.

Crisan — Mircea Albulescu: Rolul acesta este un rol normal-firesc. Într-un film ce se vrea firesc-normal. Ambicioasă stradană a echipei condusă de regizorul Dinu Tănase este să înlăture aparențele care ormează, din păcate, uneori, în spectacol omnescul, lăsînd să treacă doar esența lui atât de puțin spectaculoasă! Crisan este un personaj în aparență comun, care aparent a apărut destul de des în filmele noastre. Eu însumi am apărut în cîteva filme interpretînd „rude” aparent apropiate ale lui. Ce va fi, rămîne de văzut!

P.S. Și totuși o remarcă, mai bine-zis o parafrază a unei replici dintr-o piesă a lui Marin Sorescu:

— În cîteva rînduri cuvîntul aparență s-a repetat de mai multe ori. Săracie de limbaj? — O fi săracie de limbaj dar după cum vedeți, nu e săracie de aparențe.

Cicea — Dan Condurache: E un film greu prin natura delicată a subiectului și prin duritatea caracterelor (eroii sînt în mod paradoxal caractere puternice și totodată oameni foarte slabi). E un rol dificil și foarte solicitant, la fel de dificil ca și cele pe care le-am jucat în ultima vreme în teatru. E o colaborare interesantă cu Dinu Tănase care gîndește foarte nuanțat povestea, o scenă pînă la aibă patru sau cinci ritmuri interioare, și pentru care fiecare detaliu, fiecare replică, fiecare scenă sînt importante.

Alte nume pe generici: Doru Mitran (imaginea), Mihai Ionescu (decorurile), Doina Costache (costumele), Marius Popp (muzica) și actorii Ioana Crăciunescu, Cici Caraman, Marieta Rares, Paul Lavric, Livia Baba.

Cristina CORCIOVESCU

Homo sapiens

Un salt spectaculos
al omulețului
cu floarea:
de la scurt la
lung metraj
Scenariul și regia:
Ion Popescu Gopo
Casa patru

Vă propunem, stimate Ion Popescu Gopo, să începem discuția despre „Homo sapiens”, lung metrajul cu care ați intrat în producție la Casa patru, cu o „scurtă istorie” a ideii acestui film.

— Ideea e mai veche, a pornit mai demult, după ce făcuserăm trei filmele cu Omulețul. M-am întîlnit cu acest Omuleț întîmplător, pînă la el încercasem să fac numai personaje frumoase desenate. Cînd mi-am dat seama că nu pot să-l ajung pe Disney în perfecțiunea culorilor și a desenului, am abordat o tehnică inversă: a simplificării, fără decururi, fără multe culori și chiar fără costum. Dacă aveam nevoie de o floare, desenam o singură floare, nu un cîmp cu flori; aveam nevoie de un pom, făceam un singur pom... Această economie, această stilizare, a dus la un gen de film cu care, dacă pot să spun așa, m-am trezit brusc într-o bună zi. De atunci toată lumea spune că eu știu să desenez urît. Într-adevăr, cînd vezi Omulețul nu crezi că eu știu să desenez și „frumos”.

— **Disney a văzut Omulețul?**
— În 1963, cînd am fost la Hollywood, am cerut să fiu primit de Disney, dar mi s-a dat un răspuns negativ. Am rugat atunci să-mi vadă cel puțin filmele și dacă are ceva de spus să-mi transmită două vorbe. Disney a văzut filmele și m-a chemat la el. De atunci datează poza în care mă ține de gît și pentru care sînt foarte mîndru; mi-a spus că sînt primul regizor din țările socialiste care l-a vizitat.

— **În ce relații vă aflați cu Omulețul? Prieteni, adversari?**

M-am trezit peste noapte cu acest personaj despre care mama spunea că e foarte urît — capul turcit, burta mare, picioarele subțiri — toți colegii mei spun că seamănă foarte mult cu mine (răutățios, nu?). Omulețul asta mă terorizează. De ce? Pentru că deși eu spun că fac ce vreau cu el, de fapt face cam ce vrea el cu mine. Nu poate rezolva o situație decît în sistemul sau în stilul lui. Dacă vreau să-l determin să facă altceva, el se opune. Fac proba de mișcare, o vîd pe ecran și-mi dau seama că nu corespunde, nu e el. Din cauza aceasta am făcut o pilulă (care mi se pare dintre cele mai bune), aceea în care omulețul cără un picior, aduce un al doilea, apoi un trup, niste minți, și la urmă capul, care e capul meu! Deci un omuleț care mă face pe mine! Eu încep să mă mîsc, iau omulețul de carton și cu o foarfecă îl fac bucățele. Vreau să introduc secvența asta în *Homo sapiens*.

— **De fapt ce este acest lung-metraj „Homo sapiens”?**

— Un film de montaj în care apar mai multe secvențe din filmele pe care le-am făcut. Filmul va începe cu „o treabă făcută cu cap”. Omulețul întîlnește un măr și vrea să ia un fruct de pe creangă. Dar mărul e mult prea sus, atunci își scoate capul, se urcă pe el, la mărul și pleacă. O treabă făcută cu cap! După aceea va urma titlul filmului și jocul între omuleț și subsemnatul...

— **În film apare și regizorul în carne și oase?**

— Încă nu știu, deși aș fi tentat s-o fac.



Tudor Arghezi și soția, împreună cu foarte tinerii — pe atunci —
Ion Popescu Gopo și Mircea Mureșan

pentru a marca niste momente. De exemplu, *Scurtă istorie* a fost făcut în 1956 și premiat la Cannes în 1957. Vedem acolo copii care se nasc sub apă — așa cum se întîmplă astăzi în lume — vedem sateliți lansați înaintea primului Sputnik și o multitudine de alte previziuni: a popula apa, a scoate hrana din ea... Încerc o satisfacție, mai ales acum, după 25 de ani, cînd aceste lucruri se dovedesc reale. Nu numai cu *Scurtă istorie* mi s-a întîmplat așa, ci și cu alte filme mai vechi, în care apăreau tot felul de probleme azi la zi: energia, poluarea, benzina...

— **Bomba care se fură...**
Da, și care se găsește! Se simte în filmele mele că sînt de proveniență gazetară și deci la zi cu problemele actuale.

— **Citeodată chiar cu o zi înainte...**

— Mi-a plăcut foarte mult filmul lui René Clair, „S-a întîmplat mîine”.

— **Care va fi liantul filmulețelor în acest film de lung metraj?**

— **Homo sapiens** e un fel de cocteil, un evantai de filme din diferite etape, care toate la un loc vor povesti un alt subiect, vor fi un alt film. De pildă, în patru filmulețe am făcut cinci Geneze: din strănul soarelui și desfăcerea Cosmosului; din maimuță, cînd a căzut, si-a rupt coada și s-a speriat („ce-o să zică mama?”); din combinația de microbi, fel de fel de celule care au dat simțurile ființei complexe, Omul (în *Sancta simplicitas*); la malul mării, din fluxul și refluxul care au dat respirația (în *Homo sapiens*); din apariția unor extraterestri sau mai simplu, dintr-o explozie, direct din pămînt (în *Intermezzo*). Încerc să povestesc deci altceva, amestecînd filmulețele între ele. Nu le voi strica, nu umblu la negativ, voi face un alt film.

— **Care vi se pare a fi dificultatea cea mai mare?**

— Eu sînt un alergător pe suta de metri. Nu știu dacă sînt bun pentru maraton. Din cauza aceasta filmele mele de lung metraj suferă uneori. Nu am o întîndere egală și metodică, citeodată fug prea repede, citeodată prea încet... În general, simt poate mai bine decît oricine toate defectele și lupt împotriva lor. Problema cea mare este dacă voi reuși să pot întînde și așeza în alt lanț aceste gaguri scurte și foarte concentrate din filmulețele de pînă acum.

— **Credeți că un lung metraj de animație e mai bine primit de spectator?**

— Cred mai mult în filmul de lung metraj, în posibilitatea de a fi distribuit mai eficient decît scurt metrajele. Un lung metraj are o viață mai lungă pentru că este, cum se spune, „gazda”, cel care primește spectatorul pentru întregul spectacol. Cred că *Homo sapiens* va fi un film original. Nu știu dacă vom reuși ca ansamblul filmului să fie într-adevăr un spectacol. Dar sînt optimist. Lucrez cu fratele meu, care a făcut trucajele la *Mirabela* și care acum încearcă să ia materialele filmate cu 20 de ani în urmă, să le regenezeze, să le transpună, să le egaleze, pentru ca filmul să aibă unitate. Aș vrea să lucrez în

continuare cu inginerul de sunet Dan Ionescu și cu compozitorul Dumitru Capoianu, colaboratorii mei timp de 20 de ani la crearea Omulețului.

— **Puteți spune în două vorbe și filmulețul de la „Animafilm”, la care lucrați?**

— Se numește *Orgoliu*. Am pornit de la ideea că oamenii din cînd în cînd le sare tandăra și sar peste cal. Doi omuleți se întîlnesc la un colț de stradă și se izbesc din întîmplare. Unul dintre ei, politicos, își cere scuze, dar celălalt începe să facă pe grozavul, să tipe. Primul omuleț începe atunci să tipe și el, „Da tu știu cine sînt eu?” și imediat pe cap îi crește o coroană de aur, cu perle și cu plus. Celălalt nu se lasă mai prejos. „Da tu știu cine sînt eu?” — și-i crește și lui pe cap o coroană asemănătoare. Primul omuleț i-o smulge de pe cap și i-o aruncă în țărîna. Vă imaginați ce-i la gura acestuia, cum i-o smulge și el de pe cap... Intr-un tirziu fiecare își ridică coroana de jos și pleacă în treaba lui. Pe drum întîlnesc un biciclist cu coroană, un cîrșetor care cerșește cu coroană, niste femei care spală cu coroană pe cap, doi bo-xeuri cu coroană și așa mai departe... Jocul de-a coroana fiind de fapt orgoliul fiecăruia. Omulețul nostru își întîlnește copilul disperat ca un alt copil i-a luat coroana de pe cap... Povestea continuă acasă, unde pe rînd, cînd mama, cînd copilul, cînd tătucul fac pe împăratul. Nu pot minca liniștiți și nu poate fi pace, decît în clipa cînd toate coroanele sînt puse în cui. Îmi place foarte mult filmulețul dar nu știu cum o să iasă. Vedeti, vorbim mult despre scenarii, or mie mi se pare — poate exagerez, poate că afirmația o să mă coste — că în filmul de animație nu avem scenarii profesioniști. Facem scenarii, scriem scenarii, dar scenarii nu prea avem. Ca să-mi vorbesc despre alții, eu personal, de pildă, nu cred că știu să scriu scenarii, deși am iscalit pînă acum destule... A face un scenariu înseamnă a avea o viziune completă a viitorului film, ceea ce mie mi se pare destul de complicat. Un film nu se face în absența unor întîmplări, ci odată cu ele. Este ca și cum, de pildă, am crede că Leonardo da Vinci a văzut-o pe Mona Lisa și pe urmă n-a făcut altceva decît s-o picteze toată ziua. Dar eu cred că în fiecare zi el a modificat culorile, a modificat umbrele, expresia, în fiecare zi a adăugat cîte ceva și poate că surîsul celebru n-a fost prevăzut în scenariu. Deci cred că scenariile trebuie încredințate unor oameni de meserie care să lucreze permanent la îmbunătățirea lor. Iată de ce tremur încă pentru sfîrșitul *Orgoliilor*. Ideea cu „lăsați orgoliul la usă” cred că e bună (e și o vorbă a noastră populară) dar parcă mai trebuie ceva. Mai am două luni pînă la sfîrșitul filmului și încă mă chinuiesc cu subiectul.

— **S-ar putea să vă ajute tot Omulețul. Gopo sapiens! Vă dorim succes, atît pentru acest scurt-metraj cit (și mai ales) pentru lung metraj „Homo sapiens”.**

Roxana PANĂ

În jurul Brașovului și pe platou la Buftea s-au încheiat filmările la *Comoara lui Decebal*. „Un film de aventuri pe teme istorice” cum îl recomandă Casa de filme cinci. Pentru regizorul Iulian Mihu un prilej de a reconstitui cu fantezie și umor secolul al XVI-lea. Scenariul: Constantin Ciubotaru. În distribuție: Gheorghe Cozorici, Violeta Andrei, Julieta Szonyi, Andrei Finți, Aristide Teică.



Cannes-ul de pe Kurfürstendamm



Berlinul reunește
cu o utilitate certă
cinematografiile
„mai modeste“ ale lumii

Dacă o scară ierarhică a festivalurilor n-a fost încă instituționalizată, gelozia dintre acestea a intrat deja în notorietate. Berlinala cinematografică, de pildă, nu-și găsește linis-
tea din pricina strălucirii Cannes-ului. Nu că ar jindii neapărat după fazele aurii și stă-
rilele care-și expun rotunjimile de bronz arti-
stelor fotoreporterilor — care stărlăta ar duce
zeul exhibiționist atât de departe încât să se
„dezabiliteze“ în februarie, și încă pe Kurfür-
stendamm-ul înghețat, într-un oras nordic în
care nu se glumește cu iarna? Dacă nu tîne
să rivalizeze cu sarabanda mondenă a croi-
settei, Berlinala tinjește, în schimb, după re-
cunoașterea obiectivă a amploarei și eficien-
ței ei. Moritz de Hadeln, însușit director al
festivalului, observa cu satisfacție că potri-

mai puțină strălucire, dar cu indubitabilă uti-
litate, cinematografiile „mai modeste“ ale Eu-
ropei și ale lumii, devenind un loc preferat al
dialogului dintre profesioniști, datorită și at-
mosferei destinate pe care o asigură conducere
festivalului.

În plus, un loc important în repertoriul din
acest an al Berlinalei a fost rezervat „femeilor
care fac film“, ca să parafrăzăm titlul secți-
unii ce le-a fost dedicată. Că cine-profesio-
nismul feminin este o problemă demnă de stu-
diu a dovedit-o, între altele, intervenția regi-
zoarei sovietice Iskra Babici, al cărei film,
Bărbajii, a fost distins de juriu „pentru pro-
fundimea raporturilor sale umane“. Întrebată
la conferința de presă din ce pricină a debu-
tat atât de târziu, regizoarea, care rotunjise re-

sale, este invitat în proiecția de la miezul
noptii la gala faimosului documentar al lui
Walther Ruttmann: **Berlin, simfonia unei me-
tropole**, acompaniat din sală de două pian-
e, după partitura originală compusă de Edmund
Weiss pentru premiera de acum 55 de ani,
descoperită recent în Statele Unite.

Abia la sfîrșitul celor 12 zile ale acestui fes-
tin cinematografic îi dai seama cit e însă de
greu... digestia. În ce mă privește, cred că cel
mai bun film al festivalului a fost comedia lui
Mario Monicelli, **Marchizul del Grillo** (Ursul
de argint pentru cea mai bună regie), jovială
satiră la adresa împietririi dogmelor papale și
nestatorniciei istoriei — cu Alberto Sordi
într-un dublu rol de aristocrat și cărbunar.
Neașteptat de convingător, impresionant
înainte de toate datorită reliefului psihologic
al personajelor, filmul olandezului Ben Ver-
bong, **Fata cu părul roșu**, poveste inspirată
de rezistența antifascistă. Pierre Granier-De-
ferre l-a distribuit pe Michel Piccoli (distins
pentru cea mai bună interpretare masculină)
în rolul unui director acaparator care duce
prin procedee perfide, aservirea subalternului
dincolo de limitele patologicului. Satira sa in-
titulată **Afacere stranie** este un film subtil și
original. Ca și filmul „veteranului“ maghiar
Fabi Zoltan, **Requiem** (distins cu Ursul de
argint) în care autorul **Călușelor** înalță un
nou imn nobletei feminine. Interesant prin
originalitatea viziunii și **Romanță cu Amelie** al
cineastului Ulrich Thein din RDG, o stranie
pastorală despre anii prăbușirii Germaniei
naziste, însușită de o surprinzătoare pros-

moși ani, și cail se impușcă, nu-i așa? sau
Călețelul electric. Era cu atât mai firesc să
crezi că un film, însușit de un cuplu format
din Paul Newman și Sally Field, poate deveni
senzația festivalului. Din păcate, lucrul acesta
nu s-a întimplat. Filmul lui Pollack trece,
într-adevăr, fără malitii și precizie, pe lângă
subiectul pe care și-l propune — răspunde-
rea ziaristului pentru formidabila sa forță de
influență — și, desi actorii își fac datoria —
Newman cu obisnuita sa combustie interio-
ară, Sally Field pastisind-o însă pe Jane
Fonda — spectacolul a fost urmărit, aștep-
tînd mereu scena care ar fi potențat intermi-
nabila expunere de motive, secvență care n-a
mai venit.

Cu un interes cel puțin egal a fost aștep-
tată premiera prolificului realizator vest-ger-
man Rainer Werner Fassbinder — intitulată
provizoriu **Veronika Voss**, după numele per-
sonajului său principal, o mare vedetă de
odinioară, abandonată acum uitării. Imensa
sală elipsoidală a „Zoopalastului“ care găzduia
proiecția, gema de lume în seara premierei,
început într-o atmosferă încărcată de praf de
puscă, de eveniment controversat, filmul s-a
încheiat, însă în indiferența generală a publi-
cului. **Veronika Voss** nu este decât o replică
nereușită dată **Federei** lui Billy Wilder, pe
care însă Fassbinder declară public că n-o
cunoaște: e una din lacunele culturii sale ci-
nematografice.

La conferința de presă autorul este așteptat
de ziaristi într-o atmosferă explozivă. Cînd
apare, intimidăzăl Pină și stația de amplifi-



Fără malitii sau eșecul
unui mare regizor:
Sydney Pollack (cu Paul Newman)



Nostalgia
Veronikăi Voss
și agresivitatea
autorului ei,
Rainer Werner
Fassbinder

vit unor statistici ale FIAF-ului (organizația
internțională a producătorilor de filme) ma-
nifestarea de la Berlin se afla pe primul loc în
ce privește numărul de participanți (repre-
zentanți) ai presei ca și ai industriei de filme).
Noul record înregistrat în acest an (aproape
600 de profesioniști, peste 500 de comer-
ciantii și roii batalioanelor de ziaristi) a ge-
nerat câteva inovații demne de reținut: un
caiet special, un adevărat „Who's where“ al
personalităților acreditate la Festival și un or-
dinator central care nu numai că-i servea in-
vitatului în citeva secunde, cartea de acredi-
tare, dar, la cerere, îi putea pune la dispoziție
orice informație cu privire la ceilalți parti-
cipanți. Altfel n-ar fi fost ușor să te orientezi
printre delegațiile provenite din peste 40 de
țări.

Dar manifestarea berlineză nu este mai puțin
ambicioasă și în repertoriul ei. În afara tra-
diționalei competiții, a cărei geografie a fost
în acest an mult mai echilibrată decît în tre-
cut, în afara „pandantului“, Forumul tinere-
tului, în care istoricul de film Ulrich Gregor a
concentrat, și de astă dată, cele mai recente
opere ale „avangardei“ politic-sociale și ex-
perimentale din anii precedenți — Berlinala a
mai făcut să strălucească pe zecile de ecrane
din centrul orașului, o bogată secțiune de in-
formație, o competiție de filme adresate copi-
lor, retrospective dedicate lui James Stewart,
Joan Fontaine, regizorului american de ori-
gine germană Curtis Bernhard, filmului de
copii din R.D. Germană, cinematografului in-
donezian și australian, producției chineze
dintre cele două războaie și realizatorului
contemporan vest-german Alf Brustellin. Ast-
fel, ca să fim dreți pînă la capăt, dacă sâr-
batoarea Cannes-ului este dominată de trei
mari cetăți cinematografice: Hollywood-ul,
Cinecittă și Parisul, Berlinul intrunește cu

cent 50 de ani, a răspuns fără urmă de zim-
bet: „A trebuit să-mi cresc fata și s-o mărit!“
„Ambiția ubicuității geografice este însoțită
de tentația pluralității temporale. La Berlinala
se trăiește în același timp în actualitatea fier-
binte și în timpurile legendare ale cinemato-
grafiei. Spectatorul care a urmărit după
amiază interesanta revistă a Noului film Ger-
man, cu cele mai proaspete producții ale

pețime a observației. Păcat că, obsedat de
sarcini tematice specifice, Thein pierde con-
trolul filmului către deznodămîntul său.

Ca pretutindeni unde există așteptări, Fes-
tivalul a avut și decepțiile sale. Cea mai vi-
brant deplinsă a fost premiera mondială a ul-
timului film de Sydney Pollack: **Absence of
Malice** (Fără malitii). Era firesc să se aștepte
mult de la autorul unor filme ca **Cel mai fru-**

care intră în microfonie, la prima vocală pe
care o articulează. Cineastul aduce cu un bo-
xeur dezlanțuit, un fel de Wallace Berry vi-
zigit, care aruncă sălii priviri brumoașe. Răs-
punde transant, monosilabic: „Această Ches-
tione e prea vastă. Am nevoie de volumul
unei cărți, să-i răspund. Poate c-o s-o
scriu...“

Cînd la festivitatea finală, Joan Fontaine,
gratioasă președintă a juriului, anunță că Ur-
sul de aur a fost manipulat către Fassbinder,
mai bine de jumătate din sală se ridică și hui-
duie dezlanțuit. Prin culoarul deschis în
această mare agitație, autorul **Veronikăi Voss**
înaintează împerturbabil spre tribună. Își ac-
ceptă trofeul din mina lui James Stewart, glo-
rios maestru de ceremonii al decernării pre-
miilor, și apoi, împrevizibil, se întoarce brusc
spre sală, agînd victorios „Ursul“ și ațîin-
du-și adversarii care izbucnesc într-o nouă
salvă de fluierături. Apoi cele două părți se li-
nistesc, și ceremonia își urmează cursul.

Pentru a fi dreți pînă la capăt, n-a existat
juriu al Berlinalei care să nu scandalizeze cu
palmaresurile sale. În același timp, este de
remarcant că în ultimii ani, festivalul berlinez a
devenit o antecamera a Premiului Oscar. În
1980, **Moscova nu crede în lacrimi**, în 1981,
Ordinary People și **Raging Bull** — iată că și
în 1982 unul din filmele selecționate cu ar-
gintul Berlinalei s-a aflat în competiția dintre
cele mai bune cinci candidați străine la Os-
car. Este vorba de filmul elvețianului Markus
Imhoof, **Barca e plină**. Dincolo de concesii
de conjunctură, dincolo de controversa poli-
tica a premiilor — palmaresul festivalului sta-
tuează, deci, și valori certe, îndeplinindu-și
astfel datoria sa fundamentală de a deschide
drum operii de artă, într-o lume pragmatică,
în care mai domină tranzacția și profitul.

