

Cine ma

Nr. 11 (275)

Anul XXIII

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, noiembrie, 1985

**Marile realizări
ale
epocii noastre
trebuie
să inspire
filme
pe
măsura lor**



Marile realizări ale epocii noastre tr

Numai pornind de la o tematică de amploare cu mesaj filozofic clar, se pot asigura lucrări definitorii pentru o școală națională

Este bine cunoscut faptul că, încă de la primele sale semne de existență, la începutul secolului, cinematografia românească și-a legat ființa de unele momente esențiale ale istoriei noastre naționale.

Ma gîndesc la filmul dedicat Războiului pentru Independență, datorat și spiritului creator, patriotic al lui C.I. Nottara, personalitatea care a marcat puternic școala teatrală și cinematografică națională.

Acest filon generos a fost pus cu adevărat în lumină abia în anii socialismului, cînd cinematografia a devenit o componentă organică a culturii noastre naționale, structurată material și organizatoric la nivelul exigențelor contemporane.

Dacă putem vorbi de unele succese reale — și putem! — atunci trebuie să le vedem în titlurile unor filme din epopeea națională, realizate de scriitorii și regizorii noștri cei mai buni. Printre ei, numele lui Titus Popovici îmi vine primul în minte, el nefiind doar un scenarist, ci un adevărat animator, o conștiință creatoare lucidă, exigentă, pasionată. Alături de el, alți scriitori ca Ioan Grigorescu, Petre Sălcudeanu, D.R. Popescu au contribuit nu numai la afirmarea filmului istoric, de evocare a îndelungatelor și asprelor bătălii pentru libertate și independență națională, dar și a filmului de actualitate inspirat din marile transformări pe care le-a antrenat revoluția socialistă în relațiile sociale, în viața și conștiința oamenilor.

Filme ca **Puterea și adevărul** au dat tonul în orientarea ideologică și estetică a cineaștilor

români, jalonînd o cotă înaltă de exigență, un drum deschis, generos, în afirmarea ideii că numai tematica majoră și mesajul filozofic clar, angajat, pot asigura lucrări definitorii pentru o adevărată școală națională. Iar aceste calități au pornit încă din scenariu, din încercările de idei și din scriitura specifică a partiturii filmelor, deci din profesionalismul oamenilor chemați să facă din cea de-a șaptea artă o soră bună a celorlalte brânze ale artei și culturii socialiste românești. Nu cunosc filme bune realizate pe canavaua unor scenarii debile, lipsite de realismul și adevărul vieții, de acele convingeri adînci care — transpuse în artă complexă a filmului — pot să dea forță educativă și accesibilitate peliculelor de actualitate. Un plus de realism și de prospețime au adus în filmul nostru regizorii tineri, de la Verou, Danieliuc și Pița, pînă la ultimii debutanți, unii dintre ei fiind ei înșiși buni scenariști și adaptatori ai operelor literare.

Opera marilor scriitori din trecut și din prezent a constituit o sursă generoasă de lucrări cinematografice, foarte departe de a fi epuizată. Așa da un singur exemplu: opera lui Liviu Rebreanu, al cărui centenar îl aniversăm în prezent. Romanele **Pădurea Spinuzărilor**, **Răscoală**, **Ion**, **Ciuleandra** au devenit tot atîtea titluri de filme majore, primul dintre ele, în regia lui Liviu Ciulea, distins cu premiul de regie la Cannes, ajungînd o opera clasică a cinematografului nostru.

Opera lui Slavici, Sadoveanu, Agribiceanu, Camil Petrescu, George Călinescu, a altor scriitori clasici — avem acum și clasici litera-

turii noi, Marin Preda fiind primul dintre ei! — rămîne o mină deschisă, inepuizabilă, la îndemîna scenariștilor și regizorilor de film. Dar cîte romane, nuvele și schițe de actualitate nu se înscriu în această rezervă de mineu activ din care cinematografia își poate hrăni cuptoarele, aliajele celor mai diverse și interesante experiențe artistice.