Tudor CARANFIL

prezențe românești peste hotare

în concurs

Lille (Franța)

„Festivalul internațional al filmului de
scurt metraj“ a înscris în competiție două
documentare și două filme de animație
românești:
Bătrînii de Ion Visu
Linștea picturii de Mirel Iliescu
Niste sticle de Mihai Bădică
La, la, la de Olimp Vărășteanu

Oberhausen (RFG)

„Festivalul internațional al filmului de
scurt metraj“ a acordat filmelor noastre
cel mai lung program din întregul con-
curs. Participă în competiție:

Arena de Zoltan Szilagy
Întoarcerea în viață de Șerban Comă-
nescu
Aritmetică realistă la Seini de Ada Pisti-
ner
**Contribuție românească la tratamentul
cancerului** de Liliana Petringeanu
În cadrul programului de filme pentru co-
pii vom fi prezenți cu:
Jocuri și jocuri de Laurențiu Sirbu
Alte două filme ne vor reprezenta pe
ecranul studențesc:
A fost o dată un moș și o babă de Doina
Maximilian și Ovidiu Drăgănescu
Cin-vérité de Laurențiu Damian

Cannes (Franța)

— în cadrul programului „O anume
privire“ va fi prezentat filmul **O lacrimă
de iată** (scenariu: Petre Sălcudeanu,
regia: Iosif Demian) și în „Chenzina re-
alizatorilor“ vom fi reprezentați de filmul
lui Savel Știopul, **Falansterul** (scenariu:
Nicolae Dragoș și Fl. Avramescu, regia:
Savel Știopul).

Despre arta de a viețui și supraviețui pe Terra

Tevi. Tuburi. Bare. Fiare. Fire. Plase. Su- cite. Răscuite. Impletite. Despletite. Și colo- rate. Ce nu-i roșu e albastru. Ce nu-i verde e verde. Ce nu-i verde e argintiu. Ce nu-i cu- loare e sticlă. Butelele unei uzine moderne? Nu. Beaubourg. Văzut din față, din spate, din dreapta și din stânga: Beaubourg. Beau? Știu eu? Beau... Util însă, fără nici urma unui du- biu. Ceea ce pe dinafară arată ca o burtă de uzină, pentru că arhitecții au plasat la vedere tot ce de obicei se ascunde în pereții clădirilor — coloanele de apă, de lumină, de încăl- zire, de aer condiționat de etc. — înăuntru este un depozit uriaș de artă și cultură. Stra- turi-straturi de la parter pînă la etajul cinci: bibliotecă — pentru adulți și pentru copii; presa la zi de pe toate meridianele; atelierele de creație ale copiilor; discotecă, diatecă; ci- nematecă. Fotografie. Video-grafie. Arhitec- tură. Muzică. Dană. Teatru. Expoziții — per- manente și itinerante. Atelierul lui Brâncuși. Muzeul de artă modernă. Colecții. Centrul creației industriale — pentru că și industria este creație, nu-i așa? La subsol, anul acesta între 27 februarie și 7 martie, Festivalul in- ternțional de filme etnografice și sociolo- gice. **Cinéma du Réel.** Chiar așa, Réel cu majusculă, ceea ce mă scuteste de o tradu- cere în sonoritate „furlculision”.

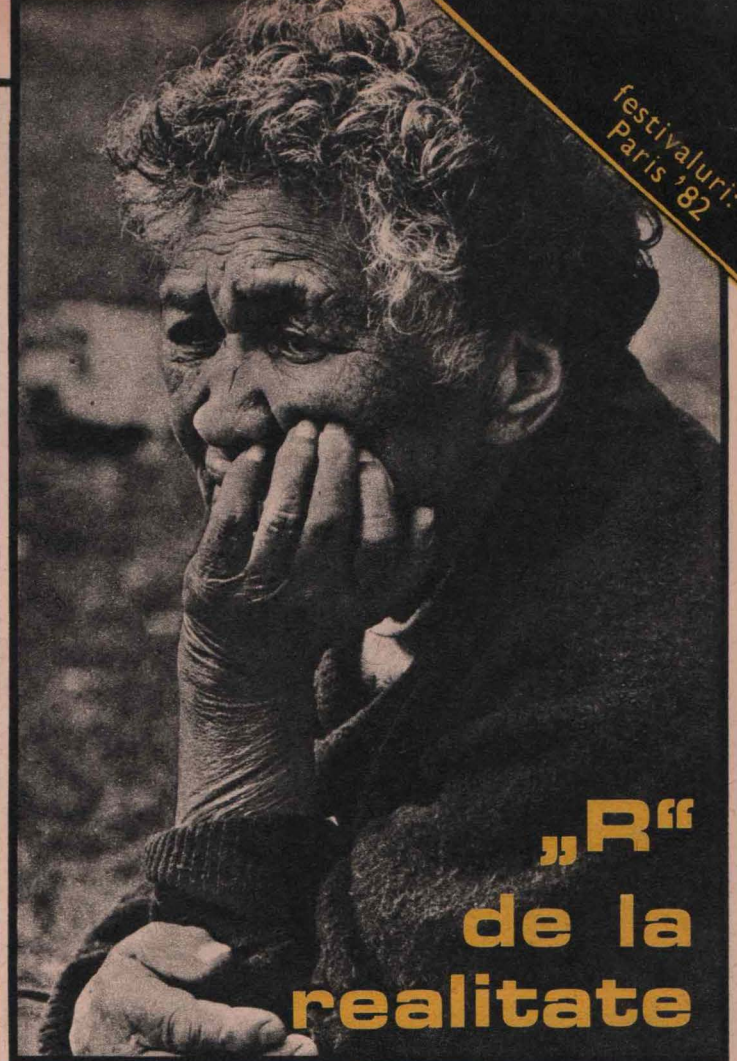
Organizare și desfășurare

Desfășurarea s-a prelungit, programat, cu trei zile, pentru un „bilant critic asupra căută- rilor în domeniul antropologiei vizuale” ținut la Cinemateca sub aripa larg protectoare a regizorului și profesorului Jean Rouch. Orga- nizarea: vizionări paralele în două săli din fer- ricare alăturată, de la ora 14 la cîtă dă dumne- zeu. 13 filme în competiție. 27 în secția infor- mativă. Plus 12 cadouri — între ele trei filme de Jean Eustache, o retrospectivă cu sala ar- hiplină cum numai la o altă retrospectivă de bătrîne filme documentare — „Le cinéma du réel plaisir” — a mai fost. Punctualitate prusă- că la începerea spectacolelor. Uși închise în nas cînd nu mai erau locuri nici pe jos, nici pe sus, nici pe trepte, nici în cap. Mici bătaii pierdute sau cîștigate, după caz, pen- tru înselarea cerberului cu mustață de la ușă. Public. Comentarii sincere, cu voce tare și răspunsuri la fel: „Eu mă plictisesc, plec”. „Atunci pleacă!” Proteste sonore-pariziene, fără îndoială, pentru că numai un parizian își poate exprima nemulțumirea cu atîtă expresi- vitate în graiul semiarticulat, acel: „Bah, b'en, pbbuff”, inimitabil. Lupte. Lupta pentru scharf. Pentru traducere. Mai încet ecranul! Mai tare traducerea! Mai la mijloc amîndouă! Lupta pentru un loc reținut cu poezia peste care cineva se așază decis — dedesubt sînt ochelarii tăi, unci la păriță, dar ce contează, acel cineva s-a așezat și peste propria mamă dacă asta i-ar da un unghi bun asupra filmu- lui. Cînd totul dă în clocot, cînd, de pildă, la

o dezbatere apar întrebări „dulci” — „Credeti că filmul dumneavoastră merita o dezbate- re?”, cînd, la discuția cu Juriul, după pronunțarea palmaresului, spiritele se încing în asemenea măsură încît aerul condiționat de- vine pur și simplu aer, cînd Juriul se propune spre desființare iar o voce din public ras- punde calm „De ce nu?”, apare Mademoiselle de Navacelle. Apare e prost spus. Ea este tot timpul acolo, „de veghe-n lanul de secară”, așa că nu apare, ci își face simțită prezența. Răsă. Clasă. Ținută. Zîmbet. Imperturbabil. Experiență. Calm. Un calm contagios care scade brusc barometrul furtunilor într-un pa- har cu apă și aduce temperatura sălii la valori convenabile. Că normalul nu există într-o sală de festival. Într-o sală de festival se trăiește fie la 3 000 de grade plus, fie la 3 000 de grade minus. Un festival de 366 este un eșec. Toată știința celor care organizează și, pardon, de expresie, patronează un festival, este să întretină echilibrul între topire și îngheț. Știință pe care domnișoara de Nava- celle, delegatul general al festivalului, o po- sedă la perfecție.

Specificul festivalului și filmele specifice

Etnografie și sociologie, deci. În programul mare, elegant, ilustrat, comentat există, pe larg, subiectele tuturor filmelor. Să citim, pe scurt, subiectele filmelor intrate în competi- ție, adică, specifice. „**În burta elefantului** (R.F.G.) Un film despre bătrînețe și moarte în societatea Kalenjin din Kenya”. **În primăvară vei planta singur** (Noua Zeelandă): „O femeie Maori, de 82 de ani, trăiește singură cu fiul ei handicapat, de 50 de ani, total dependent de ea”. **Prezență și absență de persoane și obiecte** (Iugoslavia): „Viața a două localități diferite din punct de vedere istoric și social”. **O problemă de conducere** (Anglia): „Discu- ție, filmată, asupra bilanțului grevei naționale a oțelului din 1980”. **Sanizuka, note despre o luptă** (Japonia): „Lupta tărânilor din Sanri- zuka împotriva noului aeroport din Tokio”. **Șamanii în țara oarbă** (R.F.G.): „Inițieri, tera- peutici magice și mituri ale șamanilor Magar din Nepal”. **Ciobanii din Berneray** (S.U.A.): „O comunitate se luptă pentru supraviețuire și păstrarea tradițiilor”. **Două legi** (Australia): „Comunitatea aborigenă din Boroloola a vrut să realizeze un film despre istoria și lupta sa pentru recunoașterea legii aborigene”. **Usam- bra, țara în care credințele se contopesc** (R.F.G.): „Studiul asupra unui caz de legături culturale între germani și tanzanieni”. **Pămî- nuri înghițite** (Pays Bas): „La Surinam, vechea Guyana olandeză, descendenții sclavilor tre- buie, o dată în plus, să-și parasească satele din pricina construcției unui baraj”. **Weavers: n-a fost acela timpul** (S.U.A.): „Weavers, cel mai popular grup folk al anilor '50, pus pe lista neagră a maccarthysmului, a dispărut. În



„R” de la realitate

1980, bătrîni, ei fac o întoarcere triumfătoare la Carnegie Hall”. **Cine trebuie să trăiască și cine trebuie să moară** (S.U.A.): „Reacțiile gu- vernului și ale comunității evreiești din Sta- tele Unite față de exterminarea evreilor în Eu- ropa, în cel de-al doilea război mondial”. **Tandrețe și furie** (Elveția): „Viața de zi cu zi a unei familii de țigani din Elveția”. Filmele noastre. **Poarta** (ce înseamnă o poartă maramureșeană) și **Arta ouălor încondeiate** (cum se încondeiază ele, ouăle), n-au intrat nici

macar la secția informativă, pentru că ele sînt filme folclorice (de ce trimitem filme folclo- rice la un festival etno-sociologic, este între- barea cu care am trăit două săptămîni și nici acum n-am scăpat de ea), filme de artă popu- lară, în timp ce **Cinéma du Réel** este interesat de filme care fac vizibilă arta de a trăi. Știința viețuirii și supraviețuirii societăților, popoare-

(Continuare în pag. 20)

Eva SÎRBU

pe ecrane

Tess

Pentru spectatorul obișnuit cu seriilele en- glezesti gen **Forsythe Saga** ori **Mindrie și pre- judecată**, filmul lui Roman Polansky va fi mai degrabă o extindere a acestui gen de povesti de la micul ecran la un cinemascop color ex- trem de spectaculos. Mai surprins decît ei vor fi cei care-l vor căuta în acest film pe re- gizor, pe faimosul regizor al unor celebre pe- culile de groază. Cu excepția unei secvențe, poate două, nimic din virtuozitatea cu care stîrnea spaime și șocuri în sală nu a mai ră- mas. Avem în față un film cit se poate de en- glezesc, în care detaliul obiectual, atmosfera epocii domină o desfășurare narativă lentă, ușor edulcorată... la prima vedere. În fapt, Thomas Hardy, cel după care s-a făcut ecran- izarea, pare să-și fi pus amprenta personali- tății sale mai decis, regizorul avînd timidita- tea — care la Polanski ar fi mai bine să fie numită înțelepciune — de a-l urma îndeap- roape. Un realism grav, masiv, se desfășoară în fața ochilor noștri. Filmul e înrudit mai mult cu **Departee** de lumea dezîntărită al lui Schlesinger ori **Mesagerul** al lui Losey decît cu **Balul vampirilor** ori **Rosemary's baby**, ce- lebre produse într-ale himerei de-ale lui Po- lanski. Totuși această schimbare trebuie in- terpretată nu ca o cîmîntire a neliniștilii regizor cit, mai mult, ca o menținere a ace- stui în zona modernității de expresie a filmu- lui contemporan. La ora actuală reîntoarce- rea la „clasicism” — mai exact la stilul realis- mului psihologic și social din a doua jumă- tate a veacului XIX — domină cinematografia occidentală, obosită și ea de încercările de hiperviolențare a expresiei de pînă acum un deceniu sau două. În ultimii ani plăcerea po- vestii a cuprins din nou pe artiști și pe spec- tatori, și de aici mulțimea ecranizărilor

dintr-o literatură care pînă de curînd părea iremediabil depășită.

Ambiția lui **Tess** este de a fi un film fru- mos. Se filmează mereu către apus ori în zori, în așa-zisa lumină de regim în care ome- nii și obiectele sînt învaluite de o aură misterioasă și diafană, scenele de lucru sînt reconstituite cu fervoare și minuție, există o evidentă plăcere de a filma uneltele de lucru

ale unei epoci apuse, o poezie a lucrurilor vechi plutește peste întreaga poveste, ca- drele sînt compuse cu răbdare și rafinament plastic. Întregul creează o senzație de plutire, un mers pe frînghie între „este” și „a fost” care stă așa de bine melodramei, pentru că în cele din urmă **Tess** e o melodramă căreia Polansky stie să-i exploateze punctele forte, fără să se grăbească, cu o lentoare care la un

Arta de a povesti cu multă, multă răbdare („Tess”)



moment dat deranjează, chiar irită, dar asta numai pînă în clipa în care îți dai seama că de fapt această curgere molcomă a poveștii pregătește ceva, pune o problemă, de loc simplă ori minoră: „Cine e Tess? Ce fel de om e?” Întrebarea te duce de la sine înspre faptele poveștii, te îndeamnă să analizezi odată cu povestitorul, pentru că acest sus- pens psihologic este cheia întregii opere și dezlănțuirea ei finală, acea erupție de sinceri- tate crudă și naivă care o trage către moarte este nu o lovitură de teatru nemotivată ori rasturnare a situației ca în piesele de senza- ție, ci o urmare logică, matematică aproape, a unui comportament vesnic refuzat, vesnic nedreptățit nu pentru altă vină decît aceea de a fi fost mult prea pur și înzestrat cu o fru- musețe mult prea înaltă, căreia lumea din jur negăsindu-i nici măsura, nici locul, au osin- dit-o să se zbată, alegînd cînd mizeria mate- rială, cînd pe cea morală.

Lui Polanski nu i-a plăcut să filmeze de astă dată cu vedete foarte mari, poate și pen- tru a nu umbră dedicația discretă care stă în- scrisă pe începutul filmului: „To Sharon”, adică fostei sale soții Sharon Tate dispărută în mod tragic în drama de la Bel Air. Vedeta filmului este Nastasia Kinski, celebră mai ales prin aceea că este fata unuia din cei mai bini cotați actori europeni, mai ales în roluri ne- gative ori de groază. Radical opusă tatălui său, Nastasia are privirea și expresia coborî- țării din lumea atît de echilibrată a Angliei victoriene, un temperament în care sensibili- tatea se ascunde sub apa tăcerii.

În concluzie, un film cu mari ambiții care merită să fie văzut mai ales pentru a simți cit suspens poate crea arta de a avea răbdare cînd povestesti.

Dan STOICA

Producție a studiourilor britanice. Scenariu: Ge- rard Brach, Roman Polansky și John Brown John. Regia: Roman Polansky. Imaginea: Geoffrey Un- sworth și Ghislain Cloquet. Muzică: Philippe Sarde. Cu: Nastasia Kinski, Peter Firth, Leigh Lawson, Johr. Collin, Rosemary Martin.

La o nouă calitate a filmelor,
o nouă calitate a publicului

„La noi, la Giurgiu, filmele care nu sînt „de acțiune” sînt abandonate a doua zi după premieră”, declara un cinefil în numărul din februarie al revistei noastre. Iată-ne acum la Giurgiu, discutînd cu spectatorii și cu factorii de răspundere despre film ca artă și despre cinematografe ca instituții de cultură și de educație

Racord

Am ales Giurgiu ca următoare stație a acestei rubrici, inspirați de cinefilul chestionat de noi în holul cinematografului „Studio” din București, la filmul *Călușa* (nr.2 — 1982 al revistei „Cinema” — „Publicul ca ființă colectivă”, contradictorie, dar mereu perfectibilă...). Dincolo de semnalul critic ca atare („La noi, la Giurgiu, filmele bune se scot de pe afiș după prima zi și revin filme vechi, orientale, care umplu casa”), ne-a tentat ideea de a pătrunde într-un cerc nou al publicului spectator. După cineamatorii și cinefilii avizați sau avertizați din marile orașe, de care ne-am ocupat în numerele anterioare, iată-ne într-o urbe de-abia recent promovată ca reședință de județ. Aici, noțiunea de cineclub nu este total necunoscută, dar fapt e că nici unul dintre cei 64 de „subiecți” cercetați de noi în localitate nu se declară cineamator, nici cineclubist.

- Ferindu-ne, cum am spus-o de la început, de sondele globale, care pretind a defini dintr-o dată întregul public, într-o ipostază unică și statică;
- considerînd că rapoartele de ocazie, cu declarații apologetice și statistice de bilete trebuie depășite prin cercetarea opțiunilor spectatorilor cu instrumentele criticii, prin ridicarea publicului la rangul de personalitate colectivă solicitînd aceeași nuanțare în diferențieri ca și personalitățile autorilor;
- pentru că numai astfel putem sesiza perspectiva unei evoluții a gustului public, în care educația cinematografică să capete un sens propriu și un conținut real;
- am fost surprinși, de astă dată, să constatăm, la fața locului, un fel de resemnare în a socoti că toți spectatorii unei localități se află sub semnul unei unice etichete sumare.

„Specificul local” și pasiunea culturală

Înainte de a ajunge la cei 64 de „subiecți” și înainte de a aborda factorii de răspundere județeni și municipali, cu care vom încheia cronică noastră, am avut la Giurgiu o convorbire cu administratorul celor două cinematografe din localitate, tovarășul *Pavel Neagoe*. Interlocutorul nostru a intrat direct într-o definiție, ilustrată și cu titlul unui film.

Pavel Neagoe: La noi, la Giurgiu, publicul vrea filme muzicale, vrea comedii, vrea filme de aventuri românești, cum au fost *B.D.-urile*, care au fost foarte bune...

— Credeți că acesta ar fi specificul publicului din Giurgiu?

— Da, tineretul și spectatorii în general frecventează și le plac filmele muzicale și comedice.

— În general?

— În general. Noi ne-am ghidat după felul

Raidul anchetă al revistei „Cinema” în capitala unui județ tînr: Giurgiu

cum au fost frecventate, că spectatorii iubesc foarte mult filmele de comedie și filmele muzicale, filmele muzicale, însă, cam puține la număr, cam puține la număr, dar totuși au fost. Filmele de aventuri, pentru copii și tineret, iară sînt iubite de ei...

— Am înțeles că vă preocupă numărul de spectatori și genurile cele mai agreate. Dar alte categorii de filme?

— Alte categorii? Filmele de dramă sau filmele de artă, cum spuneți dumneavoastră înainte de începutul discuției, sînt mai puțin frecventate.

— Ați încercat, totuși, să le puneți cumva în evidență?

— Da. Sînt o serie întreagă de filme care, recent vizionate, au fost apreciate de publicul spectator, însă majoritatea spectatorilor preferă filmele, v-am spus, comedii și filme din astea muzicale, care comedii am avut, dar filme muzicale mai puțin.

— E foarte clar ce spuneți și înțeleg foarte bine că în această direcție merge, ca să zic așa, curentul spontan al spectatorilor. Întrebarea noastră ar fi însă dacă dumneavoastră înșivă, ca instituție de cultură, și personal, ca iubitor al filmului și administrator al celor două cinematografe, aveți o slăbiciune și o preocupare aparte pentru anumite filme de calitate, de valoare deosebită, inclusiv comedii sau filme muzicale, dar nu numai, pe care să le programați și să le popularizați cu o atenție specială?

— Noi programăm filmele și în funcție de cerințele spectatorilor, adică de frecvența lor.

— Dar dumneavoastră, personal, care filme românești, mai vechi sau mai noi, v-au plăcut cel mai mult? Ați citat „B.D.-urile, ca filme foarte bune. Dar altele?

— „O lume fără cer”, „Alo, aterizează strâmbu”, o comedie plăcută și care mi-a plăcut foarte mult...

— Din toate filmele românești pe care le-ați văzut vreodată?

— Filmele românești, în general, avem programate săptămînal cîte unul și în jur de două-trei pe lună.

— Asta în ceea ce privește programarea în general. Dar preferințele dumneavoastră personale?

— Cele mai reprezentative? Filmele „Putea să adevărul” și „Clipa” sînt filmele cele mai bune. Vorbesc de filme cu conținut bogat de idei, mai din trecut, iar mai din prezent, v-am spus, o comedie, „Alo aterizează strâmbu...”

Și așa mai departe...

Unii merg la cinema de patru ori pe săptămînă, alții niciodată în 10 ani

La cinematografele „București” și „Lumina”, la Casa de cultură, în port și pe străzile orașului, la bibliotecă municipală, la Școala de muzică și arte plastice, la Liceul „Ion Măiorescu” și la internatul liceului,

● am stat de vorbă, în prezența reportofonului, cu 64 de spectatori;

● 28 femei și 36 bărbați;

● o mare pondere în acest eșantion avînd-o muncitorii industriali: lăcătuș mecanic, electromecanic, țesătoare, strungar — și profesiile similare — impiegat de mișcare, electrosolarizator; apoi tehnicienii, maștrii și similarii — operatorii la oficiul de calcul, operator chimist, operator proiectiionist, șef de echipaj; apoi persoane din domeniul serviciilor: controlor de bilete, portar ș.a.m.d.;

● gama profesiilor intelectuale reprezentate în sondaj fiind și ea destul de largă: pictoriță, grafician, actor, inginer, profesor, bibliotecar, instructor la casa de cultură, director de instituție culturală ș.a.m.d.;

● 18 din 64 de „subiecți” sînt elevi în clasele superioare sau ostasi în termen.

Prima constatare mai aplicată este că procentajul celor care merg des și foarte des la cinema este, într-un astfel de oraș, mai ridicat decît în marile centre, din motive lesne de înțeles. 25 din 64 de „subiecți”, deci peste o treime, vîd cel puțin un film pe săptămînă, iar cei mai mulți dintre aceștia (18) merg la cinema de 2—3 și chiar 4 ori pe săptămînă, vîzînd toate filmele care rulează la cele două cinematografe din localitate și la Casa de cultură. O notă oarecum neobișnuită o introduce constatarea că printre frecventatorii cei mai asidui se află mulți maturi cu profesii dintre cele mai dificile (un lăcătuș: „sînt un spectator înrîit, vîd toate filmele”; o țesătoare: „vin foarte des, de două ori pe săptămînă!”). În schimb, vîrstă de 15—19 ani nu pare să dețină recordul frecvenței. Mai mulți

elevi declară că merg rar la film: „merg rar, de vreo 10 ori pe an”; „mergem mai rar, pentru că avem mult de învățat”. Cu alte cuvinte, dacă am înțeles căvdragenari „înrați” ca spectatori de film, nu ne-a fost dat să descoperim la Giurgiu pasiunea cinefilă în ipostaza sa juvenilă. Absența cinecluburilor, a cercurilor de prieteni ai filmului, care ar putea cultiva plăcerea și educa opțiunile, trebuie, în această ordine de idei, invocate, dar nici condițiile oferite de cele două cinematografe din localitate nu pot fi trecute cu vederea. De aici și dispariția filmului din programul de viață, atunci cînd nevoia unei compensații de acest tip nu mai funcționează: „Am mers la cinema în primii ani de căsătorie, dar de vreo 10 nu mă mai duc”, ne spune o persoană, altminteri activă cultural, de profesie bibliotecară. Sau: „Văd filmele la televizor și mai deloc la cinema”. Sau: „Nu prea obișnuiesc să merg la cinema”. Și, mai explicit: „Nu, nu merg la cinema, pentru că nu-mi plac sălile de aici. Sînt niste condiții grele de vizionare, care tînu numai de vechimea localurilor, ci și de comportarea publicului, care deocamdată lasă de dorit. Și mai e problema repertoriului. Eu, cel puțin, nu mai pot înghiți filmele lacrimogene de o anumită proveniență care nu știu de ce se aduc atît de des la noi”.

„Aș merge cu foarte mare plăcere la filmele românești, dar...”

Semnalarea făcută de cinefilul interviuat de noi în holul cinematografului „Studio” din București se confirmă mai mult decît ne puteam aștepta. O verificăm chiar în fața cinematografului principal din Giurgiu, numit „București”. Programul zilnic, afișat în vitrină, indică dimineața, într-o unică proiecție, la ora 10, filmul românesc *Non-stop*, iar după-amiază, în trei proiecții, la orele 15, 17.30 și 19.45 filmul american *Întîlniri de gradul trei*. Alături, vitrina „în programul viitor” expune afișul filmului *Despărțirea*, producție a studiourilor indiene — scenariul și regia: L.V. Prasad. Discutăm cu controlorarea de bilete.

— Vă așteptați pentru săptămîna viitoare, la un mare succes, da?

— Foarte mare succes! Lumea le place foarte mult tragedii, le place lacrimi, foarte mult le place filmele astea! Vin cu copii, cu mame, vin cu toții. Dacă veniți și dumneavoastră luni și toată săptămîna, nu numai luni, o să vedeți ce-o să fie aici!

La gîndul că, în locul filmului *Non-stop*, s-ar afla, vitregit, într-o singură proiecție de dimineață, o producție de calitate, un film de artă al studiourilor noastre, ne răspunde operatorul proiectiionist, confirmîndu-ne temerea:

— Filmele de artă care au succes la București, la noi nu au. Cu toată străduința, cînd e programat un film de artă, știm dinainte că nu va avea succes. Dar de programat, el e programat, cum a fost și *Non-stop*, care a ru-

lat luni și marți toată ziua, dar vîzînd însă că sala e goală, de miercuri rulează numai dimineața.

Transcriem în continuare, de pe caseta reportofonului, comentariile la acest punct ale altui spectator:

„Filme românești am văzut mai mult în București, fiindcă merg la sfîrșit de săptămînă acolo. Aici se aduc foarte rar filme românești, și, în momentul cînd se aduc, se schimbă a doua zi, fiindcă nu întotdeauna un film poate obține imediat și de la sine, o mare afleună de spectatori, dar în schimb totdeauna un astfel de film este abandonat. Aș merge cu foarte mare plăcere la filmele românești, dar...”

„Posibilități ar fi, dar...”

Am întrebat pe fiecare din cei 64 de „subiecți” care filme românești le-au plăcut cel mai mult și care le-au plăcut mai puțin sau, eventual, deloc. Răspunsurile s-au adunat cu dificultate. De pildă, discutăm cu un elev care pomeneste *Alarmă în Delta*, văzut la televizor.

— Dar la cinematografe, ce filme românești ai văzut și ți-au plăcut?

— „Omul păianjen se reîntoarce”.

— Asta nu-i românesc, poți să dai alte exemple?

— Nu mi-aduc aminte.

— Cîți ani ai?

— 16.

— Mulți înainte în ce clasă ești?

— A noua.

— Bravo nouă!

Aceasta ar fi o extremă. E prezentă însă și cealaltă. Fără a fi înregimentat în cinecluburi, cinefilii există totuși la Giurgiu, uneori surprinzător de bine informați: „Mi-au plăcut foarte mult filmele lui Mircea Daneliuc, *Croaziera* și *Proba de microfon*, prin tematica lor, foarte contemporană și prin limbajul lor foarte actual. În plus, filmele regizorilor noștri reprezentativi, Dan Pița, Malvina Ursianu...”

Ne mutăm pentru un timp sediul conversațiilor la Școala de muzică și arte plastice. Aici este cunoscută categoria „filmului de artă”, desi mai ales în sensul ei clasic, restrîns la documentarul de popularizare a artelor plastice. Cît privește sensul mai nou și mai larg al noțiunii, și nu este ignorat, dar posibilitatea citirii de titluri se dovedește slabă: „— Ați putea cita filme românești cu calitate artistică? — Nu pot să-mi aduc aminte imediat și mă tem că, în condițiile noastre, ne-au cam scăpat. Posibilități însă cred că ar fi să le cunoaștem. Exact cum a fost și cu așa-zisa muzică grea, adică simfonică sau cultă. La început, nu prea avea public în orașul nostru. Dar s-au făcut audii comentate și, din ce în ce, publicul s-a amplificat, au venit la început părinți ai copiilor de la școala noastră, au venit apoi rude și, după un timp, s-a format un public numeros. Cred că s-ar putea proceda și cu filmele, la fel”.

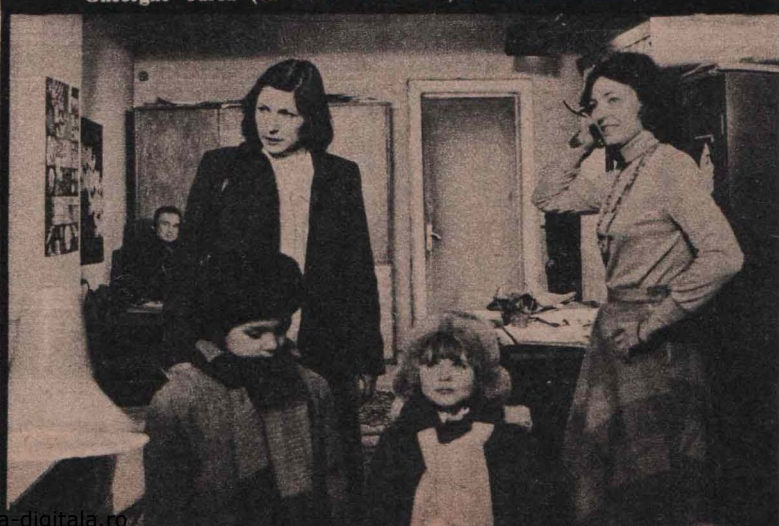
„Am un lapsus formidabil!”

Dar să ne întorcem la statistică.

Cea mai consistentă grupare o formează răspunsurile care eventual nu citează titluri cum cerusem noi, dar trimit la tematica pre-

În lucru: Cît mai este pină miine?

Debutul scenic al ziaristei Sanda Faur, într-un film realizat de Gheorghe Turcu (cu Toma Vasilescu și Gina Zamfirescu)



drumul spre public al filmelor de calitate

ferată. 17 din cei 64 de interlocutori, mulți dintre ei la vîrsta deplinei maturități, au ținut să precizeze din capul locului și din proprie inițiativă că preferă filmele istorice. Mai precis, primul răspuns înregistrat, al unui impiegat de mișcare, a sunat chiar așa: „Imi place tematica istorică”. O singură dată, în cadrul acestei prime grupări de preferințe, intervine o nuanță critică: „Mi-au plăcut filmele istorice, dar noi din păcate mai și exagerăm, ceea ce ne dezamăgește.”

De multe ori, evocarea tematicii, cu toate că întrebările noastre nu conțineau nici un îndemn în acest sens, rămîne la nivelul global, și e susținută doar de amintirea unui realizator sau interpret favorit: „— În special,

10—13. Maria Mirabela — 3
Pinea — 3
Puterea și Adevărul — 3
Seria B.D. — 3

Un numitor comun care ne dă de gîndit

Ne-am oprit la filmele citate de minimum trei ori (în cazul egalității de puncte, ordinea e alfabetică). În total, au fost evidențiate ca filme bune nu mai puțin de 65, ca și cum fiecare din cei 64 de „subiecți” ar fi pomenit alt film. Dar, în afara acestei dispersări și înainte de a aprecia relativismul ordinii rezultate, fără a mai vorbi de lacune, trebuie să privim cifrele modeste, din toată populația: 10, 8, 7, din 64 de spectatori. Aceste cifre ne atrag atenția asupra unei coincidențe uimitoare. Ca și la București, la cinematograful Studio, unde pe primele locuri se situau *Proba de microfon* și *Croaziera de Mircea Daneliuc*, și aici, la Giurgiu, numai trei filme au înrînit preferințele a mai mult de o zecime dintre spectatori chestionați. Și nici unul dintre ele n-a depășit o sesime din sufragii (*Proba de microfon* de-abia depășea și el, la București, o pătrime). Concluzia ar fi că, oricît de diferite sînt opțiunile spectatorilor — cinefilii avertizați sau frecventatori sentimentali, fie că e vorba de filme de artă sau de filme spectaculare, fie că avem de-a face cu pelicule care au înrînit zece milioane de intrări sau cu altele care fac cu greu rivitul „million”, indiferent cît de apropiate sau departate sînt preferințele publicului față de ierarhiile valorice ale criticii, există totuși în această diversitate un numitor comun. El indică mereu, peste tot la aceeași cotă, în ce măsură sînt cunoscute și apreciate filmele noastre, care este gradul real de captivare a atenției și de satisfacere a exigențelor. Dacă cifrele nu ajung, să o spunem încă o dată explicit: foarte puține dintre peliculele noastre rămîn în memoria spectatorilor, a unui număr redus de spectatori și pentru scurtă vreme. Cît contribuie la această amnezie filmele însele sau faptul că lucrările de valoare apar izolate, la mari distanțe în timp, adică nu se constituie într-o școală? Și cît ține această constatare critică de deficiențe difuzării și de formele de educație cinematografică, asta rămîne de discutat.

Față de această constatare fundamentală, pe care am făcut-o și la Timisoara, și la Iași, și la București, relativismul lacunar al unui top cotizează mai puțin. Ce anume ar putea să ne intereseze, în continuare, în ordinea de idei a unei simple ierarhii? Că Jean Constantin se află pe locul doi al numelor pomenite, după Sergiu Nicolaescu? Într-adevăr, desigur, înrîntările noastre nu solicitau nume de actori, acestea s-au pronunțat, după cum urmează: „Mi-au plăcut filmele B.D. la munte, la mare și celelalte care au fost, comedii în care rolurile principale le-au avut Jean Constantin, Dem Rădulescu, Puiu Călinescu, care la o adică sînt vedetele noastre pe linie de comedie”. Sau: „Grăbește-te încet e destul de dragut, cu toate că Jean Constantin ar fi fost indicat să joace și el în acest film, care a avut o distribuție foarte bogată, cu actori de comedie recunoscuți și în țară, și peste hotare”. Sau: „Jean Constantin este unul din comicii noștri foarte importanți și e un simpatizant foarte agreat, de mine cît puțin. E un actor de cea mai înaltă clasă — ceea ce privește rolurile principale pe care le joacă, în *Nea Mărin miliardar*, de pildă.”

„Toate filmele sînt bune” sau neantul uitării uniforme

Foarte des ne-am reîntîlnit cu vechea noastră cunoștință numită „Toate filmele sînt bune” soră cu neantul uitării uniforme, din care se salvează doar cite un nume de actor: „Vreți să-mi spuneți care filme românești v-au plăcut, care v-au plăcut mai puțin sau, poate, deloc? — Filmele românești imi plac. N-a existat nici unul să nu-mi placă. — Toate vau plac? — Toate. — La fel de mult? — La fel de mult. În special cele cu Jean Constantin imi place extraordinar, ca să vă spun sincer.”

De multe ori, convingerea că toate filmele sînt bune este însoțită de același refuz de a cita fie și un singur titlu: „Nu pot face o gradație, nu mi-aduc aminte.”

Ne-a frapat mai ales că această anulare a capacității de diferențiere calitativă a lucrurilor e teoretizată cu mult aplomb, de către unii conlocutori, respectiv conlocutoare, altminteri fermecătoare, fotogenice și cu o dicțiune perfectă, doitoare sau îmbrățișeze cariere artistice. În afara de argumentele „contingente”, cu celebrele formule „film de conținut”, „bogat conținut de idei” ș.a.m.d., dînd direct la afirmația că, la urma urmei, „nu

există film din care să nu poți învăța ceva bun”, abolirea diferențierii valorice e încurajată de impresia unui facil și rapid acces personal în sinul artei însăși. În incinta Casei de cultură și în febra pregătirilor pentru un spectacol, o elevă din clasa a X-a, decisă să devină actriță, opinează: „Unul dintre filmele cele mai bune este *Eu, tu și Ovidiu* și părerea mea e că nu există filme proaste, decît dacă încercăm noi să le prezentăm ca proaste. — Deci totu-i bine pe pămînt! — Nu chiar... — Dar în cinematografia noastră, totul e bine? — Mie imi place cum se lucrează...” Vizavi de acest idilism, stă impresia unor spectatori mai în vîrstă, că totu-i o apă și un pămînt în filmul românesc. O impresie care se hrănește din ea însăși, din vechi prejudecăți, fără a mai simți nevoia să se verifice prin vizionarea unor noi filme, dar și fără a fi intervenit vreun agent cultural care să semnaleze înnoiri în peisajul cinematografiei noastre.

— Nu merg la filme românești. De ce? — Nu-mi plac. — Care ar fi defectul prin care v-au dezamăgit în așa măsură? — Defectul lor cel mai neplăcut este schematicismul, faptul că toți eroii sînt pozitivi, toți sînt foarte buni, foarte draguți, iar dacă e vorba de o critică, ea e, cum spunea foarte bine Amza Pellea, de curînd, la televizor, „critică cu frîscă”.

Colocviu concluziv. Din nou: „există posibilități, dar...”

În biroul primitor al directorului Casei de cultură, tovarășul Traian Barbalăta, ne bucurăm de prezența îndatoritoare a tovarășului Petre Brătan, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură, alături de cîțiva cinefili: Mihai Nistor, Florian Bătrînache, Mihaela Popescu, Viorica Moise, Florin Tincu și alții. Gazda noastră economisește timpul și intra direct în subiect, cu un spirit critic foarte aplicat.

Traian Barbalăta: În ultima perioadă, cei care fac programarea filmelor la noi, dar nu neapărat de la noi din județ, cam aruncă pe piață prea multe producții comerciale, prea multe filme cu cow-boys, prea multe filme politiste...

Mihaela Popescu: Ca variație și ca răspuns la anumite preferințe, ar fi binevenite și filmele de acest fel, dar există la noi în oraș și alte preferințe.

T.B.: Adevărul e adevărat e că sînt filme prea puțin legate de țelul pe care îl avem noi în cultură, de a forma omul cu o înaltă conștiință și cu o largă deschidere spre frumos, spre nouitate, spre nobletea sufletească. Fără a mai vorbi de educație gustului, dificilă și de lungă durată, dar pe care trebuie să o începem, dacă vrem ca oamenii să ajungă la valorile și plăcerile adevărate ale artei.

— Cum s-ar putea începe? T.B.: Există posibilități, dar... Ca să dau un exemplu, în ultimii cinci ani, nu s-a mai organizat la noi nici o întîlnire a realizatorilor filmelor cu publicul din localitate. Nu se face o reclamă cît de cît diferențiată, nici măcar pe afiș, nu se indică genul filmului, nu se încearcă a se atrage atenția unei anumite categorii de public, ca și cum n-ar avea nici o importanță dacă e un film de artă sau unul cu împușcături. Avem posibilități și pe plan local, cum ar fi stațiile de amplificare din întreprinderi sau gazeta județeană, dar nici ele nu par pasionate de criteriul selecției și al calității. De aceea nu e de mirare că frecvența e uneori slabă, iar oamenii care ar dori să vadă anumite filme, oamenii care nu merg întîmplător la cinema, pierd prilejul, pentru că filmul e scos din programare.

— Dumneavoastră sînteți însă director al Casei de cultură și organizați, la rîndu-vă, proiectii cinematografice. Nu ar fi posibil ca pentru filmele mai dificile, problematice, pentru filmele de artă, să se fixeze de pildă o zi, fie și numai două ore pe săptămînă, în așa fel încît cei care doresc să vadă astfel de filme să le poată găsi aici cu regularitate?

Traian Barbalăta: Cu ani în urma, am avut și noi vizionări de cinematocă și era o plăcere să vezi publicul din Giurgiu venind la film ca la un eveniment cultural.

Cinematocă nu se pot însă organiza în fiecare oraș și anumite filme în copii unicat, vechi, nu pot fi suprasolicitate distruse. Dar filmele de calitate, din difuzarea curentă, pot fi valorificate în fiecare oraș. Producții dintre cele mai bune, ale ultimilor ani — „O lacrimă de fată”, „Proba de microfon”, „Croaziera”, „Lumina palidă a durerii”, întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu — par nici să nu fi trecut prin orașul dumneavoastră. Și nu e vorba doar de filme experimentale, care presupun, să zicem, un efort de familiarizare, e vorba de filme a căror adresă idealică și educativă e cu totul transparentă, cum au fost „Casa dintr-o cîmpie”, „Milocaș la deschidere” sau „Învîgătorul”. Nici unul dintre acestea nu figurează, nici în toată spectrul, nici prin preferințele distribuitorilor. Toate aceste



în avanpremieră Trenul și soarele

Un nou film de Mircea Veroiu (scenariul: Ilie Tănăsache), cu Mircea Diaconu și Răzvan Vasilescu

lucrări de calitate, luate la un loc, sînt eclipsate de un „Alo, aterizează străbunica”.

Viorica Moise: Noi, tinerii, am dori, dacă se poate, să se reia unele filme românești, mai vechi sau mai noi, ca *Drum în penumbră*, *Zidul*, ilustrate cu flori de cîmp sau *Proba de microfon*, pe care mulți nici nu le-au văzut.

Florin Tincu: Și nu știu de ce nu se organizează și la noi cinecluburi, cercuri de prieteni ai filmului, la casa de cultură sau în întreprinderi sau în școli, cercuri care să antreneze tinerii la discutarea unor filme interesante, alții prin tema lor, cît și prin felul cum sînt făcute.

— Ce părere aveți, tovarășe vicepreședinte?

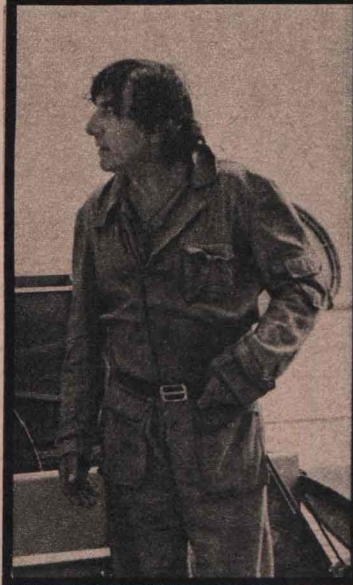
Petre Brătan: Cred că ar trebui să adîncim acest sondaj, să-l repetăm și, ținînd seama de diferitele categorii de spectatori, luate în parte, cunoscînd și opiniile criticii de specialitate, să organizăm la Casa de cultură, săptămînal, într-o zi anume, la o oră fixă, dar și la cele două cinematografe din oraș, cicluri de filme, documentate nu doar tematic, în funcție de conținut, ci și calitativ, în funcție de autor și forma de expresie, de nouitatea ei. Cred că trebuie să înțelegem cu toții mai bine, că filmul nu e doar comert, e și cultură, și nu cultură „în general”, ci cultură bazată pe lucrări de calitate, pe lucrări de valoare și de excepție, care pot să contribuie cu adevărat la elevarea gustului, la modificarea conștiințelor. Și mai cred că cei care lucrează în domeniul difuzării filmelor, pornind de la difuzorul de bilete, ar trebui să fie niște oameni informați, niște oameni cu sensibilitatea deschisă spre cultură, niște oameni apți să dea un răspuns competent la întrebările spectatorilor. Cred că ar fi timpul să ne impunem o permanentizare a muncii de propagandă în favoarea filmelor de calitate, și crearea în municipiul și în județul nostru a unor formate de inițiere a publicului cinefil, pe toate liniile, din punctul de vedere al ideilor, al realizării artistice, pînă la sugestiile mai fine, mai greu de descoperit. S-a vorbit aici despre cinecluburi, despre cercuri de prieteni ai filmului. Or, dacă ar fi să privim în urmă, ar trebui să spunem că, din acest punct de vedere, n-am făcut aproape nimic.