Totul este ca, prin planurile anuale și cele de perspectivă, să se imbine cît mai armonios creația cu producția, viziunea scenariștilor și realizarea ei de către regizori și operatori,

exigențele stilistice cu cele de semnificație filozofică și educativă.

Reușitele, ca și defectele cinematografului noastre, ne dau sentimentul matur al răspunderii, încrederea că, printr-o mobilizare a tuturor forțelor și talentelor, se poate afirma cu și mai multă originalitate dorința și ambiția cineaștilor români de a da noi dimensiuni naționale și internaționale artei lor.

Ion BRAD

Scenaristul trebuie să se înscrie în cercul marilor idei pe care le emană societatea contemporană

Gîndindu-mă la mesajul politic al filmului românesc, cred cu încredință că el există și va exista numai în măsura în care preocuparea scenaristului să se înscrie în cercul marilor idei pe care le emană societatea contemporană, numai în măsura în care ceea ce scrie el va da răspuns întrebărilor emenate de oamenii societății lui, de timpul și societatea contemporană lui.

„Umanismul” — spunea secretarul Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu este o noțiune abstractă, imuabilă, sensurile și conținutul său se modifică corespunzător diferitelor etape de dezvoltare istorică a societății. Esența umanismului revoluționar, spre deosebire de aceea a umanismului burghez, care cultivă instinctul egoist, individualismul, lupta pentru bunăstare personală în dauna bunăstării semenilor — constă în situarea omului în centrul întregii preocupări și activități a societății și, în același timp, în stabilirea unor

raporturi armonioase, organice între individ și colectivitate.”

Nu mai afirmînd valoarea omului, adevărul lui, privindu-l în toată complexitatea, reliefindu-i conștiința nouă, revoluționară, filmele noastre pot contribui — în contextul mai larg al unei viziuni dialectice a transformărilor vieții noastre materiale și spirituale — la continuă sporire a unor valori etice superioare. Umanismul revoluționar devine, astfel, o dimensiune fundamentală a creației cinematografice contemporane, preocuparea de bază a noastră, a tuturor celor ce contribuim la edificarea cinematografului național.

Nu mai în măsura în care povestea unui scenariu, story-ul, reprezintă însăși preocuparea unui moment social istoric dat, filmul va fi — vom putea spune — un film cu profund mesaj politic.

Experiența mea de actor ce am contribuit la izbînzile și nereușitele unor filme românești, îmi dă dreptul să afirm acest lucru.

„Procesul revoluționar nu va înceta niciodată, deoarece permanent trebuie să acționăm pentru perfecționarea activității noastre, pentru ridicarea nivelului dezvoltării economico-sociale, pentru un om nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, cu înalte cunoștințe științifice și culturale, care să ducă cu mândrie mai departe făclia civilizației, a progresului, cuceririle revoluționare“.

Nicolae CEAUȘESCU



trebuie să inspire filme pe măsura lor



Sigur că filmul este o artă sincretică, sigur că la izbînda lui contribuie decisiv regizorul, dar și compozitorul, și scenograful, și pictorul de costume și operatorul, și nu în ultimul rînd actorii. Fiecare dintre aceste compartimente pot duce la esec, dar liantul izbînzii rămîne povestea scrisă, scenariul, care răspunde sau nu comandamentelor eșuate la începutul acestor însemnări. Am înfînt în consecință, în activitatea mea, roturi în profundă legătură cu preocupările contemporanilor mei, cu epoca mea (indiferent dacă ele animau un film istoric, de aventuri, sau cu subiect din zilele noastre) și roluri parca

nupte de adevărul arzător al zilei în care trăiau. Exemple bune și rele pot cita multe. Nu cred că are rost. Aș dori să rămîn în sfera teoreticului și să spun, în concluzie, că mesajul politic al filmului românesc există (indiferent de timpul acțiunii filmului) numai în măsura în care ideologia partidului nostru, ideile mari și generoase ale timpului nostru, există și sînt exprimate în scenariu, în expresia artistică a tuturor celor care contribuie la crearea filmului.