— Sînteți încă la început, nu e timpul pierdut, a trecut doar un an de cînd ați redevenit capitală de județ.

Petre Brătan: Județul e tînăr, dar filmul nu e de ieri, de azi. Deci trebuie să facem saltul necesar ca să-l ajungem din urmă și prin această să ne acordăm, odată în plus, șansa unei evoluții și în acest plan al culturii.

— Vă mulțumim și vă dorim succes!

Valerian SAYA



mi-au plăcut filmele istorice, imi plac toate filmele lui Sergiu Nicolaescu. Spuneti-ne cîteva titluri. — „Am un lapsus formidabil!” Așa se face că, în ordinea frecvenței răspunsurilor, după invocarea globală a tematicii (17), nici pe locul doi nu se constituie o grupare în jurul unui film anume. Apare, în schimb, numele unui realizator, interpret totodată al filmelor sale. Este Sergiu Nicolaescu, citat de 13 din cei 64 de conlocutori: „În general, filmele lui Sergiu Nicolaescu sînt excepționale.” Uneori surprinde definirea exactă a facturii filmelor în cauză: „Imi plac filmele lui Sergiu Nicolaescu, filmele lui de acțiune”; altelei impresionează cunoașterea la zi a filmografiei respective, desigur nu în punctele sale cele mai rezistente: „Mi-au plăcut filmele lui Sergiu Nicolaescu, *Duelul*, cel mai recent film al său și mi-a plăcut, tot în regia lui Sergiu Nicolaescu, *Nemuritorii*”. Ori-cum, Sergiu Nicolaescu este aici în cîștig de cauză, pentru că toată satisfacția, stabilit ce-i drept cu dificultate, începe cu două filme ale sale.

Iată acest top giurgiuvean, în care am indicat de cite ori au fost citate filmele în cauză, socotite drept cele mai bune:

1. *Mihai Viteazul* — 10
2. *Dacia* — 8
3. *Burebista* — 7
4. *Haiducii lui Șaptecai* — 5
5. *Nea Mărin miliardar* — 5
6. *Seria haiducilor* — 5
7. *Eu, tu și Ovidiu* — 4
8. *Întoarcerea la dragostea dintîi* — 4
9. *Proba de microfon* — 4

Filmul, document al epocii

Fotograful susține că aici, Delon ar discuta cu Belmondo despre rivalitatea lor, veche de un sfert de veac



Pe care l-ați asculta în primul rând? — „esantionul” s-a exprimat în sensul: Delon 33% — Belmondo 32%.

La întrebarea 6: „Dacă acești doi actori și-ar publica memoriile, cartea căruia dintre ei ați cumpăra-o mai întâi?” — votul a înregistrat o perfectă egalitate: 39—39.

La întrebarea 7: „Despre care dintre ei ați fi tentat să spuneți că e mai mare artist?” — egalitatea (ce frumos!) a stăruit: 33—33!

La întrebarea 8: „Dacă ați fi invitat de amici, la unii să luați masa cu Belmondo, la alții în prezența lui Delon, care dintre invitații ați primi-o cu mai multă plăcere?” — scorul a fost net în favoarea lui Belmondo: 48% față de 31% pentru Delon.

La întrebarea 9: „Sinteti producator de cinema. Dacă v-ați decide să realizați un super-film, de mare succes, în lumea întreagă, pe cine alegeți ca vedetă, pe Delon sau pe Belmondo?” — răspunsul a fost: Belmondo 51% — Delon 30%.

La întrebarea 10, aceeași ca nr. 9, având ca punct deosebit doar ideea că filmul respectiv ar visa „un mare succes” în Franța, nu „în lumea întreagă” — „scorul” a fost egal: 43—43.

La întrebarea 11: „Un film cu Belmondo e programat pe canalul 1. Un altul, cu Delon, pe canalul 2, la aceeași oră. Pe care l-ați prefera?” — răspunsul marchează: Belmondo 43% — Delon 38%.

După aceste 11 (citra fatidică, domnule!) întrebări, s-a făcut totalul: Belmondo a fost de 5 ori în avantaj, Delon de 3 ori, egalitate în 3 reprize... Scriem așa, în termeni de box, fiindcă amindoi sint pasionați ai „nobilei arte” cu mânuși. Ciudat cum n-a existat și o întrebare privitoare la un meci de box, între ei: „Cu cine ați „ține”, dacă Rocco s-ar infrunta cu „Omul din Rio”? Prevedeți vreun K.O.?” Francezii nu mai au umor?

cronica sondajelor

Spre un meci Rocco-Omul din Rio?

Prezentat într-o seară de duminică, la televiziunea franceză, „Borsalino”, filmul care i-a

alăturat pentru prima oară, pe un generic, pe Belmondo și Delon, a înregistrat un procent de vizionare nemaiîntâlnit de ani de zile: 92% dintre telespectatori n-au miscat din fața aparatelor! Simultan, o anchetă întreprinsă de „Paris Match” — pe un esantion național reprezentativ de 1 000 de persoane — și-a propus să-i pună față în față pe acești doi „idoli”, pentru a determina mai nuanțat simpatiile publicului. Înfațișăm și noi aici, rezultatele anchetei, ale acestui „meci Delon-Belmondo”, avind conștiința liniștită că nici întrebările și nici „scorurile” lor nu-i vor picta pe cititorii noștri.

La întrebarea 1: „Sinteti regizor, pe care dintre cei doi l-ați alege pentru a juca, într-un film, rolul unui seducător?” — răspunsurile

se sintetizează în: Delon 58% — Belmondo 28%.

La întrebarea 2: „După opinia dumneavoastră, care dintre ei, până acum, a avut prilejul să joace în cele mai bune filme?” — „tabela de marcat” a indicat: Delon 45% — Belmondo 29%.

La întrebarea 3: „Într-o comedie muzicală, cîntată și dansată, căruia dintre ei l-ați da „capul de afiș”? — „subiecții” au votat: Belmondo 46% — Delon 29%.

La întrebarea 4: „Și unul și celălalt se hotărăsc să facă teatru. Căruia dintre ei l-ați prezice cel mai mare succes?” — decizia a sunat așa: Belmondo 47% — Delon 30%.

La întrebarea 5: „Ca și alții alți artiști, amindoi s-au decis să înregistreze un disc.

cronica muzicală

...și un film despre Mozart?

Pentru a scrie piesa sa „Amadeus”, dramaturgul englez Peter Shaffer susține că a citit absolut tot ce s-a scris despre Mozart, și tot ce a scris Mozart. Mai mult, dramaturgul spune că poate cînta pasaje întregi din muzica „divinului copil”. Piesa lui se axează pe conflictul binecunoscut dintre Mozart și Salieri.

„Salieri — declară Shaffer — a domnit peste toată muzica Vienei, timp de 15 ani. La bătrînețe, a fost profesorul lui Schubert, Beethoven, Liszt, dar azi e complet uitat. (N.R. — Salieri a trăit între 1750 și 1823). L-a otrăvit el pe Mozart, cum s-a zis? Nu s-a dovedit. Am preferat să arăt lupta surdă pe care a dus-o împotriva tinărului său rival, al cărui geniu l-a înțeles. Dacă l-a grăbit moartea lui Mozart, a făcut-o reducîndu-l la mizerie, asmutînd contra lui curtea și curtenii scandalizați de „Flautul fermecat”. Pe Mozart îl arăt, după părerea mea, așa cum a fost. Strivit de tatăl lui care a făcut din el, de mic, o mai-muță savantă. Mozart n-avea nici o dificultate cu muzica, ci doar cu viața. A păstrat o atitudine copilărească. Ea explică nepăsarea lui față de mai marii lumii și ciudata comportare față de femei. Cei care nu-i cunosc corespondența vor fi socotiți de vocabularul lui, să-i zicem, „impudic”. Era de fapt vocabularul unui copil sau, la rigoare, al unui țărănuș din Salzburg. La pian, geniuul lui era în stare pură. Toată piesa mea este trecerea de la o comportare infantilă la inspirația cea mai bogată. Tot ce Salieri încearcă să înțeleagă se găsește aici, în această muzică, pe care el n-ar fi fost capabil s-o scrie. Bătrîn, în timp ce gloria lui Mozart nu încetează să crească, Salieri se străduiește totuși să înțeleagă. Uitat

însă chiar în timpul vieții, Salieri își primește astfel pedeapsa”.

Interesul nostru cinematografic față de piesa lui Shaffer se datorează faptului că regia, în premiera pariziană, îi aparține lui Roman Polanski care interpretează și rolul lui Mozart. Salieri „este” François Perrier.

Totodată, dramaturgul englez are în proiect o ecranizare, pe un scenariu special, tot a piesei sale despre Mozart, care ar urma să fie filmată la Praga, orașul premieriei lui „Don Juan”, la 1787. Milos Forman ar urma să filmeze acest „Amadeus”.

Ultima îndrăzneală a lui Roman Polanski: interpretîndu-l pe Mozart!



cronica înțelepților

Noica, Sebastian, Chaplin

În „Viața Românească” (nr. 1/82), Constantin Noica evocă o secvență din tinerețea sa intelectuală, de cert interes pentru noi, iubitori de cinema, care stîm cit de puțin sîntem iubiți de prea sublimul filosof român. Totuși, iată această scenă cu care ne amăgim că Chaplin al nostru, poate chiar și Sebastian, literatul, — altfel de ce ni l-ar invoca fie și indirect dar atît de exact în patetism? — înseamnă încă ceva pentru cel care a conceput, singur, pe un munte, acele extraordinare „Povestiri despre om”: „La o conferință despre marii artiști ai timpului, Mihail Sebastian, care trebuia să vorbească despre Chaplin, a fost apostrofât de un student de la galerie: „Nu dăm voce ca în această aulă (a Fundației) să se vorbească despre un saltimbanci”. Atunci Sebastian și-a rupt hirtiele după care voia să-și țină conferința și a improvizat un discurs care a electrizat sala. Discursul începea așa: „Doamnelor și Domnilor, este cineva care ar înțelege și aproba pe studentul de la galerie, este Chaplin însuși. Pentru că tocmai aceasta vrea să redea Chaplin, pe omul repudiat de toți și de toate”.

Orson Welles

Orson Welles, în '82, la 67 de ani (și 150 de kilograme!), pare a fi posedat de o puternică dezabuzare față de cinema. Dar ce nu este puternic în temperamentul și gîndirea sa? Sub acest refuz plin de amar față de perisabi-

Documentul, sursă a filmului

depoziții

Alte amintiri ale omului Menzel

N-avem nici o îndoială: „Amintiri”-le lui Jiri Menzel au fost cele mai frumoase imagini care au apărut pe ecranele noastre, în luna trecută. Atita dragoste și știință a cinema-u-

lui, atita umor și atita inteligență, rareori ard împreună, într-o singură „bucată”. Poate că marele public — prea des purtător de mici idei, de mărunte dorințe, de slabe exigențe, deși, ca să fim sinceri, noi nici nu credem că există un mare public ci mai degrabă multe publicuri, mari și mici la suflet și la minte, dar mă rog... — poate că acel așa-zis mare public nu s-a bulucit la aceste „Amintiri”, ca la Piedone sau Omul Puma. Dar pentru cinefilii care știu că formează și ei un mare public, important prin forța gustului lor, prin puterea de discernământ, prin cultura sentimentelor lor, nu începe îndoială că Omul Menzel e unul dintre cei mai incitatori regi- zori ai timpului nostru. Ei vor regăsi lesne în aceste „amintiri” de copilărie ale lui Menzel, citeva din sursele și fărmecele artei sale. Iar dacă ele vor iradia și pînă la cei care n-au vă- zut pînă azi nici un film al lui Menzel, îndem- nindu-i să caute „Amintirile” recente sau să regrete c-au scăpat „Vara capricioasă”, cu atit mai bine.

În „Jeune Cinéma” (nr. 139), Menzel ras- punde, într-un interviu amplu, la următoarele întrebări:

— „Poți să ne spui cum te-ai îndrăgostit de cinema?”

— Am o teorie cu privire la asta (N.R.: Ah, teoriile lui Menzel... să vedeți ce simple sînt!) Cunoașteți animalul ala de la țară? Nu, nu v-ați mai mic, care behăie, pe care nu-l tunde nimeni... Capra? Nu, băiețelul caprei; cînd se naste, își caută mama; există un mo- ment precis cînd, dacă mama e absentă și ie- dul înlîinește un cîine sau un om, el îl adop- tează ca mamă și îl urmează. Este o clipă a trezirii. La mine a fost o operetă, eram acolo, m-am așezat, am rămas vrăjit; ea mi-a dat es- tetica, principiile, viteza, ritmul, disciplina, spontaneitatea, totul am dobîndit atunci, pen- tru totdeauna.

— Ce operetă era?

— „Lumpaciuz Vagabondus” (N.R.: Bătrînii noștri și-o amintesc, o piesă de teatru care a inspirat o operetă, un film prin anii '30 — trei muzicanti porțiți să ratăcescă pe drumurile lumii; imaginea circulară, a călătorului aiurit e fundamentală, dealtfel la Menzel). În ci- nema, Renoir, cu a sa „Plimbare la țară”, mi-a arătat drumul și n-am mai căutat alt- ceva. Am simțit din prima clipă. Mult mai tir- ziu am putut analiza motivele acestei ale- geri... Am avut noroc, deoarece eu cred că e suficient să vezi citeva filme bune, nu prea multe, fiindcă atunci se amestecă prea multe. La mine acasă nu existau cine-cluburi dar se gaseau entuziaști care aduceau în oraș filme clasice, am văzut vreo 20. Aveam 16 ani, cînd am văzut Chaplin, „Cavalcada fantastică”, „Se ridică ziua” (N.R.: un Carné—Prévert, maestrul realismului poetic, fără de care de asemenea Menzel nu poate fi înțeles). Ele mi-au dat estetica, mai ales că de-atunci, după părerea mea, nu s-a făcut nimic nou: „zoom”-ul, sunetul, culoarea nu sînt neces- sare; bătrînii nu aveau, poate, tehnica de azi, dar își foloseau mintea; se căuta mijlocul de a spune ceva; e ca în dragoste, nu se știe ni- mic, iubesti cu sufletul; mai tirziu, s-au cu- noscut tehnici, s-au fabricat sute de filme și s-a pierdut amorul. În cinema trebuie să fii bătrîn, foarte bătrîn. Poate că sînt conserva- tor? Noul nu e neapărat un bine. Nu folosesc unghiurile mari de filmare, mai mult decît o facea Chaplin. Dacă mișc camera, o fac pen- tru a spune ceva, asta are o funcțiune. Dacă intru un text subliniez totul, nu mai are nici un sens. Vorbesc mult, sînt puțin orgolios, cred că psihiatrii au o meserie bună fiindcă oamenilor le place să vorbească despre ei...

Noi nu sîntem psihiatri, dardin aceste „amintiri” ale lui Menzel ne face plăcere să extragem citeva date psihanalitice esențiale pentru a înțelege arta sa de alb și (Re)noir.

Menzel, actorul, echilibristul, acrobaful, în filmul lui Menzel, regizorul incitatorului: „Vara capricioasă”



În „distribuție” Presley: Priscilla Presley

agenda cu subiecte, oameni, gaguri

• **Văduvele mai vesele:** Prescilla Presley, soția defunctului King, „nu vrea să se lase paralizată de gloria lui Elvis” (textual!). „Ea vrea să trăiască”. Ea prezintă la televiziune emisiunea: „Aceste uimitoare animale”. Ea a creat o societate pentru producerea de filme unde, deocamdată, citește zeci de scenarii care, din păcate, „nu-i propun decît roluri violente”. O altă văduvă, cea a lui Peter Sellers, Lyna Frederick, s-a recăsătorit la 6 luni după decesul actorului și așteaptă, pentru luna august, ceea ce numim cu toții, fie ce-o fi, „un fericit eveniment”.

• **Renault 18** (vezi și **Pacific 231**, la urma urmei) s-ar numi filmul cu care Sergio Leone a cîștigat marele premiu (și cîteva dolari în plus...) al filmului publicitar pe anul 1982. Muzica nu putea fi decît a lui Enrico Morri- cone, desigur.

• **Nostalgie**, filmul pe care-l lucrează, la Roma, Andrei Tarkovski (o coproducție Mos- film-R.A.I.) are drept subiect impresiile unui arhitect sovietic muncind în Italia pe baza unui contract de o durată mai lungă.

• **Trei femei**. După rolul lui Joan Crawford, Faye Dunaway are în proiect un film în care o interpretează pe Maria Callas, iar Robert Redford îl propune rolul celebrei ziariste Oriana Fallaci, în ecranizarea autobiografiei acesteia, ale cărei drepturi de adaptare au fost cumpărate de acel care stia cîndva cum arăta sarcă și singurătatea lui Jeremiah Johnson.

• **Sfinxul**. Tratatative diplomatice foarte in- tense și ajunse într-o fază avansată, au loc între forurile specializate din Anglia și Egipt în legătură cu cele citeva bucați de piatră care lipsesc din bărbia sfînxului de la Guizeh, deținute de British Muzeum din Londra.

• **„Imperialul”**. „Care au fost cei mai fru- moși ani ai vieții dumneavoastră?” — a fost întrebare Arthur Rubinstein, cu prilejul împlini- rii a 95 de ani. „Ultimii” — a răspuns virtu- osul — deși îi iubesc pe toți 95”.

• **Vointă și metodă**. Cancelarul Helmut Schmidt, hotărît să renunțe la fumat, a recurs la următoarea metodă: oricine îl va găsi cu o țigară aprinsă în mînă, va primi de la dînsul o anumită sumă de mărci.

• **Învățătura lunii**. „Cunosc atît de bine ac- tritele, încît nu le cred niciodată; ce vrei, le-am văzut de atîtea ori pîlînd în filme!” (George Cukor, 82 de ani...)

cronica scurtului oftat

• A murit Eleanor Powell. A bătut step, lîngă Fred Astaire, în „Broadway Me- lody”. A dansat în „Lady be Good”; cu melodia aceea intrată în eternitate. M-am putut duce 7 zile la rînd, dimineața, la Ci- nematecă, s-o văd dansînd cu Fred As- taire într-o secvență de 15 minute din „Broadway Melody”.

• A murit regizorul est-german Konrad Wolf, născut în 1925, fiul binecunoscu- tului scriitor Friedrich Wolf (un prieten al lui Brecht), refugiat în U.R.S.S. odată cu

venirea la putere a lui Hitler; Konrad Wolf a luptat în rîndurile Armatei Sovietice și, după război, în R.D.G., a devenit celebru prin filmul său, **Stele**, avîndu-l ca scena- rist pe celebrul scriitor bulgar Angel Wa- genstein; „Stele” e povestea unui sublo- cotenent german îndrăgostit de o tînără evreică dintr-un tren de deportați, care trece din Grecia, prin Bulgaria, spre lăga- rele mai nordice de exterminare. Un film de neuitat.

• **Primăria din Bruxelles** a dat numele lui Jacques Brel, unei stații de metro. De mult, el aștepta, „le tram 33”... pentru a o vedea coborînd pe Madeleine, „Made- leine, c’est mon Amérique à moi” care zi- cea că vine cu „le tram 33”.

• Întrebat, în cadrul jocului televizat „Insula pustie”, ce carte, film, disc, ar lua cu el, dacă ar pleca pe o insulă pustie, Paul Mc Cartney a jurat că n-ar lua nici un cîntec al lor, al Beatles-ilor! Doar „Be- autifol Boy” al lui John Lennon. Și poate un „Chuck Berry” sau un „Little Richard”.

Paustovski, Eisenstein

În cartea sa „Trandafirul de aur”, — un manual practic pentru a descoperi citeva din secretele meseriei de povestitor — scriitorul sovietic K. Paustovski, „un maestru al cuvîn- tului”, cum i se spunea, explică „legea aso- ciației”, care ar sta la baza procesului de imaginație creatoare, fără de care n-ar exista nici poveste scrisă, dar nici altele... Nici fi- mul.

Paustovski exemplifică mișcarea asociativă prin această poveste care ne duce cit se poate de simplu pe tărîmul nostru, lăsîndu-ne, dacă nu visători, cel puțin, „informați”:

„Scriu în momentul de față într-o casuță aflată între dunele de nisip de pe tărîmul gol- fului Riga. În camera de alături își citește ve- surile, cu glas tare, un om vesel din fire — poetul Ieton Immermanis. Poartă un pulover roșu. Un astfel de pulover am mai văzut eu în timpul războiului, purtat de regizorul Eisen- stein. Pe Eisenstein l-am întîlnit pe una din străzile Alma-Atei (N.R.: probabil, la vremea filmării lui „Alexandr Nevski”). Căra un pa- chet de cărți pe care tocmai le cumpărasem. Selecția cărților era intructivă stranie: un „Îndreptar pentru jocul de voley-bail”, o creșto- mație de istorie a Evului Mediu, un manual de algebră și „Tușima” lui Novikov—Pribol.

Un regizor trebuie să știe de toate — a spus Eisenstein — și să găsească pentru toate o expresie vizuală.

— Chiar și pentru formulele algebrice? Între- basem eu.

— Fără îndoială, îmi răspunsese Eisen- stein.”

Un Brel care nu poate avea ca muzică decît
„In portul Amsterdam, în portul Amsterdam”...



pe ecrane

Tineretea părinților



Botezul maturității (Prietenii)

Prietenii

Sutele și sutele de filme dedicate celui de al doilea război mondial de mai toate cinematografiile lumii nu au putut epuiza tema luptei tot așa cum nu au putut epuiza nici emoțiile noastre mereu reînnoite în fața altor nedrepte suferinți.

O astfel de reînnoire de emoții ne-o prilejuește regizorul iugoslav Mics Milošević datorită timbrului propriu cu care reia tema rezistenței antifasciste. Eroul povestirii este de fapt... un grup de prieteni, pînă ieri partizani, iar acum — la începerea filmului — reîntorși în satul natal pe băncile aceleiași școli de unde fuseseră exmatriculați atunci cînd își atinseseră pe spinare în loc de ghiozdan o pușcă-mitrăleră. Reîntoarcerile nu sînt nicio dată ușoare. Cu atît mai grea va fi pentru cei ce într-un an au primit cu brutalitate botezul maturității, lată de ce prietenii nu vor și nu pot să rînduiescă printre amintirile pistolului și uniforme, tot așa cum nedreptățile născute din lăsată nu pot fi sterse cu un discurs de bună primire sau cu o fanfară festiv așezată pe peronul unde trenul urma să-și aducă pe tinerii aureolați la legende luptei. Ei, ce simțiseră moartea plînd deasupra capetelor lor, ei, ce văzuseră moartea alergîndu-le prietenii, nu vor putea accepta acum consiliile. Clotocul luptei nu s-a stins încă în singele lor și terenul pasnic al școlii se va transforma în poligon de luptă spre purificarea conștiințelor. Și totuși pacea își spune cuvîntul încercînd să repună în drepturi jocurile tineresci, dansul și dragostea. În ziua senină aleasă de prieteni pentru a se veseli de nunta unuia dintre ei, glonte bîne tînt să răpună pe cel ce va fi mire, le reamintesc că liniștea păcii satului lor e încă tulburată de cetnici. Fusesse o zi senină, o zi despre care nici măcar nu s-ar mai fi putut scrie „pe frontul de... est-nimic nou”.

Un film robust și totodată tandru, un film trist și tot odată nostalgic închinat unei generații care a știut să moară pentru libertate.

Adina DARIAN

Producție a studiourilor iugoslave. Scenariul: Vlasta Radovanović. Regia: Mics Milošević. Imaginea: Bojidar Nicolici. Muzica: Vojislav Kostić. Cu: Milan Gutović, Beba Lončar, Dušan Vojnović, Radko Miletic, Erol Kodic, Zelka Basic.

Cabana de zahăr

Karel Kachyna, cu realismul său poetic, cu delicatețea dar precizia tusei sale psihologice urmîrind confruntarea copil-adult în lumea smulsă din matca ei de război — Karel Kachyna e din nou prezent pe ecranele noastre. „Cabana de zahăr” sună ca promisiunea unui basm — îl și conține în metafora copilăriei tinjînd după securitatea unui cămin, după căldura unui tată, nostalgia după jocul frustrat. Pentru că din primele cadre tatăl lui Martin și al Andrei e ucis sub ochii copiilor de către o patulă hitleristă, iar imaginea trupului, înroșind apa riului în cădere, le revine traumatizant.

Familia se strîmută în satul natal al eroului, pe unde frontul abia trecut lasă în urmă altă suită de drame, alte rani deschise. Bătrînul Bartl rătăcește prin pădure ducînd de funie o vacă, oamenii îl ocolesc considerîndu-l sălbatic de singurătate: femeia l-a trădat, feciorului l-a pierdut urma. Dar bătrînul îl tot așteaptă și-l construiește o cabană care devine punctul magic, fascinant pentru cei doi copii orfani. Se înfiripă o relație tandră între bătrînul singuratic și băiețelul curios să afle totul: cum se numesc arborii, unde duc pote-

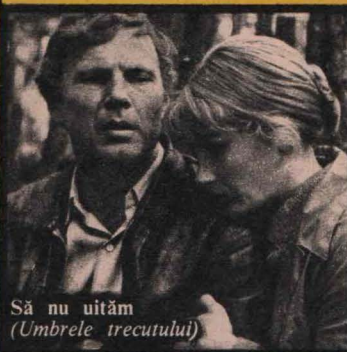
țile, cine a construit șipotul de la marginea pădurii. Și atunci Bartl îi povestește de un tata care își așteaptă feciorul dus în lume și în nădejdea că va reveni, el a captat un izvor și l-a numit Rudi. Din intuiția proprie copilului, Martin nu întreabă mai mult, dar va înțelege totul cînd feciorul se întoarce, în fine, dar va făptui o crimă pe care nici un izvor n-ar putea-o spăla vreodată. Final dramatic, tratat tot în tonalitatea liricii proprii lui Kachyna.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor cehoslovace. Scenariul: Vladimír Křemr, Karel Kachyna. Regia: Karel Kachyna. Imaginea: Jan Čurík. Muzica: Lubos Fiser. Cu: Jana Svandová, Michal Dlouhý, Marek Mikuláš, Miroslav Machcek, Jiri Kodet.

Umbrele trecutului

Războiul a trecut demult dar rănile pricinuite de el rămîn deschise. Cam aceasta ar fi ideea filmului realizat în studiourile bielorusse. Împliniri cumplite din timpul războiului am mai văzut. Copiii care asistă la uciderea părinților, partizani care își sacrifică viața în numele libertății, colaboraționiști care trec cu bestialitate de partea dușmanilor, sînt episoade frecvente din spoea celei de-a doua conflagrații mondiale. Interesant aici este felul în care acest „am mai văzut” cotidian al vieții de atunci se inserază în cotidianul actualității, făcîndu-i pe adulții de azi să nu poată uita că sînt copiii orfani de ieri. Chiar dacă filmul nu atinge nivelul profesional-artistic cu care ne-au obișnuit cineștii sovietici într-un gen unde aproape că nu au rivali,



Să nu uităm (Umbrele trecutului)

Umbrele trecutului rămîne impresionant prin mesajul său.

Cristina CORCIOVESCU

Producție a studioului Belorusfilm. Un film de Mihail Prasuk. Cu: Vladimir Gostiuhin, Galina Iafkina, Irina Maliseva, A. Cerednik.

De-a detectivii cu și fără suris

Polițistul ghinionist

Pe lîngă o sumă, nu prea mare, de icnete ce aduceau a ris, colecționate la vederea aventurilor bietului polițist Michel Clément, m-am ales cu o rimă: Coluche-ghidus. Trebuie să recunosc că nu-i tocmă scînteietoare, în schimb e potrivită. Cum am vaga banuală că nici actorul, cînd și-a ales pseudonimul, nici Claude Zidi — regizorul, cînd a făcut filmul, nu cunoșteau limba română deci nu aveau, oricum, posibilitatea materială de a ajunge la această rimă, îndrănesc a mă socoti autoarea ei de necontestat. Căci nu e o rimă ca oricare alta. Ea închide în sine sinteza tuturor epitetelor ce le-am putea asocia prea grăsuil Coluche cu privire limpede și neinteligentă; ea mai măsoară neseriozitatea aventurilor sale și netemeinicia spaimelor noastre în fața primejdilor ce-l pîndesc. Rima

Coluche-ghidus (Polițistul ghinionist)



măa mai spune că la farsele, pozele și glumele lui Coluche nu e neapărat necesar să te prăpădești de ris, ele fiind doar ghidusii. Mai spune că nici Coluche, nici noi nu trebuie să luăm în serios toți și toate. Vedeti așadar cită consistență poate avea o rimă, fie ea chiar puțin beteagă. Dar dacă ar fi fost zdravănă?

Florica ICHIM

Producție a studiourilor franceze. Un film de Claude Zidi. Cu: Coluche, Gérard Depardieu, Dominique Vanant, Julien Guiomar, Marthe Villalonga.

Apărarea siciliană

Așa cum miroși după titlu, e vorba de un polițier. Polițierul se învîrte în jurul unei celebre lustre dintr-un celebru muzeu. O splendoare de lustră, cu ciucuri de cristal. De Boemia. Afli din film că numitul cristal de Boemia poate fi bine de tot imitat de vulgura sticlă de fosfat. Doar că, spre deosebire de sticlă, cristallul e muzical. Cine o fi înlocuit ciucurii muzicali cu ciucuri afoși? Și de unde cantitatea industrială de 2.000 ciucuri sticlă? Întru lămurirea tuturor chestiunilor se vorbește foarte mult și se acționează, practic, foarte puțin. Spre sfîrșit se și dansează. Balena, cu frumusețea, grația și inconștiența ei, lasă în urmă-i părerea de rău că n-a fost să fie tot filmul un balet, fie el și un balet polițist.

Eugenia VODA

Producție a studiourilor „Lentfilm”. Un film de Igor Ŭsov. Cu: Nikolai Volkov, Alexandr Samoilov, Alexandr Abdulov, Nadejda Pavlova, Vladen Davidov.

Grea meserie și muzica ușoară

Orchestra fără nume

E canică în orașelul din Bulgaria, dirijorul asudă să întretînă forma orchestrei de amatori — grea meserie și muzica asta ușoară, trebuie exersat zilnic la umbra nucului bătrîn, cu forțe tinere la toba cea mare, spre asurzirea vecinilor și disperarea mamei toboșarului.

Directorul asudă și el, dînd sfaturi, formația întreprinderii trebuie, neapărat, să se evidențieze pe județ pentru că apoi, drept răsplătă, vara, la mare, orchestra s-o ia și pe frumoașa

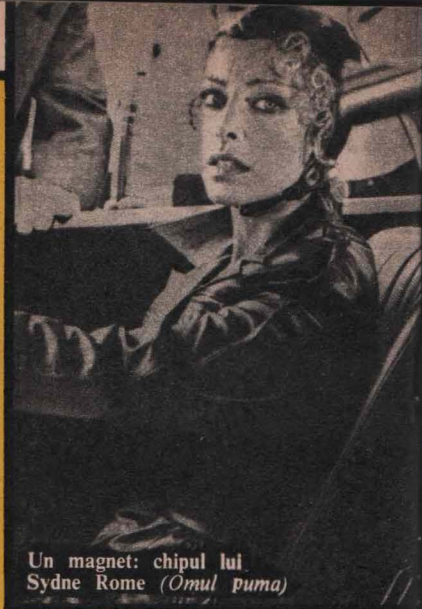


Trăiască arta adevărată! (Orchestra fără nume)

Reni, nu vocea contează, ci prezența. Farmecele. Toaletele... Și iață-l pe dirijor înghințînd în sec (triple sec oferit galant de director) cum n-are de ales, o acceptă pe Reni în locul talentatei soliste Vania. Scenă de comic suculentă această „jămurire” a dirijorului la hatar de poliție și santaj, două argumente fată în fată: arta și interesele (extraartistice). E și miza filmului pe lîngă alte incurcături sentimentale-estivale toate cu mai multă vervă de început de sezon pentru că să mai scadă spre plictisul de închidere, în toamnă ce spulberă idilele și numără eșecurile formației. Un slagăr tonic, pe vînt și ploaie, cu solista (talentată) revenită în echipă, fie-ce-o fil duca-se la dracu șuşaneaua, trăiască arta (adevărată)... încheie (fericit?) această glumă muzicală în cheie satirică.

Alex. BOGDAN

Producție a studiourilor bulgare. Scenariul: Stanslava Stratiev. Regia: Ludmil Kirkov. Imaginea: Viktor Kirkov. Muzica: Boris Karadimov. Cu: Velko Neza, Pavel Popandov, Filip Trifonov, Gheorgi Mamalev, Katerina Evro, Maria Kavardjikova.



Un magnet: chipul lui Sydne Rome (Omul puma)

Zburătorii erei electronice

Omul — puma

Omul-puma este fratele italian al lui Superman. Ca și acesta, el descoperă într-o bună zi că poate să zboare, să treacă prin ziduri și să nimicească plicuri de inamici cu intenții malefice. Prima deosebire dintre ei este aceea de meserie. Omul nostru este paleontolog. A doua și cea mai importantă se leagă de misiunea ce apasă pe umerii săi de oțel: el trebuie să salveze pămîntul de dominația unui negativ, un personaj fantastic cu nume pe măsură (Kobras), care intrase în posesia unei măști extraterestre de anihilat voința. Bi-nele nu învinge cu ușurință răul și asistăm la destule bătăi și urmăririi pe pămînt și în aer, la destule întorsături neașteptate ce cresc pulsul spectatorilor și smulg oftături din adîncul inimilor celor care formează unele din cele mai dense cozi văzute vreodată în fața cinematografulor bucureștene. Un punct de atracție al pliculei este desigur frumoașa Sydne Rome care, spre dezamăgirea melomanilor, nu cîntă și nici nu apare în compania dușosului Julio Iglesias, ci a durului Donald Pleasance. Un alt film care mizează pe farmecul naivității.

Dana DUMA

Producție a studiourilor italiene. Un film de Alberto de Martino. Cu: Walter George Allon, Donald Pleasance, Miguel Angel Fuentes, Sydne Rome.

Robinson Crusoe tur-retur

Școala curajului

Robinson nu mai e demult un nume ci o idee. Ideea de singur pe insulă, de supraviețuitor cu orice preț, de prieten al naturii, de om reîntors la condiția începuturilor, idee valabilă chiar dacă, așa cum se întîmplă în această Școala curajului nu e vorba de un singur Robinson, ci de o familie întreagă cu acest nume și chiar dacă insula e de fapt în mijlocul continentului, în vîrful munților.

Departate de lumea dezlănțuită a Los Angeles-ului pe care l-a părăsit, familia Robinson (mai ales cei doi copii) trăiește și în această serie a treia delicia Robinsoniadelor lor, ale aventurii asumate de bună voie, tulburări doar de capriciile naturii și din cînd în cînd de un polițist care vrea să-l evacueze. Pentru că și aici, unde ursii se joacă cu rufe pe la uscat și vulturii fură creioanele de colorat, terenul e, de fapt, o concesie minieră. Robinsonii l-au moștenit de la un unchi căutător de aur. Azi însă aurul mult căutat poate fi natura nepoluată. Pentru a se bucura de ea trebuie găsit totuși un alibi și aceasta va fi în cele din urmă... o mină de cuarț. Și în această serie a III-a: aventură, suspens și (mai puțin convingătoare) cîteceale despre viața în sinul naturii. Mai mult umor nu le-ar fi stricat nici realizatorilor și nici Robinsonilor.

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor din S.U.A. Un film de John Cotten. Cu: Robert Logan, Susan Damanle Shaw, Heather Rattray, Ham Larsen, George Flower.

Legendarul „trappeur“ în variantă contemporană

Metode vechi și noi în dezlegarea misterului unui „incident la graniță“

După o opinie care și-a croit astăzi drum în critică, orice operă epică este reductibilă la scenariul unor mituri. Dacă operația aceasta nu probează de multe ori mare lucru în literatură, devine relevantă foarte des, atunci când are ca materie producția cinematografică. Este îndoișor să surprinzi cu cită tenacitate miturile unei societăți aflate la granița filmelor care plac marelui public. Recent *Incident la graniță* ne-o dovedește cu prisosință.

E un film de aventuri, ca factură, dar scos dintr-o realitate socială simptomatică pentru lumea contemporană: cifra mereu crescândă a celor care caută să pătrundă clandestin din Mexic în S.U.A. Mizeria familiilor subdezvoltate, interesul pentru mina de lucru ieftină, dispusă a executa muncile grele și prost plătite, specularea acestei situații și întemeierea, pe baza ei, a unei vaste afaceri banditești, lupta zadarnică spre a o distruge, alături de imprejurările „incidentului la graniță“.

Dar în acțiunea pe care el o declanșează intervine mitul foarte american al „trappeur“-ului. E vorba de unul din principalii eroi ai epopeii pionieratului, omul naturii, Natty Bumpo, cel care știu să citească în cartea acesteia, să descopere urmele, să afle cine le-a lăsat, să ajungă pe firul lor la viziunea lui, să pună cursele potrivite prinderii vinatului. Legendarul „trappeur“, sub înfățișarea lui Charles Bronson, îndeplinește acum slujba de grănicer, are la dispoziția lui tot arsenalul tehnicii moderne, reflectoare foarte puternice, detectoare-radio îngropate în pământ, aparate talkie-walkie, automobile, elicoptere. Tăria principală i-o dă, însă, tot talentul ancestral de a depista urmele: o gheață de parașutist creată îi indică îndată pe autorul fărâșelii...

Asistăm și la o amuzantă competiție între modernitate și tradiție pe terenul activității de „trappeur“. Un tânăr grănicer, nou venit, cu școală — înțelegem — tinde să folosească mai intens rațiunea în munca de investigație, apelând și la concursul tehnicii evaluate. Metodele sale nu par

să-l încinte pe Bronson. Ca un adevărat ogar, el pleacă imediat în căutare, adușmă, umblă neodihnit, tinându-se de urme. Tânărul grănicer, antrenat în febra depistării, abia reușește să prindă momentul când să-și poată întreba cu umor șeful, dacă n-ar fi bine să afle totuși, și dinșul, ce trebuie să caute. Ulterior, va avea prilejul să reabiliteze rațiunea împotriva instinctului pur de trappeur, printr-o ingenioasă deducție și interpretare a informațiilor pe care i le furnizează computerul, după ce a înregistrat datele problemei. Aceasta îi atrage elogiul șefului: „ai căutat bine!“ Cu alte cuvinte, munca de trappeur poate fi dusă și astfel, dar rămâne aceeași în esența ei. Desfășurarea filmului are grija să ne-o arate. Infracții sunt prinși grație unei curbe abile. La sfârșit, parașutistul criminal e vinat de Bronson personal, după toate legile preeriei. Filmul vrea să păstreze astfel mitul intact, în ciuda concesiilor făcute inevitabilei lui modernizări.

Dar talentul de trappeur, omul l-a câștigat vinând jivinele pădurii, așa cum au făcut-o eroii lui Fenimore Cooper, purtătorii „clorapilor de piele“ (Leatherstocking). Când urmărește avea drept obiect ființe umane, presupunea o luptă relativ egală, pe viață și pe moarte, ca în splendidul film *Jeremiah Johnson*. Acum însă, operația aceasta se face din mașini militare sau elicoptere, cu mijloace supersofisticate, împotriva unor nefericiți, flămânzi, hăituiți, purtați ca o turmă, pe poteci ascunse, de ghiți cruzi și fără scrupule.

E deajuns ca o defazare contemporană a mitului să intervină și să ne lase, până la urmă, în suflul, o bună senzație amară, realistă.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



Actoria e viața lor:
familia Bronson
în „plena“ ei

Un cineast între propriile sale oglinzi paralele

„Semnul șarpelui“: un act de cultură, solid și ambițios

Am urmărit atent în ultimul deceniu evoluția contradictorie a unui regizor din generația anilor '70 și atitudinea critică față de filmele sale, cind elogiase și exaltat (*Nunta de piatră*, *Duhul aului*, *Dincolo de pod*), cind reticentă și complicitară (*Sapte zile*, *Hyperion*, *Artista*, *Idolul și arderea*), cind neoruptoare și paralizantă ca o muscătură de șarpe” (*Minia* și *Între oglinzi paralele*).

Simpla enumerare a acestei filmografii laborioase reduce în memoria noastră atribuite și aprecieri măgulitoare și dezamante: timp de vocație, spirit elevat, modern prin limbajul și construcția cadrului, alături de creator rece, distant, tendință spre estetizare, inconsistența narativă, lipsa de comunicare cu publicul. Trebuie să fi fost tare acest bărbat pe nume Mircea Veroiu, căci despre el este vorba, misterios și discret, care și-a ascuns succesul și favorurile, amarul și dezamăgirea în spatele ochelariilor fumurii și a continuat să filmeze cu forță solitară de maratonist, conștient că o carieră cinematografică presupune fel, luciditate, stăpânire de sine și multă, multă perseverență. Dovada cea mai concludentă este ultimul său film, *Semnul șarpelui*, operă gravă și profundă, aplaudată de critică, ce-i conferă autorului dreptul la consacrare.

În ce mă privește, filmul mi-a provocat o stare specială de „remember“, o atitudine pendulătoare între prezent și trecut, un fel de „tunel al timpului“, în care eroii vin și pleacă, lăsând în urmă traiectorii astrale în afara conceptului einsteinian despre spațiu și timp. Urmăream atent pe ecran evoluția actoricească a Leopoldinei Bălanuță, în rolul Ecaterinei Handrabur și gîndul mă purta învoluntar către circumamăreașă Mara din filmul *Dincolo de pod*, aceeași femeie dirză, mîndră, dominată de pasiuni devoratoare, răzbuțitoare și

crudă, sensibilă și matern-protectoare; îl urmăream atent pe Ovidiu Iuliu Moldovan ducînd pe pinză o biografie dubioasă ce trădează până la urmă un „om drept și generos“ și memoria îmi reduce în prim plan imaginea lui Iulius Burdea, revoluționar romantic și justițiar, un alt om drept și generos, urmăream atent promisiunile debut al Valeriei Sitaru, Parasca, nora doamnei Handrabur, reverberată de un alter ego Sida, fiica Mariei, cu un destin oarecum similar și cu o altă debutantă la vremea ei, Maria Ploae; îl urmăream atent pe Mircea Diaconu, primarul comunist Flondor, un amestec ciudat de non-conformism și simț practic, dezinvolt, naiv, slab pe dinafară și puternic pe dinauntru, și mintea mă purta către ceterașul dezertor, fugarul, naivul, insolitul personaj din *Nunta de piatră* și fără voia mea (exemplu pot continua) vedeam un film parca deja văzut, descriind un arc peste timp, între niște oglinzi paralele.

Factorul „timp“ și elementul „spațiu“ capătă în acest film și alte sensuri, alte semnificații. Un condei calificat a atras atenția asupra faptului că decorul, consumația, recuzita, situațiile cheie și raporturile dintre personaje creează o anumită confuzie de plasare în epocă, după cum granița geografică cedează locul unei frontiere imaginare. Corectă observație pînă la un punct, dar cu o observație. Aceasta înadverșență, sau licență dacă vreți, este, după mine, de ordin programatic. Pentru că în toate filmele despre satul transilvănean, Mircea Veroiu nu este interesat atît de variația peisajului său geografic, așa cum nu-l preocupă nici cursul concret al devenirii lui istorice. De fapt, el încearcă — și mi-l iau ca aliați în această demonstrație citiva cărturarii ardeleni — „o pătrundere dincolo de variația spațiului și timpului, năzduind spre o prindere a esențialității noastre etnice, care să fie eternă și universală, deci atemporală și aspațială“.