Ion BESOU

complexa activitate educațională. Pentru că în ultimă instanță, mesajul ideatic comunicat spectatorului, prin intermediul transfigurării artistice, bineînțeles, echivalează cu o contribuție de gînd și suflet la perfecționarea conștiinței omului, în sensul moralei comuniste. Și cum arta cinematografică, cu specificul său, are o arie largă de adresanți — milioane de spectatori — filmul trebuie să ajungă la destinatarii, convingător în conținut și într-o formă capabilă să transfigureze artistic datele și situațiile propuse, fapt ce implică, condiție sine qua non, o amănunțită cunoaștere a fenomenelor de viață ce vor fi abordate de cinești. Nu trebuie însă să confundăm percepțiile noastre cotidiene cu documentarea — cunoașterea adînc analitică a gîndirii și sufletului celor pe care vrem să-i așezăm în centrul investigației cinematografice. Superficiala cunoaștere a condus nu o singură dată la filme incredibile, prolixie, confuze ca mesaj ideatic, în ultimă instanță la eșecuri ideologice-artistice. În asemenea cazuri, ingeniozitatea și invenția de limbaj nu pot arunca un colac de salvare filmului, oricîtă risipă de talent ar face autorul. Muzical vorbind, se cîntă în falset.

Deci, e de la sine înțeles că documentarea obligă la o riguroasă selecție în raport cu mesajul și scopul propus. Și apoi, lucru deosebit de important, fundamental așa spune pentru reușita filmului, este modul cum autorul știe să realizeze sinteza artistică — conținut, formă — talentul, profesionalismul și pasiunea cu care se implică. Ignorarea celor exprimate mai sus au condus — de puține ori, e drept — la apariția unor filme în care asistăm la situații neverosimile sau improprii societății noastre, cu eroi care se comportă incredibil, în numele presupusei originalități au reacții șocant-periferice, se manifestă exagerat conformist sau desuet ca atitudine și limbaj, toate acestea situîndu-se în afara verității și a artistului, generînd, în ultimă instanță, confuzii ideatice, ce diluează, pînă la dispariție, mesajul umanist revoluționar. În atari situații, nu ne miră nici absența spectatorilor din sala de cinema. Or, o sală de spectacole goală echivalează, spiritual vorbind, cu un dezastru... atomic (fie-mi iertarea comparajii) fiindcă puterea de influențare a conștiințelor, caracteristică operei artistice,

nu are cum să opereze activ. Ca să poți educa, trebuie ca mai întîi spectatorul să intre în sala de cinematograf și uneori tocmai acest lucru nu se întîmplă, s-o recunoaștem, desi e un adevăr dureros. Dar, majoritatea filmelor noastre de lung sau scurt metraj intrinsec adzeiunea publicului spectator, ele acționînd astfel, eficient pe plan educativ.

Voi încerca să citez aici cîteva titluri de filme meritorii, așa cum îmi vin ele acum în minte, firește enumerarea fiind departe de a epuiza zestrea noastră, adunată cu trudă și talent, de la începuturile cinematografilor noastre socialiste pînă azi: *Destăpărarea, Directorul nostru, Pădurea spinzurașilor, Duminică la ora 6, Dacii, Mihai Viteazul, Puterea și adevărul, Procesul alb, Facerea lumii, Explozia, Veronica, Mastodontul, La patru pași de înfînt, Astă seară dansăm în familie, Falansterul, Filip cel bun, Mere roșii, Întoarcerea lui Magellan, Speranța, Zidul, Ilustrate cu flori de cîmp, Tăiat risplitor, Ștefan Luchian, Cursa, Galax, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Emisia continuă, Ion-Blestemul pămintului; blestemul iubirii, O lacrimă de fată, Să mori rînit din dragoste de viață, Marea, Moara lui Călfar, Declarație de dragoste. Sînt acestea toate (și multe altele, pe care probabil, le-am omis din graba condeiului) filme care rezistă în timp, filme care s-au bucurat de succes la public și la critică, filme care ne pot reprezenta oriunde și oriînd cu cinste. E greu, chiar foarte greu, de citat filme, fără o analiză la obiect, dar de semnalat e faptul că, dincolo de unele slăbiciuni ale unor filme, există împliniri ce merită a fi consemnate în cine-cronica anilor noștri. Avem cinești comuniști și cu gîndul și cu sufletul, indiferent de anii ce-i numără, care au știut și știu să transfigureze în limbajul specific al acestor arte, istoria românilor de la început și pînă în prezent, care cu dragoste și talent au reușit și vor reuși să compună tablouri unei Români contemporane, ai vîieți unui popor demn și liber și, prin acestea, tablouri unei cinematografilor capabilă să afirme, peste ani și peste hotare, valorile filmului românesc.*