Tendința aceasta de abstractizare transpare și pe plan etic și, în această perspectivă, Mircea Veroiu se îndepărtează de morală particulară a unei Ecaterinei Handrabur sau circumamăreașă Mara, de Sida și Parasca, de Fefelega și de gumeșul Odoleanu. El se încumetă, temerară ipoteză, să scruteze sufletul unui popor, acel Volkgeist, legind etica cu obiectul pămîntului și făcînd-o una cu legea strămoșască. În memorabila secvență interpretată de Leopoldina Bălanuță în fața iconei, atitudinea eroinei de prosternare și revoltă, cu saltul de la adorație la blasfemie este, cum ar spune Breanu, „un amalgam profund de creștinism și păgînism“ și tocmai de aceea condiția ei umană se supune legii pămîntului care este „legea morală și nu credința religioasă“.

Argumentația aceasta poate fi socotită simplă speculație, dar ascultăți coperte sonore ale filmului, acea melodie tristă, tînguătoare. Radu Gheorghe, diblașul, nu cîntă, el doinește și doinește tocmai pentru că doina la români este un cîntec moștenit ce „descinde dintr-un spațiu mirotic“. Și din nou regizorul ne trimite spre cugtare, în acest joc criptic de aparență și esență, de astă dată pe calea muzicii, prin intermediul doinei, „sinteză a întregii noastre istorii atît de greu încercată“.

Solidă și ambițioasă construcție acest act de cultură cinematografică, care se întindează, tot criptic, *Semnul șarpelui*. Prese satisfacția și mîndria noastră, șarpele artei filmului l-a mușcat și pe Mircea Veroiu, nu în somn, ci pe cînd era treaz. Mai treaz decît noi toți. Să fie oare și meritul criticilor de a-l fi ținut în stare de veghe?

Constantin PIVNICERU

Dialogul cu „zona“ („Călăuza“ III)

Ultima cameră a „zonei“ e, de fapt, camera „de acasă“

La apariția primului meu articol despre Călăuza am primit cîteva rînduri de la istoricul de artă Gh. Kazar, următoarele: „Nu vi se pare că „zona“ este un personaj care participă la incitălele discuții etico-filosofice prin reacții din cele mai diverse, dînd replici în același timp fiecărui personaj în parte cît și grupului? Stalker-ul este simultan interlocutor și translator în dialogul cu zona. Dealtfel zona este singura persoană rațională care știe ce vrea, în vreme ce toți trei (fără a mai socoti și cîinele) bîlbîie într-o vagă necunoaștere de sine. În concluzie, nu oamenii vor să pătrundă în zonă ci zona trebuie să pătrundă omul și în final reușește (imaginea cu fetița)“. Da, desigur, dealtminteri și eu am relevat, sau mai degrabă am insinuat, în cele două articole de pînă acum, natura conștientă și manifestările active ale zonei, dar am insistat

asupra atitudinii și comportamentului oamenilor fiindcă aceasta e în definitiv problema ca să zic așa „practică“, sau, dacă vreți, „lecția“ filmului. „Tema“ lui cuprinde însă ambele direcții: a omului către zonă și a zonei către om. În fond e vorba aici de vechea dispută teologică asupra întinuirii prin „har“ sau prin suferință, cazistica făcînd distincție între harul „suficient“ și cel „eficace“, primul fiind virtualmente oferit tuturor, al doilea numai celor „aleși“, adică propriu-zis celor harnici, celor ce se învrednicesc de el prin actele lor, sau, mai exact, se învrednicesc de acestea multumită lui (putîndu-se poticni în ultima clipă). Acțiunile omului și voiața lui sînt bișbitoare, asaltate mereu de temeri, de ezitări, de ispite. Voiața zonei e fermă, dar „voia“ ei și semnalele acesteia sînt și greu discernabile și ambigue. Zona e o forță misterioasă și reductibilă, ambivalentă ca și balena albă a lui Melville; ea nu e în mod univoc „divină“, dar e sacră în sensul că e neprofană sau, cum spuneam, de caracter „numinos“, cu funcție pozitiv-negativă. Acțiunea ei asupra omului, deliberată dar obscură, e a unui „transcendent care coboară“, cum ar fi zis Blaga.

Foarte puțin spune Gh. Kazar că ea pătrunde omul, îl cîștigă, pe cale lauricării, pentru aceasta el trebuie să fie permeabil, deschis, să se fi debarasat de toate achizițiile și in-

strumentele exterioare, să se curețe de crusta autismului izolat (sensul trecerii prin apele purificatoare e desigur acesta). Zona se lasă cucerită, dar numai cu arme sufletești. Altfel e în zadar: la periferia zonei se mai găsesc rămășițe distruse ale mașinilor și armelor ofensive cu care forța profană încercase s-o anexeze. Zona se lasă cucerită numai de cel ce s-a lăsat pătruns de ea. Atunci el se poate întoarce aducînd esența zonei în viața de acasă.

În etapele finale drumul se angajează într-un spațiu subteran, cu o nouă trecere obligată prin apă (de rîndul acesta colectată într-un bazin) și apoi printr-un canal labirintic cu solul acoperit de o pulbere calcată. Aici, la o răspînte, apare cîinele. Cerber? Cine al Hecatei? Nu s-ar zice, deși locul pare totuși infernal iar apa din bazin s-ar putea să reprezinte Cocytus sau Aheronul. Dar cîinele, un cîine-lup negru, nu e deloc feroce, dimpotrivă, vine în întîmpinare, iar la întoarcere îl urmează pe stalker. El se comportă de parcă și-ar fi recunoscut stăpînul (așa cum prima ființă care-l recunoaște pe Ulise la întoarcerea sa e Argos, cîinele său credincios). Cîinele e un emisar al zonei, un dar pe care acesta îl face stalker-ului, în casa căruia va avea, desigur, un rol benefic. Funcția simbolică a cîinului e indeobște cea de animal psihopomp, adică de ghid al sufletului.

Telefonul. În pragul „camerei“ ultime unde trebuia să ajungă, dar în care totuși nu intră nici unul din cei trei, se află un telefon de model vechi. La un printr-un cat telefonului sună (asadar funcționează). Pentru cine sună acest telefon? Cine o fi la capătul firului? Că-

rei centrale i-o fi aparținînd? Acum sînt, într-adevăr, trei persoane în clădirea părăsită, dar știe cineva că sînt acolo? Sună oare și altele, în încăperea ce de regulă e pustie? Apelul acestui telefon amintește de cele care sună zadarnic în *Castelul* lui Kafka. Soneria telefonului în acest spațiu de pe „alt tîrîm“ produce un șoc asemănător celui al loviturilor în poarta castelului din *Macbeth* după asasinarea lui Duncan; Th. de Quincey a analizat într-un eseu celebru efectul angostant produs de acest apel al vieții de afară într-o atmosferă de pustiere morală și de infern. Și aici, în ultimele momente ale unui drum spre un tîm rîvnit și salutar, sîntem, de fapt, în plin infern: labirintul subteran dăduse deja această impresie (un atare drum trece însă negreșit printr-o „probă a labirintului“, printr-o „coborîre în infern“, dar bătaia cu stalker-ul provocată la sfîrșit de ceilalți doi dă efectiv împrăjării un accent infernal. Nici unul din cei trei nu intră în ultima cameră: stalker-ului nu-i e îngăduit (dar de fapt nici nu-i trebuie) iar ceilalți doi nu sînt apti. Văzînd că telefonul funcționează, fizicianul formează un număr pentru a schimba amenințări cu un coleg rival. Telefonul e ultima vîmă, eliminatoare, din pragul ajungerii (tot așa cum în fresca „Vămilor văzduhului“ de la Voroneț sînt aruncați în iad uzi din cei ajunși pînă la treapta de sus a scării la cer). Tensiunea infernală încetează prin scurta ploaie de primăvară ce urmează efuziunii sufletești a stalker-ului. El ajunge efectiv în ultima cameră a „zonei“, e camera de acasă.

AI. PALEOLOGU

tv

Filmografia cu (și fără) filme

• Spre sfârșitul lunii trecute îl vedeam pe Birlic în *Post-restaurant*. Tot cam pe atunci îl vedeam și într-un film mai vechi, *Doi vecini*, realizat către sfârșitul deceniului al șaselea. Pe micile noastre ecrane au fost reluate, de asemenea, în ultima perioadă, *Bădăranii și Două lozuri*, filme în care Birlic avea „partea lui de vină” comică inconfundabilă, ca și în secvența clasică cu Alexandru Ciugăru din *Directorul nostru*, ca și în momentele caragiale ale aceluiași neîntrecut master într-ale regiei comice, Jean Georgescu... E bine, e foarte bine ca micul ecran ne păstrează vie, trează, imaginea unuia dintre cei mai personali și mai... veseli comedienți pe care l-am avut vreodată. Birlic ne pășea într-un sfârșit de iarnă, acum doisprezece ani. Există, asadar, o „mică lume mare”, aceea a copiilor din clasele gimnaziale (ca să nu mai amintesc de prospeții bacalaureați, de vîrstă prescolară la dispariția marelui comic), care nu-l poate ști decât prin intermediul imaginilor de arhivă. Or, Birlic este un actor care trebuie să fie știut. Care merită să fie știut, și care — pentru că vorbeam de elevi, prescolari sau bacalaureați — merită să fie învățat. Cîți ca el au conferit risului — dincolo de aparentele docile, „benigne” și pitorești ale interpretării — o atît de mare forță reflexivă, mediativă și moralizatoare? Poate de aceea, largind cadrul discuției, pe lângă filmele de arhivă menite să ne împăspeteze permanent memoria, n-ar strica niste „dicționare de mari actori”, ca o preocupare constantă de cultură cinematografică a televiziunii. Nu este o idee nouă, dar este o idee la care s-a renunțat; de aceea o și repunem pe tapet.

• De la dispariția unui alt mare actor de comedie, Toma Caragiu, s-au scurs, în această primăvară, cinci ani. Continuăm să-i simțim absența, personajele lui de pe scenă, de pe micile și marile ecrane ne lipsesc, în primul rînd pentru că foarte puțini au fost și sint marii actori (din lume) care s-au preocupat să stabilească și să întrețină, prin jocul lor, o atît de cordială comunicativitate cu spectatorii. L-am iubit pe Toma Caragiu, chiar atunci cînd satira sa ne tăia respirația (sau

poate tocmai de aceea), și îi iubim amintirea. Rememorîndu-i filmografia, rol cu rol, în aceste zile de primăvară (să zicem pentru un capitol nescriș din „dicționarul de mari actori”), nu putem să nu regretăm că multe din — totuși — foarte puținele filme în care a jucat sint filme „miciute”, fără „bătăie lungă”, improvizatii fără vină; rolurile sale, față de multe din personajele interpretate, sint guliveri printre pitici, există — uneori — aproape numai prin farmecul, forța de invenție și talentul actorului. E o învățătură de mînt. Dar, oricum, rolurile rămîn, trebuie să rămîna. În același început de tristă primăvară a lui 1977 ne despărțeam de un alt mare actor comic, Marcel Angheliescu. L-am revăzut recent, grație micului ecran, citeva din rolurile unei filmografii (mai) bogate. L-am revăzut, de pildă, în acel „ușat” *Popescu zece în control* (ale carui trimiteri, care au speriat atîta la premieră, sint atît de actuale încă!) și rolul său trieste dincolo de toate naivitățile subiectului și regiei. L-am revăzut de curînd și-n *Castelani* de Gheorghe Turcu, film care este foarte bine că s-a repus în circuit public și pe care l-am revăzut cu interes (dar de ce se uită, în continuare, *Mica întimplare?*), și interpretarea actorului rămîne un document important pentru vocația de mare comediant a actorului. Da, rolurile rămîn. Ca să rămîna cu ade-vărat, au nevoie de public...

• Aserțiunea este la fel de valabilă în cazul unor filme. În atenția televiziunii: sint încă filme valoroase ale anilor trecuți care n-au fost prezentate niciodată pe micile ecrane. Am mai numit și cu alte prilejuri citeva (și nu voi obosi să le repet): *Meandre* de Mircea Saucan. Un film cu o fată fermecătoare de Lucian Bratu...



Un comic inconfundabil:
Grigore Vasiliu Birlic
cu Vasilica Tastaman
și Coca Andronescu



Frumusețe, talent fără
parcimonie, o prezență cuceri-toare:
Carmen Stănescu

Indeosebi primul (datat 1966) are o importanță reală în istoria cinematografilor noastre. Dar statisticile spun că a rămas (în 12 ani) la citeva zeci de mii de spectatori. Il merită, neîndoișor, milioane. • În încheierea acestor însemnări, la-sind pentru altă dată, filmele curente” ale micului ecran, o remarcă: se simte o mai mare grijă la televiziune pentru popularizarea creației tinerilor. Am văzut, în ultima vreme, cu diferite prilejuri, citeva re-

marcabile filme ale studenților de la I.A.T.C.: este o preocupare care merită să fie continuată și sistematizată. În fond, vi-torul filmului românesc începe de pe băncile institutului, iar „iesirea în lume” a fiecărui nou cineast trebuie făcută cu grijă și încredere, cu exigență și respon-sabilitate.

Călin CĂLIMAN

filme pe micul ecran

• **Libera, dragostea mea** (Mauro Bologhini, 1972). Un film politic și, în felul său, satiric (există și satire politice, nu a-să?). Și, în plus — iar acesta e lucrul cel mai important, în definitiv —, un film care descrie complexul proces al unei „prise de conscience”, al unei atitudini angajate și angajante. Un expresiv rol al Clăudiei Cardinale.

• **Spaniole la Paris** (Roberto Bodegas, 1971). Exact ceea ce spune titlul, adică spaniole la Paris. Condiția emigrantului, analizată cu luciditate. În substanța ei, pelicula e mai gravă decît pare la prima vedere.

• **Ultimul copil** (John L. Maxey, 1975). Un „Story” avînd culoarea SF-ului, puțin cam „tezist” după gustul meu, dar, unditabil, cu mesaj generos, reconfortant.

• **Familia mea** (Clay Green, 1978). Film foarte bine făcut. „Clape de viață” surprinse atent, un „amalgam” de destine umane, nuanțe psihologice în genere inspirate gîsite — pe scurt, una din acele povești care sint numite, indeobște, „atașante”, sau „de suflet”, și sint narate cu bun gust, fără a fi, evident, vreo capodop-eră. Cam aceleași lucruri ar putea fi spuse, în linii mari, și despre *Promisiunea* (Don Taylor, 1979).

• **Privilegiul** (Peter Watkins, 1969). Condiția vedetei. Năsterea și moartea unui mit. „Prețul popularității” și al celebrității. Merita ei oare să fie plătit? Dacă da, cu cît și cu ce anume parte din ceea ce ești tu însuși?

• **Zorii victoriei** (Dimis Dadiras, 1967). Film de război, despre rezistență. Modest.

• **Debutanții** (Michel Lang, 1978). O foarte agreabilă comedie muzicală. Mult antren și... Leslie Caron (hei, Lyly, parca nici n-ai trecut anii!...)

• **Regăsire** (George Stevens, 1956). Melodramă. Tyrone Power cu doi-trei ani înaintea dispariției și Kim Novak în floarea vîrstei. O, temporal!...

Aurel BĂDESCU

„R” de la realitate

(Urmare din pag. 13)

lor, individului. Modul de a exista („etnogra-fia este ramura științei care studiază modul de viață al popoarelor”) și de a rezista în condițiile date, determinate de condiția umană în condiții date, determinate de condiția so-cio-geografică. Condiția umană pe capotele și sub-capotele. Condiția minorităților. Condiția femeii. Condiția dezradicațiilor. Condiția bătrînelii. A tineretii. A delinvenței. A cuplu-lui. A singurătății. A luptei cu sine sau cu mediul înconjurător sau cu mediul mediului înconjurător. Cum arată aceste filme atît de străine poetizărilor în schimb sudate zdrăvan la proza vieții cel mai adesea dură? După umila mea părere, ele arată fascinant. Condiția principală este sinceritatea. Condiția principala, drumul drept, pieptis, spre muntele problemei propuse. Directetea gestului cinematografic răspunde, ca un ecou, direc-teței tematic. Nimic plutitor, vag, serpit în aceste filme obstinat adevărate, nerușinat sincere, nerușinarea în sensul ei pur: ne-rușinare, pentru că nu este rușine să fii om în orice condiții, este rușine să-ți fie rușine ca ești om. Filme directe, programat directe, omul și aparatul ca replica la omul cu aparatu-l, față-n față, ochi în ochi. Filme cel mai adesea fără comentariu — oamenii spun singuri ce au de spus în fața unui microfon rar văzut, dar permanent prezent — filme care nu au nevoie să fie „săltate” de un text poetic, pentru că ele sint gîndite ca un tot: im-age, sens, text și sub-text. Filme care se po-vestesc nu în zece minute regulamentare pentru bunul de difuzare pe rețea — regu-lamentul festivalului specifică, de altfel, că fi-lmele pot fi de scurt sau de lung metraj — ci în timpul necesar comunicării a ceea ce este de comunicat. Este adevărat: era să adorm de două ori la *Journal*, un film american, nu lipsit de oarece virtuți de altfel, în care auto-rul își filmează soția, copiii și iubite rînd pe rînd (și chiar pe sine filmînd) și pe îndelete, dar nu pentru că avea 200 de minute, ci pen-tru că o atît de patimașă admirare a propriu-

lui buric — ca să zic așa — m-a așezat într-o stare plictiseală mortală. Era să adorm la *Samanii* (și am trecut alături, la *Sanizuka*, unde m-am trezit brusc) nu pentru că avea 224 de minute, ci pentru că acele minute erau neinteresant folosite. Amorfi. Descriptiv. Sec. M-am plictisit masiv la *În burta elefantu-lui*, desi avea doar 25', dar ele însăși au im-age după imagine, fără fior, în timp ce un text explică, poeticos, ce nu se traduce din vorbele acelor oameni. În dezbaterea de după vizionare, autoarea, etnograf de forma-ție, a declarat că ea chiar asta a vrut să co-munice: neputința ei de a înțelege un popor necunoscut. Reușită perfectă. Nimeni n-a în-țeles nimic. Să nu mint: două tinere au sus-tinut, aproape în cor, că ele au înțeles tot, in-clusiv intențiile autoarei. Bravo lor!

Cuvîntul juriului

Premiul I ex aequo: *În primăvară vei planta singur* și *Weavers*, n-a fost acela timpul. Pre-miul doi, nu. Premiul trei, nu. Mențiune pen-tru *Ciobanii din Berneray*. Argument solid din partea Juriului: premiile multe scad din valoare. De acord. Dar alegerea a fost judi-cioasă? După unii da, după alții ba. După mine, da. Juriul nu a căzut nici în capcana sociologică, nici în cea etnografică, el a vinat valoarea cinematografică. În primăvară vei planta singur este o bijuterie de documentar etno-sociologic. Realizator, Vincent Ward. Subiectul din program sugerează mult, dar nu putea spune, firește, tot. El nu putea mai ales, să facă să se vadă atmosfera de *Insula* din acest film cu o bătrînă mamă de 82 de ani, adusă de spate într-un unghi de 45 de grade față de pămînt, care cară apă, sparge lemne, face focul, gătește pentru „copilul” ei — un maldar de grăsimi, un handicapat („Dumneavoastră nu vedeți că nu sint nor-mal?”) pe care îl îmbrăiașă, ca pe un copil, pe care-l duce la frizer și-l cumpără înghețată, ca unui copil. Din cînd în cînd, copilul, din boală, din rău de viață netrăită sau din rău pur și simplu, întoarce casa cu fundul în sus într-o criză de furie și ea îl ceartă blînd și pe urmă se duce în curte și taie lemne pentru vi-toarea baie, pentru viitoarea mîncare, în timp ce el stă, un maldar de grăsimi ruginată, cu

spatele și viața merge mai departe, dar nu se știe pînă cînd, pentru că, totuși, ea are 82 de ani pentru că totuși, el nu are decît 50, iar fără ea... Ce se va întîmpla cu el fără ea, unde pildă în primăvară, poate chiar în primăvară... Tristețea filmului nu este plîngăcioasă, ci ro-bustă, vie, adevărată, privită drept în ochi cu luciditate și înțelegere. Cu acceptare, nu cu resemnare. *Weavers*..., ex aequo, deci. Reali-zator, Jim Brown. De ce *Weavers* și nu, de pildă, s-a întrebă din public, — *Tandrețe și furie*, filmul despre o familie de țigani elveție-ni. *Weavers* — a răspuns un membru al juri-ului care de fapt era „o membră”, — pentru optimismul lui extraordinar. Adevărat. Patru bătrîni, o femeie și trei bătrîni (unul între timp a rămas fără picioare) foste mari vedete, acum uitați, se hotărăsc să mai apară o dată în fața publicului, la Carnegie Hall, într-un concert „donat”, ca pe timpuri. Reîntîlnirea lor, în mijlocul familiilor și al prietenilor. Re-petițiile. Regăsirea, cu cîtă plăcere, a cîntece-lor de altă dată. Fotografii îi arată tineri, frumoși și glorioși. Acum sint bătrîni, prea uscați sau prea umflați. „Ea”, arată ca o ba-toză, dar o batoză plină de draci, de nerv, de temperament, de vitalitate. Vitalitate, ce cu-vînt magic, la orice vîrstă, dar mai ales la cea a senectutii. Ea a cîștigat inimile spectatorilor de la Carnegie Hall. Ea a cîștigat și inimile juriului. Pe drept. *Ciobanii din Berneray*, mențiune. Realizatori, Allen Moore și Jack Shea. O bătrînă (iar o bătrînă și cîți bătrîni, și cîți cîți dreptate, a adus în prim plan acest *Cinéma du Réel* etno-sociologic, pentru că unde, dacă nu la sfîrșitul sfîrșitului, se face simțită forța și forța de a rezista a unui po-por) o bătrînă deci, din Berneray, povestește în gros-plan — fața tighelită de masina de cusut a vieții, voce sovăitoare, dar convingă-toare — cît de tare iubește ea Berneray. Pe urmă începe filmul. Adică viața ciobanilor din Berneray. Cîteva familii. Cîteva zeci de oi. În primăvară, oile sint încărcate pe cutere și duse „peste drum”, într-o insulă cu iarbă, pentru că insula lor nu are iarbă. Acolo, oa-meni și animale stau toată vara. Acolo se nasc miei. Acolo se castrăază berbecuți. Cum? Simpla: un bătrîn taie un pic cu briceagul lo-cul acela apoi smulge, cu dinții, da, cu dinții, ceea ce este de scos. Nu vă oripiați, așa se trăiește la Berneray. Acolo sint sacrificate animalele bătrîne sau, pur și simplu, pentru

hrană și piele. „Nu-mi place să le omor — spune omul după ce tocmai, a tăiat o oaie — eu le-am ajutat să vină pe lume, eu le-am hrănit, le iubeam, dar cineva trebuie să facă și asta.” Viața, sub semnul lui trebuie... „Etno-grafia este o ramură a științei care se ocupă cu modul de a exista al popoarelor...” Cioba-nii din Berneray care tăia o oaie, un fost miel adus de el pe lume, mi s-a „jega” cu „vinătorii de lei cu arcu” din filmul lui Jean Rouch *Vînătoarea leului cu arcu*, neprezen-țat în concurs, nu, dar văzut într-o simăbă dimineața la cursul lui, la Cinematecă. Rouch-Jean, pentru toată lumea, dar mai ales pentru studenți, — omul asta fără vîrstă, mai exact, într-o stare de tinerețe veșnică, omul asta care nu poate sta, ca toți oamenii, pe scaun într-o sală de vizionare în care nu mai sint locuri ci pe jos, pe scări, pentru că de ce să i se cedeze lui locul?, iar la curs, trece de pe rînd pe altul încălecinđ sprinten scau-nele, a filmat, preț de vreo șapte ani, în Africa, *Vînătoarea leului cu arcu*. Al fel de ciobani își păzesc turmele, iar turmele sint atacate de lei. Atunci sint chemați vînătorii. Și ei vin. Și încep să întocmească planul de vînătoare. Și întind capcane. Și vînătoarea nu reușește dintr-un foc, pentru că nici lei nu se află de ieri de azi pe lume. Și pentru că vînă-toarea leului este un ritual care se cere res-pectat. Iar cînd, în sfîrșit, reușește, costă. Pentru că vînătorul care a avut neansă să ucidă un leu tînar, va plăti cu viața unui co-pil. De aceea vînătorii nu au voie să aibă fa-milie, să aibă urmași. Acel film m-a făcut să mă gîndesc încă o dată ce fel de lei sint oa-menii și ce fel de oameni or fi fiind lei, într-o secvență scurtă, un schimb de priviri între fiara sub acțiunea otrăvei și vînătorii care știu că „au avut-o”, dar știu și prețuți și atunci se tocmesc, o îmbrănează cu iertăciuni ceremo-nioase, o imploră să-i înțeleagă și să nu se răzbu-ne... Pe cele două ecrane de la Beau-bourg, și după zi, se întindeau capcane, se purtau vînători — nu cu arcu, nu, — popoare inghețate alte popoare, ideile ucidătoare ide-i, oamenii se tocneau între ei, sau cu viața, sau cu moartea, sau cu ei înșiși, oamenii se cioc-neau, se loveau, se mutilau — sufletește, dar nu numai sufletește! — oamenii se ucidau, da, se mai și ucidau — nu cu arcu, nu. Dar nimeni nu cerea iertare nimanui. *Cinéma du Réel*. Réel, cu „R” de la realitate.