Virgil CALOTESCU

Un indice fundamental în aprecierea unui film: capacitatea de a convinge și a însufleți un public din ce în ce mai mare

Umanismul socialist — esență spirituală a societății românești — gîndit creator și fundamentat cu rigoare științifică de către conducătorul partidului și statului nostru, tovarăș Nicolae Ceaușescu, pornind de la calitățile umane ale poporului din străvechea vatră românească, străbate și trebuie să străbată pînă la confundare, orice operă artistică, indiferent de domeniul în care se crează. „Noi fîrăm un umanism nou, revoluționar, care pune în prim plan omul, afirmarea multilaterală a personalității fiecăruia, nelucurînd însă individualismul, al sporind răspunderea fiecăruia față de societate“, spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Arta noastră, inclusiv filmul, identificîndu-se cu idealurile poporului, izvor nescut de limpede, inconfundabilă și adevărată inspirație, nu poate să-și exercite atribuțiile sale, influența sa educativă (ca întotdeauna arta) decît printr-un mesaj clar, adecvat ideilor intereselor majore ale poporului, comandamentelor ce ne guvernează viața. Nu putem însă discuta mesajul operei artistice în afara stării de spirit ce animă și cîmîntăiește coeziunea indestructibilă dintre popor, partid și conducător. Pornind de la acest comandament al vieții materiale și spirituale, cineștii, indiferent că lucrează în domeniul filmului de ficțiune sau documentar, se consideră angajați în temerara operă de comunicare cu spectatorul, prin care participă plenar la



Mesajul politic în drumul de la carte la ecran:
Dragostea și revoluția, Scenariul: Dinu Săraru, Regia: Gheorghe Vitanidis.
 Cu: Mircea Albulescu, Valeria Seciu, Bob Calinescu și Gheorghe Cozorici



Rezonanța filmului istoric de anvergură: Horea. Scenariul: Titus Popovici.
 Regia: Mircea Mureșan. Cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Cseh Szabolcs și Șerban Ionescu



Marile realizări ale epocii noastre trebuie să inspire filme pe măsura lor

Arta de a exprima adevărurile vieții în particular, dar și în sensul general.

Problema este foarte vastă, în parte cunoscută și în și mai mică parte aplicată, atât aici — în cinematografia noastră — cât și în cinematografiile lumii.

Durerea ne face sinceri... Aristotel zicea că a și însemna a cunoaște cauza, de aceea evenimentele anterioare trebuie cercetate și explicate. Cum?

Cred că întâi ne lipsește dialogul, dialogul pe orizontală cu realizatorii, cu criticii, cu publicul, un dialog sincer din care să învâlmăm unii de la ceilalți. Ne mai lipsește și un dialog pe verticală, cu producătorii, cu cei prin grija cărora ideile noastre se pot transforma în filme. Filme care să reflecte activitatea social-politică a oamenilor, relațiile dintre conștiința individuală și cea socială, interesele fundamentale, ideile, concepțiile cuprinse în programul și declarațiile partidului, în constituția statului. Pentru că această formă artistică care este filmul să exprime adevărul vieții noastre în totalitate și în particularul ei, dialogul pe verticală nu trebuie redus uneori la exprimarea unor doleanțe de o parte și de cealaltă.

În al doilea rând, cred că lipsește și informația, instruirea continuă, adaptarea la zi a tehnicii metodelor de lucru moderne — în multe sectoare am rămas la forme vechi, vechi forme de exprimare, pelicule nesensibile, de unde și restringerea spațiului pentru filmare, aparatură veche și greu de manevrat, în sectorul desenului animat se mai spală celelalte cu săpun, în timp ce astăzi animația se face pe computer... Scriu cele de mai sus plin de curaj și cu răspundere, deoarece cred că îndreptarea lucrurilor este posibilă, ea depinde de oameni, de noi; sint sigur că mai

sint și alte motive, poate mult mai importante, pe care oamenii de artă și critici le pot evidenția și, împreună cu producătorii, le pot remedia.