retrospectivă: 30 de ani de IATC

101 speranțe și certitudini

O selecție a ce a dat mai bun și mai reprezentativ Institutul nostru de cinematografie de-a lungul a 30 de ani este o antrepriză ambițioasă, comportând ca atare anumite riscuri. A prezenta mai mult de o sută de asemenea pelicule înseamnă ambiția de a impune ca un tot unitar în diversitatea lui, „Jucări de an” și lucrări de diplomă, exerciții de virtuozitate și filme-comandă, subiecte originale și adaptări după clasiți..., ceea ce l-ar putea obosi pe spectator. A reține pentru această retrospectivă cam un sfert din producția cinematografică a IATC a însemnat ambiția de a opera de la nivelul unor exigențe ce riscă a stîrni pe ici pe colo nemulțumiri... Oricine își dă seama însă că riscurile sînt minore față în față cu calitatea selecției. (Ca să nu mai spun că o serie de absolvenți ai Institutului nu figurează în program pentru că nu li s-au găsit filmele).

Asistînd la această perindare de lumini și umbre, ești tentat să reflectezi nu numai la ce vezi, dar și la evoluția ulterioară a atîtor foști studenți. Destule promisiuni au devenit repede certitudini, altora le-a trebuit un timp mai îndelungat ca să se confirme, unele au fost însă amăgiri... Devenirea fiecăruia a comportat la rîndul ei însă lumini și umbre, și de aceea categorisirii valorice sau clasamente nu-sînt au rîndul în cazul de față. Să respingem asadar tentația, lăsînd timpului grija lipirii de etichete, și să ne bucurăm de ceea ce descoperim.

Nu poți să nu observi, de pildă, urmîrind programul, că în primii ani de învățămînt cinematografic la noi, cuvîntul de ordine era „adaptări după clasiți”. Cu Sadoveanu deci, cu Eminescu, Caragiale, Slavici, Arghezi, Cehov, Hasek — au început, pînă cu dreptul, Mircea Drăgan, Nicolae Corjos, Sîcu Dimitro-

vici, Constantin Neag, Paul Cojocaru, Manole Marcus, Iulian Mihu, Geo Saizescu. Excepție la „moda” vremii fac Erich Nussbaum cu al său *Film și dragoste* (subiect: cum fac studenții film) și Liliana Lazăr cu *Mucul de țigară* (simplitatea însăși și privirea lui Nicolae Tomazoglu). Dar iată ca ceea ce s-a numit „a doua generație” (absolvenții anilor 1967—1977) ecranizarea apare mult mai rar, ajungînd ca în ultimii ani (1978—1981) să constituie o excepție. Tot mai puține adaptări deci, dar serioase, dovedind certe calități: — Florice Fulgeanu, Stelian Stăvîr, Doru Năstase, Cristina Năchituș, Anamaria Bălgan — alți autori preferați: Alexandru Sahia, Ioan Grigorescu, Eugen Barbu, Al. Vlahuța, I.A. Băssarabescu, Truman Capote.

În schimb, odată cu cea de a doua generație, își fac loc tot mai multe filme după subiecte originale. Există, desigur, și exercițiile impuse, temele date (gara, camera de hotel, caminul de studenți) dar minii nu agreează haturile și rar cite un film de acest tip răzbește peste medie, ca de exemplu *Cefeșul* de Dan Pița, *Preludii* de Mircea Veroiu, *Cămin studențesc* de Ion Cărmăzan. Îndrăzneala tinereții se manifestă în largul ei la „liber alese”, acolo unde fiecare își poate demonstra capacitatea și talentul într-o formă proprie sufletului și minții sale. Această categorie de filme formează grosul Retrospectivelor, și dacă spațiul tipografic ar permite, ar fi multe de relevat aici. La spectatorului însă surpriza descoperirii modului în care gîndeau cinematograful încă din vremea studiilor, Serban Greangă în *Săgețile*, Timotei Ursu în *Vînătoreala*, Mircea Veroiu în *Cercul*, Dan Pița în *Viața în roz*, Cristiana Nicolae în *Fapt Divers*, Mircea Daneliuc în *WARF* și *Dus-în-tors*,



Promisiunea de la debut, onorată de cariera celor doi regizori: Iulian Mihu și Manole Marcus (*La meară*, cu Silvia Popovici și Nicolae Praidă)

Cornel Diaconu în *Foet* sau absolvenți din 1980 ca Daniel Bărbulescu în *Ordin*, Ovidiu Bose Pastina în *Arta apărării individuale* și Laurențiu Damian în *Cine-vărite*. Iar mai de vreme sau mai tîrziu, spectatorul va înțelege că dacă ai ceva a spune și o poți spune cu talent, nu mai interesează că faci parte dintr-o primă generație cuminte, ce a pîșit cu timiditate în profesie, sau din „al doilea val” care s-a rostogolit cu voluptate prin toate tonalitățile posibile, ori din al treilea care nu mai pierde timpul nici cu ezitări, nici cu degustări estetice ci merge direct la țintă.

Cînd autorii lor au ceva a spune și au har, și așa-numitele „filme de operator” încetează a mai fi simple probe ale cunoștințelor asimilate, devenind cinematograful pur. Vezi *Lucrurile* de Nicolae Mărgineanu, *Impresii* de Ion Marinescu, *Nuța* de Florin Mihăilescu, *Ritm pentru culoare* de Virgil Nestor, și mai oprim aici cu exemplele.

O surpriză din cele mai plăcute ale Retrospectivelor o constituie filmele didactice. Spărgînd șabloanele genului, pelicule realizate de

ultimele promoții cum ar fi Ion Luca Caragiale de Cristina Năchituș sau *She asked me not to go* de Anamaria Beligan sînt nu numai atractive lecții de literatură română și respectiv gramatică engleză, dar filme adevărate, ce își îndeplinesc misiunea didactică printr-o desfășurare de fantezie, cultură și talent.

Si este foarte bine că sala Cinematicii a încetat să fie singurul loc în care viitorii cinești își puteau arăta filmele. Prezentă în Festivalul național „Cîntarea României”, în Festivalul pentru tineret de la Costinești, pe ecranul Casei de cultură a studenților, producția studioului din Calea Rahovei a ieșit din anonimat. Rămîne ca ea să fie sprijinită să se afirme și mai mult.

Retrospectiva de față întrece în dimensiuni tot ce s-a dedicat vreedată Institutului nostru de cinematografie. Desi nu agreez articolele festive și cuvintele mari ce se folosesc la aniversări mai mult sau mai puțin rotunde, trebuie să roscem cuvîntul sîrbătoare. A întregii noastre cinematografii.

Aura PURAN

stop cadru

un ciclu serial: Filmele anului '56

„Darling” sau finalul noului val englez

Darling este un film de cumpănă în cariera celui mai „cu suflu” cineast din întreg free-cinema-ul: Schlesinger. Pelicula face trecerea de la *Billy minci-nosul*, pelicula aparținînd intru totul valului „furios” care zguduise și cucerise filmul britanic de la începutul deceniului șapte, la realismul masiv ținînd de tradiția engleză a unui Sterne Hardy ori Galsworthy din titluri precum *Debarde de lumea dezlănțuită* ori mai recente *Ziua lăcustei* sau *Yankel*. Pelicula este în egală măsură și succesul unei actrițe: Julie Christie încununată pentru această creație cu premiul Oscar.

În *Darling* furiu s-a transformat în ironie pe de o parte, iar pe de alta echilibrul și eleganța expresiei din peliculele care vor urma se află deocamdată în stadiul grației. Povestea are curgerea și acrosurile sociale specifice literaturii lui Osborne dar figura lui Courteney, neliniștitul erou din *Billy minci-nosul*, a fost înlocuită de cea a lui Dirk Bogarde, misterioasă și altă de „englezește” reținută încă avea să tenteze și pe unul din cei mai rafinați cinești — Visconti — în *Amurgul zellor* și *Moartea la Veneția*.

În sens superior, *Darling* face trecerea de la story-ul încrîncenat, avînd ambiția să fie aproape confundat cu viața, la acea narativă ușor distanțată, cu iz de „moralitate” specifică unei întregi generații de cinești precum Truffaut, Pasolini ori Forman. Fără să părăsească morga și reținerea insulară *Darling* deschide pentru regizorul drumul care-l va aduce în final la Hollywood: amestecul rafinat al artei cu rețeta comercială, al valorilor actoricești cu box-office-ul exploziv, îl predestinau parca unei asemenea cariere.

Schlesinger încheie cu acest film cariera unui „nou val” cam în același timp cu *Pierrot le fou* al lui Godard în Franța. Măcar în acest punct cocoșul galic s-a nimerit solidar cu leul britanic.

Dan STOICA

Între capodopere „majore” și capodopere „minore”

De patru stagioni Cinematoca are un ciclu fix intitulat „Privire critică după 25 de ani”. Arătăm cu alt prilej (Cinema nr. 11/1979) care sînt rațiunile unei asemenea selecții și în ce constă atracția ei pentru categorii cit mai diverse de public.

În acest an, programul filmelor 1956 a durat trei luni și a însumat 45 de titluri din 20 de țări. Suficiente pentru a încerca o categorisire.

1. Capodopere „majore”, înțelegînd prin asta filme care își depășesc epoca și se constituie în valori incontestabile ale ecranului mondial din toate timpurile.

● Un condamnat la moarte a evadat de Robert Bresson. După părerea lui François Truffaut este „filmul francez cel mai hotărîtor al deceniului”. Aș spune că este un film decisiv nu numai pentru evoluția cinematografului francez al anilor '50, ci pentru evoluția întregului cinematograf postbelic. El impune un nou tip de subiect (fictiunea documentară, acțiunea rezumabilă la cele șase cuvinte din titlu) și o nouă manieră de a nara („succesiunea planurilor nu se mai ordonează în funcție de dramaturgia scenei, ci de o armonie prestabilită construită din raporturi subtile între elementele vizuale și sonore” — același Truffaut).

● A șaptea pecete de Ingmar Bergman. O alegorie cu temă aparent simplă: omul în vîrstă ca căutarea a adevărului vieții, avînd ca singură certitudine, moartea. Inspirîndu-se dintr-un pasaj din Apocalips, regizorul descrie lumea reală cu obiectivitate, bucurie și emoție, încercînd însă să descopere semnificații aflate dincolo de realitate. Această culme filozofică și plastică a creației bergmaniene mizează mult pe simbolismul personajelor (Cavalerul = căutarea secretului vieții și al morții, Jons = scepticismul, Jof și Maria = fericirea pur terestră). Prin intermediul lor, Bergman pune întrebări la care va răspunde în filmul imediat următor: *Fragili sînt bătălii*.

2. Capodopere minore — adică opere de o înaltă ținută profesională dar strîns condiționate de epoca în care au fost făcute. De aceea, în mod paradoxal, ele sînt mai reprezentative pentru ciclul de față, slujindu-l mai bine scopurile, decît cele din categoria anterioară.

Astfel: ● Începutul „dezghețului” în cinematografia sovietică este marcat de *Al 41-lea* (regia Grigori Ciuhra), minunată poveste de luptă și de dragoste care impresionează și azi prin umanismul personajelor, prin lipsa de schematism și de grandilocvență a acțiunii (plasată în anii războiului civil).

● Neorealismul migrează spre alte meridiane. În Japonia, Kenji Mizoguchi își încheie o glorioasă carieră artistică cu un film despre prostituție — *Strada rușinii*

— în care rămîne credincios temei sale preferate — condiția femeii nipone din toate timpurile — dar renunță la orice estetism, la orice intervenție a fantasticului și la oniricului, în favoarea unui tablou de o extremă duritate prin realismul său. În Polonia, Andrzej Munk îmbrînă în *Jerfa supremă* experiența sa de documentarist cu lecția italiană a lui De Sica și Rossellini pentru a reda o imagine cit mai fidelă a lumii feroviarilor. În Spania, Juan Antonio Bardem face din redarea foarte adevărată a atmosferei unui orașel de provincie una dintre virtuțile filmului *Strada Mare*.

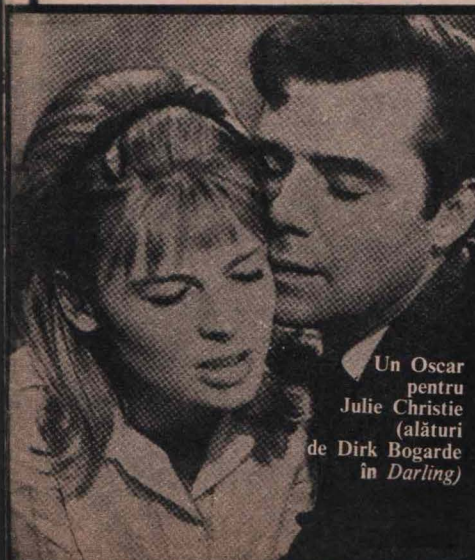
Eleganța cadrului viscontian (Claudia Cardinale și Alain Delon în *Ghepardul*)



3. Filme marcate de epocă, în sensul că poartă pecetea unei maniere de filmare azi desuțată. Ele se salvează, mai ales, prin actori. Un Jean Gabin în faza de mijloc a carierei sale, cînd junele prim de altă dată lasă locul omului matur, plin de înțelepciune, de pondere dar și de farmec (Cazul doctorului Laurent, Oameni fără importanță) și la un alt nivel *Străbătător Parisul*. Un Alec Guinness celebru deja pentru capacitatea sa de a se degiza și de a interpreta orice tip de rol (*Bătrîna doamnă*). Cîțiva actori de comedie care se remarcă prin eleganța umorului: (Dany Kaye în *Bufoanel regelui*), succelența umorului (Igor Ilinski în *Noaptea de*

Brigitte Bardot plasmuit de Roger Vadim (*Și dumezeu a creat femeia*); despre începăturile școlii de animație de la Zagreb odată cu întemeierea aia a unui studioul specializat și cu filmul *Robotul poezia* de Dušan Vukotić, și, în sfîrșit, despre înăgurarea unei noi concepții în filmul despre artă, datorată lui Henri Georges Clouzot, autorul *Misterei lui Plesco*, în încheiere, aș avea o sugestie pentru planul Cinematicii. La viitoarea ediție a acestui ciclu, fiecare film să fie însoțit de două citate — unul din epocă și altul de azi — pentru ca într-adevăr să putem vorbi despre o „privire critică”.

Cristina CORCIOVESCU



Un Oscar pentru Julie Christie (alături de Dirk Bogarde în *Darling*)

Oscar '82

(Urmare din pag. 24)

să transpună pe ecran un fapt destul de banal și lipsit de valențe artistice (participare a doi sportivi englezi la Jocurile Olimpice de la Paris din anul 1924). Se părea că decernându-i-se Oscarul pentru cel mai bun scenariu original, precum și cel pentru muzică, valoarea filmului era îndeajuns prețuită. Alegerea sa însă pentru cel mai important dintre Oscari se justifică probabil prin condiția actuală a producției de filme pe care criza economică nu a cruțat-o. Opțiunea aceasta va avea urmări dintre cele mai profunde, marcând probabil sfârșitul super-producțiilor de stil hollywoodian, cu bugete urișe. Deși sunt numeroși cei care susțin că Oscarul este evenimentul unei serii și că arareori găsești un spectator care să mai țină minte actorii și filmul cărora cu un an în urmă i se decernase acest premiu, statisticile demonstrează că filmul care obține Oscarul cel mai important, înregistrează considerabile salturi la box-office.

Pentru un film ca *Reds* care a candidat la 12 premii și a obținut doar trei (cea mai bună imagine lui Vittoria Storaro și celelalte două mai sus-amintite: pentru regie și cel pentru interpretare a unui rol secundar) — Oscarul ar fi fost salvator. Așa se și explică marea

HEPBURN AND FONDA in "On Golden Pond"



Acești bătrâni minunați: Katherine Hepburn și Henry Fonda

luptă a studiourilor mai întâi pentru candidaturi și apoi pentru Oscarul propriu-zis.

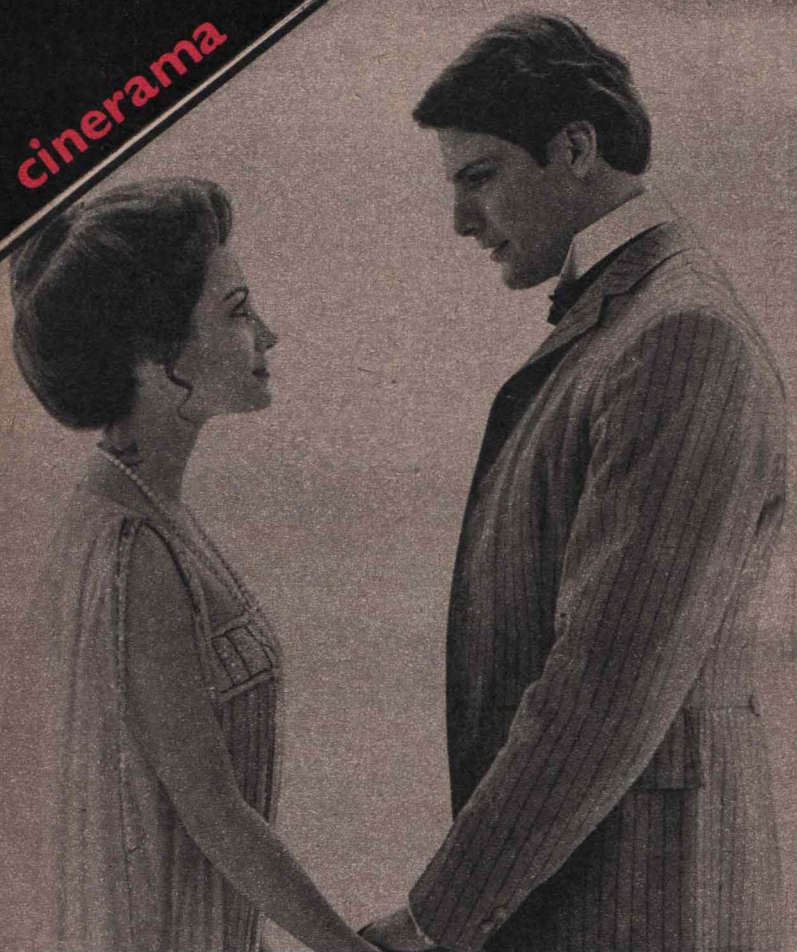
Referindu-se la fața schimbată cu care industria americană a celei de-a 7-a arte s-a înfățișat la această ceremonie, Johnny Carson, cunoscutul comic de televiziune, în prezența sa presărata cu glume a amintit că anul acesta lupta pentru un număr cit mai mare de candidați la Oscar s-a dat de fapt între „Coca-Cola” (care a cumpărat studiourile „Columbia”) și Compania petrolieră a miliardarului Marvin David (care a cumpărat 20th Century Fox).

Oscarul pentru cel mai bun film străin a fost decernat filmului „Mephisto” de Istvan Szabo, bazat pe romanul scriitorului german Klaus Mann, despre compromisul moral al unui mare actor în timpul Germaniei hitleriste. În cadrul ceremoniei au mai fost decernate două premii speciale: Premiul de onoare actriței Barbara Stanwyck în vîrstă de 80 de ani, pentru întreaga ei activitate și un premiu umanitar actorului Danny Kaye pentru activitatea lui în cadrul UNICEF în rîndul copiilor.

Ploaia torențială din seara ceremoniei nu a gonit mulțimea venită să privească sosirea starurilor sau să-și exprime prin pancarte protestele cu privire la politica de discriminare din industria cinematografică față de minorități, incluzînd actori hispanici, indieni, americani și alții.

Respingînd în glumă această acuzație, Johnny Carson a spus la începutul showului: „De fapt actorii care au de lucru în prezent la Hollywood sînt membrii unei minorități”, exprimînd elocvent starea actuală a industriei cinematografice americane.

cinerama



Un „superman” — Christopher Reeve și o „superwoman” — Jane Seymour (cunoscută din „„Onedin”)

Cum va fi la Cannes?

Președintele juriului ediției din acest an a festivalului de la Cannes va fi un om de teatru: Giorgio Strehler. Regizorul se află în prezent la Paris, unde pune în scenă la Operă *Răpirea din Serai* de Mozart.

„Funcția de președinte — a declarat Strehler — e aceea a unui moderator care caută să armonizeze punctele de vedere și să-i ajute pe membrii juriului să cadă de acord.”

Cît despre acele atît de frecvente acuzații de „presiuni și manipulari ale juriului”, vestitul regizor italian a ținut să precizeze: „Nici un festival nu se poate feri de asemenea lucruri. Problema e însă dacă e capabil să depisteze valori artistice. Dacă trebuie să păstrăm aceste manifestări este pentru că ele sînt realmente utile. Ca membru al juriului pot spune doar atît: nu deținem adevărul absolut, dar sîntem onști. Premiile vor fi rezultatul unor discuții democratice. Sper ca acesta să fie spiritul întîlnirii de la Cannes și mai sper că vom evita să facem concesii „influențelor” de tot soiul și modei.

Cazul Lumet

După ultimul său film care poartă titlul *Prîntul orașului* (o poveste despre poliști, rețele de traficanti de droguri din America și umăriri) critica de peste ocean a avut, bineînțeles, comentarii foarte felurite în privința regizorului Sidney Lumet și a filmului său. Evident, mai mult a contat persoana decît subiectul tratat de ea. De pildă, una dintre revistele de mare circulație care se ocupă de spectacolele săptămîinii „The Guide” prezintă cu oarecare sobrietate pe regizor și ultimul său film spunînd „foarte ambițiosul, vigurosul și într-o măsură captivantul film al lui Sidney Lumet are la bază o poveste adevărată semnată de Robert Daley și se ocupă de activitatea poliștilor deghizați care activează în domeniul drogurilor. Filmul domnului Lumet oferă un peisaj atît de amănunțit și portrete atît de bogate și de detaliate încît aceste caractere se divulgă prin felul lor de a se mișca, de a

vorbi, de a minca, de a asculta sau de a mîni. Și, totuși, Lumet sfîrșește filmul într-un mod dezamăgitor, pe o notă neconcludentă.”

Alt comentator merge mai departe cu investigarea lui Lumet ca regizor și face o trimitere la întreaga sa creație vorbind totuși despre acest ultim film al său: „Cazul Sidney Lumet — spune criticul Richard Comos — cîndva una din speranțele aducătoare de nou singe în cinematograful american, a devenit încet-încet o prezență nevrotică în peisajul cinematografului nostru. Se poate spune că el are un foarte clar instinct al teatralizării și chiar al loviturii de teatru (vezi *Network* sau *Equus*), dar se părea că întreaga sa concepție de regizor este amenințată prin înșușirea acestei tendințe de teatralizare excesivă; pe de altă parte, el are talentul de a orchestra o povestire fragmentară (vezi *Serpico* sau *Grupul*), ceea ce este cu mult mai convingător decît o temă asemănătoare dată pe mîna unui De Palma sau Walter Hill. Prin înșeși caracteristicile lumii interlope legată de traficul de narcotice și de toată corupția mediilor oficiale care ar trebui să se ocupe de această lume a narcoticilor — *Prîntul orașului* se dovedește a fi un film care se înscrie în aceeași categorie cu filme ca *Serpico* sau *După amiază blestemată*.”

Colaborare dificilă, dar bună

Alan Parker este unul dintre tinerii realizatori englezi care s-au impus atenției pe plan internațional. Precedentele lui filme — dintre care e de ajuns să pomenim *Bugsy Malone* și *Expresul de la miezul nopții* — au fost răsplătite cu premii („Globul de aur”, un „Oscar”) și se află printre cele mai bune realizări din ultimii ani. Parker are astăzi 37 de ani și după o intensă activitate la televiziunea engleză (unde a intrat la 24 de ani și a semnat o serie de spectacole TV și ecranizări) a optat pentru platoul de filmare. Ultimul său film *Țintește luna* — mult discutat și el la ora de față în presă — îl are ca interpret pe Diane Keaton și Albert Finney. Este, ni se pare, semnificativ o mărturisire a realizatorului despre modul cum a colaborat cu interpreta sa la acest film: „Am întîlnit-o pe Diane Keaton — spune Parker — mult înainte să se fi decis să accepte rolul propus. Nu voia să accepte pînă nu termina lucrul la *Reds*, un film la care zicea că ține enorm, un film greu, care l-a pus multe probleme și pe care s-a încăpățînat să le rezolve.

După un timp destul de lung pentru mine, am început în sfîrșit să lucrez la filmul meu. Dar mi-am dat seama că actrița e, cum s-a zice, „o dificilă”. A început să-mi trîmă niste foarte frumoase scrisori, pe cîte patru, cinci pagini, despre felul cum înțelege ea personajul. Prima oară m-am lăsat pe un scaun și-am început să mă înfurii. Cum îndrăznește o actriță să nu spună nouă ce să facem! Pe urmă, trebuie să recunosc, scorul a început să fie în favoarea ei. Personajul astfel investigat de ea a căpătat 15—20 de fațete noi. Cînd a intrat pe platou, Diane a făcut totul, totul. A fost cea mai participativă interpretă pe care am întîlnit-o pînă acum. Vroia ca rolul să nu semene cu nimic din ceea ce făcuse pînă atunci. Și din clipa aceea am lucrat din greu dar repede și într-o manieră liberă stare de spirit.”

cinema

Anul XX (232)

București, aprilie 1982

Redactor șef
Ecaterina Oproiu



Coperta I

Doi actori pentru orice anotimp, pentru orice film (bun): Dorina Lazăr și Victor Rebengiuc.

Fotografie de Pavel Tănălă

CINEMA,
Piata Științei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică: — Prezentarea grafică:
Anamaria Smigelschi Ioana Moise



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Științei” — București

Actorii: o zestre de preț

**Destinul
unei școli naționale
depinde în bună parte
și de cum e folosit
talentul actorului**

Așa cum nu ne putem imagina geografia unei țări, fără apele și munții ei știuți, nu ne putem închipui peisajul unei cinematografilor naționale în afara realității prezentei actorului. În ceea ce ne privește, cred că această realitate a fost singura neconstruită, necontestată, de-a lungul suferințelor ori coborâșurilor, înregistrate de cinematograful nostru în ultimele decenii. Fără a-i reuni în ceea ce se numește o școală — noțiunea presupune un demers de teoretizare absent, din păcate, din preocupările criticii, excesiv sentimentală, impresionistă și paternalistă când este vorba de interpreți — actorii noștri constituie însă realmente, un statornic centru de interes artistic și uman. Ei pot concura, oricând, orice estetică a filmului, pot da, pe cont propriu, o definiție a acestuia — dincolo de realizarea lui intrinsecă — pot fi ei înșiși, o axioma, cum spunea Edgar Morin. Ceea ce nu înseamnă însă că trebuie privite conștient, ci fatală îngăduință, tendințele de speculare a aportului actoricesc. Cu atât mai mult cu cât, în spațiul unei arte cinematografice angajate cum este filmul românesc, ce-și asumă nobile răspunderi, un destin coerent, demn și, să nu ne ferim să folosim cuvântul eficient sub raportul valorificării energiei interpretative, nu se va implini urmând legi importate (cum a fost, la vremea lui, star-systemul), ci doar acele direcții ce aparțin cinematografului nostru.

Eforturile de așezare a structurilor filmului românesc, sporul de profesionalitate și luciditate, de adevăr artistic și emoție omenească dobândite de la o etapă la alta au marcat traiectoria unor actori, după cum semnele de nedumerire, de întrebare, din unele filmografii nu sînt straine de inconsistențele și eșecurile unor momente. Îngăduindu-mi-se să reiau o idee mai veche, voi spune că filmul nostru și acești cehicși soldați care sînt actorii au străbătut împreună, la bine și la rău, un lung drum al cunoașterii reciproce, al câștigării încrederii, al acumulărilor — poate neînsemnate, la prima vedere, dar datorită cărora ne bucurăm de existența nu a unor vedete cu străluciri confectionate ci de actori de cursă lungă, interpreți care au dat viață unor tulburătoare personaje contemporane, unor exemplari eroi din istoria patriei. Orice evocare a unor pagini remarcabile ale cine-

matografului nostru din ultima vreme, dacă ar fi să amintim numai **Duminică la ora 6, Mihai Viteazul, Puterea și Adevărul, Serală, Drum în penumbra, Nunta de piatră, Filip cel**



**O întâlnire
fericită
pentru personaje,
interpreți
și regizor
(Amza Pellea
și Ioana Pavelescu
în *Osinda*
de Sergiu Nicolaescu)**

bun, **Cursa, Duos Anastasia trecea, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Clipa, Proba de microfon, O lacrimă de fată**, cheamă în memorie creațiile percutante, cu ecou de durată în conștiința spectatorilor, ale unor actori ca Irina Petrescu, Amza Pellea, Mircea Albulescu, George Constantin, Vladimir Găitan, George Mihăiță, Cornel Coman, Leopoldina Bălanuță, Mircea Diaconu, Margareta Pogonat, George Motoi, Silvia Popovici, Tora Vasilescu, George Gorzic, Dorel Visan. Artă aleatorie prin însăși condiția ei, cinematograful nu-și poate totuși prevedea, până în ultima consecință, întâlnirile ferice dintre „un film și un actor”; cu alte cuvinte ne aflăm în fața unei realități ce nu trebuie dramatizată atunci când, în filme oneste, care nu au șansa de a descrie puncte de referință, conturul definitiv îl decide actorul, cu puterea sa de a descoperi și impune adevărul unui personaj. Practic, fără astfel de exerciții, nu am fi putut lua cunoștință de disponibilitățile de excepție ale unor Ștefan Iordache, Ion Caramitru, Valeriu Seciu, Carmen Galin, Rodica Tapalaga.

Întrebările vin din altă direcție, atunci când aducem în discuție — și trebuie să aducem — modalitățile de folosire a potențialului nostru actoricesc. În general, există tendința, în ultimii cîțiva ani, de a expedia într-o zonă a fizisizării cîteva compartimente ale filmului: muzica, decorurile, costumele, actorii, fiecare dintre ele fiind o repetată pricină de incitare în sine, chiar cînd filmul este un eșec, ca și cum creația ar fi rezultatul unei absorbții superioare a tuturor datelor ce participă la naștere. „Sine ira et studio”, cu o dragoste care ar rămîne desartă plăcămene dacă nu-și asociază luciditatea și răspunderea, cred că se impun cîteva observații. Se

fac simțite uneori semnele a ceea ce aș numi comoditatea traiului de pe urma unei distribuții cu succes verificat anterior. Regimul se aplică nu numai marilor actori care, după o partitură strălucită într-un film bun sînt solicitați în producții mediocre ce le oferă roluri asemănătoare doar sub raport tipologic, nu și în ceea ce privește intensitatea psihologică; se aplică, spun, și unor debutanți care nu cunosc, cum este și firesc, complicata ecuație a unui film, lăsîndu-se, cum se zice, „pe mîna” realizatorului. (A se vedea, Liliana Tudor în **Probleme personale**). Sistemul este depistabil, cu precădere, pe terenul comediei sau al acelor producții ce mizează excesiv pe prezența unor personaje pitorești pentru intruchiparea cărora se apelează, de obicei, la doi-trei actori, mereu aceiași.

Procedul „participanți extraordinari”, al „guest-starului”, al numelui sonor care execută un număr scurt nu are, în sine, nimic probabil, cu condiția ca actorul să omagieze filmul și filmul, la rîndul său, să facă cinste actorului, nu să se transforme în praf de aur aruncat în ochii spectatorului. Îndrăzneala în materie de distribuție și lansare a actorilor nu înseamnă cultivarea insolitului cu orice preț, ci acceptarea luptei cu necunoscutul, chinul alegerii dintre multiplele fețe posibile ale unui personaj (cine și-l ar fi închipuit pe Nicolae Albu în rolul instructorului din **Croaziera** lui Mircea Daneliuc?). Pentru a-l imagina însă ar trebui bătute mai insistent teatrele din țară, îndeletnicire pe care, din păcate, puțini regizori de film o practică. Inerția își spune cuvîntul însă chiar și în fața numelui înscris de acum pe o orbită dar, fie ocolite din cauza dificultății de a ieși în întîmpinarea personalității lor (acesta ar fi cazul minunatei actrițe care este Irina Petrescu — oricînd „rațiunea pură” de a fi a unui film cîștit) fie, pur și simplu, uitate (și aici lista ar trebui să cuprindă o însușire de nume cu precădere feminine). Revenim la adevărul fundamental în virtutea căruia — dincolo de meandrele unor mode trecătoare — politica actorului este parte integrantă a politicii unei cinematografilor naționale. Scenariul, ideea, rolul, gîndite în perspectivă, numai ele pot asigura echilibrul de forțe în lumea atît de fragilă a actorului cel atît de supus trecerii timpului. Filmul nostru are o zestre de preț în actorii săi; simpla omagiere a talentului nu este îndeajuns. Avem datoria morală de a le cunoaște și recunoaște o existență care nu este alta decît a muncii.

Magda MIHĂILESCU

Un poem dinamic




Cine cunoaște numele lui Emanuel Teț va fi surprins să-l găsească în dreptul acestei rubrici. Este într-adevăr vorba despre un mult premiat cineamator care apare acum în ipostază de profesionist, nu numai din pricina statutului de producător al filmului său (realizat la studioul „Animafilm”) ci și datorită calității prestației sale. **Poem dinamic** prelungește preocupările sale de înnoire a graiului animației, încercate deja în creațiile de club. **Război și pace, Vinătoria de păsări, Îmbîlzințitorul de serpi**. Urmas al lui Norman McLaren, Emanuel Teț are încredere în animația executată direct pe peliculă. Ea se concretizează într-un migălos procedeu de zgîriere, închipuind personaje și siluete care dau o neliniștitoare senzație de pulsație. **Poem dinamic** combină această tehnică cu filmarea reală, reușind să sugereze o contopire permanentă a două planuri, unul cotidian și altul al eternității.







Pelicula sa își alege o temă generoasă, de mare respirație lirică: relația dintre om și natură. Structurat în două mari părți, poemul imaginează situații a două etape cruciale ale ciclului vital: moartea și dragostea. În primele cadre, un tînar mort se află rătăcit într-o natură luxuriantă care îl învaluieste și îl integrează în ritmurile sale. Desenele zgîriate pe peliculă sugerează intrarea acestuia în alte regnuri și topirea sa în mineral și vegetal. Extincția este numai o aparență, pentru că viața începe să palpite în alte forme. Mai optimistă, partea a doua închipuie o foarte pură poveste de dragoste ai cărei protagoniști se întîlnesc, de asemenea, în sinul naturii exuberante. Razele de soare, foșnetul frunzelor, zborul fluturilor amplifică ecourile sentimentului lor, le prelungește gesturile și le împodobește cu aură strălucitoare. Strigătele și soapele acestei iubiri descind firesc din peisajul în care totul palpită, înfloresce și plutește înspre lumină. Mîscările coregrafice ale tînarului cupluri sînt prelungește de traiectorii incandescente de petale, pulberi de polen și vîrtejuri de păsări. Aceasta este o altă etapă în care omul se integrează firesc în ritmurile și sensurile naturii. Rădăcina acestei filosofii este evidentă: ea decurge din mitul nostru fundamental, „Miorita”, careia filmul îi dă o originală tîlmăcire în imagini.




Chiar dacă pornește pe urmele lui McLaren, autorul merită apreciat pentru eforturile sale de a înnoi graiul animației. El adaptează un procedeu foarte potrivit unei anume structuri dramaturgice care nu se întemeiază pe epicitate, ci pe speciale efecte poetice. Sugerarea celor două planuri își găsește o inspirată soluție în utilizarea acestei tehnici. Ar mai fi de amintit calitățile plastice ale **Poemului dinamic**. Beneficiind de ajutorul unui operator cu experiență, Tincu Puran și de a unui priceput operator de trucuri, Anca Barbu, filmul are efecte speciale și o calitate a imaginii care ar face cinste oricărui profesionist. Merită evidențiată și ilustrația muzicală a filmului, care asigură un comentariu liric ce intensifică atmosfera creată prin sugestiile plastice (autor George Copaci). **Poem dinamic** este un film interesant, cu șanse de afirmare în cadrul festivalurilor internaționale. Cu el se dovedește o dată în plus că încrederea studioului „Animafilm” în tînara generație nu este zadarnică.

Dana DUMA

proverbe și Cinema

	In oglindă nu încerca să-ți vezi respirația. Blaga.
	Succesul stîrnete întodeauna dușmani. Maurcis.
	Nimeni nu disperă cît timp mai există îndoială. Iacobsen.
	Mult zgonot pentru nimic. Shakespeare.

	Puțin înzestrat este elevul care nu-și întrece maestrul. Leonardo da Vinci.
	În fiecare rău este un strop de bine. Shakespeare.
	Geniul este învingător fără învinși. M-me de Staël.
	Nu este ușor să unelțești împotriva unui om prețuit. Machiavelli.
	Stelele nu se tem că ar putea fi luate drept licurici. Tagore.
	Dela sublim pînă la ridicol nu este decît un pas. Napoleon.

	Tot ce există este trecut. A. France.
	Talent: — a face cu ușurință ceace este greu altuia. Amiel.
	Honi soit qui mal y pense. Eduard III-lea.

în direct
din Hollywood

Ambiția lui Warren Beatty:
„Nu numai să joc
dar să și fac film”.
Și a făcut *Reds*.

Oscar '82

Pronosticurile care au procedat, ca de obicei, ritualul de primăvară al anului cinematografic american, a 54-editei a decernării premiilor Oscar, au fost confirmate în mare parte în ce privește actorii distinși. Venerabili

interpreți ai filmului *On golden Poud* (Eles-teul de aur — poveste sentimentală despre problemele de familie ale unui cuplu în vîrstă), Henry Fonda și Katharine Hepburn au primit Oscarul pentru cel mai bun actor, res-

pectiv cea mai bună actriță, într-un rol principal. Nimeni nu s-a îndoit că Henry Fonda va fi alesul Academiei, chiar dacă în competiție erau și Burt Lancaster și Paul Newman, (î-nind seama că la vîrsta de 76 de ani, grav

bolnav, și după 46 de ani de carieră stralucită, nu primise Oscarul.

În schimb, Katharine Hepburn e prima ac-trița de film din istoria Hollywoodului distinsă pentru a 4 oară cu un Oscar. (Precedentele Oscaruri i-au fost decernate pentru „Morning glory”—1933, „Ghici cine vine la cină”—1967 și „Leul în iarnă”—1968).

Nici unul din cei doi premianți nu a fost prezent la ceremonie. Fonda (întîlit la pat iar Hepburn jucînd pe Broadway în piesa „Valsul din partea de Vest” de același Ernest Thompson care a scris piesa „Eles-teul de aur” și a adaptat-o apoi pentru ecran, adaptare ce i-a adus acum Oscarul pentru cea mai bună ecranizare. În categoria cel mai bun actor într-un rol secundar, cîștigătorii — sir John Gielgud, interpretul plin de farmec și haz al unui valet în comedia *Arthur* și Maureen Stapleton, interpreta rolului Emma Goldman din *Reds*, pentru care Warren Beatty a primit Os-carul pentru cea mai bună regie, nu a fost de asemenea o prea mare surpriză. Unicul comentariu malițios privind aceste două cate-gorii a fost în legătură cu recordul pe care Oscarul din acest an îl stabilește în privința totalului vîrstelor premianților.

Marea surpriză a serii a fost însă fără îndoială Oscarul pentru cel mai bun film acordat *Carele de foc* (prezentat și la București în cadrul festivalului filmului britanic din toamna 1981).

Pronosticurile ca de altfel și premiile diferitelor asociații de critici de film, inclusiv juriul „Globului de aur” (care preced și de obicei prefigurează „Oscarul”) situau pe primul loc două pelicule — filmul lui Warren Beatty și *Atlantic City* — de Louis Malle.

Opțiunea Academiei de arte și științe cine-matografice pentru *Carele de foc*, prezentat de producătorul său drept un „film-cenusă-reasă”, pentru bugetul modest cu care a fost făcut, are, după părerea tuturor comentatori-lor, mai curînd o semnificație extra-artistică. Desigur, filmul a avut un mare succes de pu-blic și presă în Statele Unite, fiind apreciat pentru inventivitatea și bunul gust cu care echipa de creatori — cei mai mulți debutanți, inclusiv regizorul Hugh Hudson — a izbutit

(Continuare în pag. 22)

Margit MARINESCU,
aprilie 1982

cinoglob

■ Într-un film în care este vorba despre viața și condiția emigranților italieni în Elve-tia — film realizat de regizorul elvețian Go-retta. Își face reîntrirea pe platouri, marele actor Gian Maria Volonté. În centrul noii na-rațiuni cinematografice se află un muncitor italian care își găsește moartea în împrejurări destul de misterioase.

Potrivit mărturisirilor lui Goretta (autorul acelei *Dantelărese*, prezentă acum doi ani și pe ecranele noastre unde s-a bucurat de o mare prețuire) și în acest film el pornește de la întâmplări concrete, de la documente spre a povesti apoi în registrul ficțiunii despre o dramă din multele pe care le cunoaște emi-grația italienească.

■ *Dincolo de ușă* este titlul noului film al realizatoarei italiene Liliana Cavani care diri-jează aici o distribuție de zile mari: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Eleonora Giorgi și Tom Bercuger.

■ Autorul acelei *Bătălii de pe Neretva*, re-gizorul iugoslav Veljko Bulajić a început pre-gătirile pentru un alt mare film, inspirat de lupta partizanilor iugoslavi în cel de-al doilea război mondial. Filmul va purta titlul *Marele transport*, iar scenariul este semnat de regi-zor împreună cu Arsan Diklić, pornind de la documente și mărturii ale unor participanți la bătăliile partizanilor iugoslavi. Momentul în-vocat aici se petrece în 1943.

Cine Nr. 4
Anul XX (232)
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie 1982

Candidată
fără concurență
serioasă
la premiul César:
Isabelle Adjani

„Filme multe da,
filme bune nu prea” —
se plînge Ornella Muti
despre ultimele
ei realizări