Despre „mesaj” dicționarele ne învață că vine din latinescul „missaticum” și că este un apel oral sau scris adresat poporului, sau este acțiunea de a transporta ceva, cuiva, de la altcineva. Nu cred că trebuie să înțelegem așa mesajul prin intermediul artei. Artă trebuie să ajute la înțelegerea fenomenelor. Trebuie să traducă, pe înțelesul tuturor, ceea ce a fost formulat într-o economie strictă de cuvinte: această artă aparține artiștilor. Această mi se pare a fi problema de bază a celor mai multe dintre filmele noastre, în care mesajul este ilustrat rece, neconvincător, sau este montat prin frânturi de fraze ce sint presărate în gura actorilor, rezultat artistic pe care, din păcate, îl cunoaștem foarte bine... Și deși mesajul este corect exprimat, în esență el nu ajunge la inima publicului și nu îl atrage în sala de spectacol.

Nu spun nimic nou: dacă cinematograful îi lipsește ceva, este poezia. Poezia este o expresie ce transferă sensul nu numai de la abstract la concret, ca de obicei în arta literară ci și de la concret la abstract, de la reprezentare la noțiune. Ea este una din căile formării noțiunilor, precum și o formă de bază a construirii și îmbogățirii permanente a limbajului... Ea are un rol însemnat în realizarea imaginii artistice, îndeplinind funcții multiple: de sensibilizare a ideii și a lumii obiective reflectate, de potențare a impresiei etc. Închei, deși n-am spus mai nimic nou, cu ideea că și să observi este începutul lui a ști să acționezi...

Ion POPESCU GOPO

Film politic: orice film care ne angajează și ne animă

Nimeni nu se mai îndoește azi că actul artistic în societatea românească contemporană este un act politic, că artele noastre, în general, sint, prin mesajul lor, implicate azi, mai profund ca oricând, în fenomenul social și politic, ele oglindind în diversitatea lor de forme și stiluri, tocmai prefăcerea revoluționară, dinamică, evoluția pe plan material și spiritual a noii societăți, într-un cuvânt, devenirea.

Prin forța sa specifică de propagare, cinematograful mi se pare a avea poate cele mai adânci și largi implicații, iar efortul este re-

marcabil pentru întreaga noastră cinematografie indiferent de curbele sale calitative de-a lungul anilor.

Dacă privim filmul românesc, fie din prisma istoriei, fie din cea a actualității imediate, vom vedea că el, întotdeauna, s-a străduit să surprindă un anumit moment și anume acela al *reflecției prezente din perspectiva viitorului*. Filme ca *Daci*, *Mihai Viteazul*, *Ștefan cel Mare* și, pentru că mă simt prea implicat, voi aminti aici și filmul *Întoarcerea lui vodă Lapușneanu*, sint, alături de altele, pilde nemuritoare de eroism, de muncă și sacrificii, de dragoste față de neam, față de afirmarea și

independența noastră națională, de adânc patriotism și strategie politică și militară europeană.

Desigur, alături de filmul istoric și cel de actualitate, poate că nu au conjugat întotdeauna în chip fericit, reflecția cu transfigurarea acesteia în planul artistic, dar cine poate să prescrie aici rețete? Rețete nu se pot prescrie, dar învățăminte din eșecuri încă se mai pot trage, căci am văzut, uneori, prin filmele noastre și preluări sau transpuneri neprelu-

rate ale politicii, ceea ce conduce fără in-

dependența la schematicism, la însăși artificializarea politicii urmării.

Cred că un film politic poate fi orice film care ne angajează și ne animă, iar pe oameni adesea îl poate angaja și anima chiar și un film muzical ori o comedie de situații, dacă acestea reușesc să surprindă, prin demersul lor artistic, în conștiința și psihologia spectatorului, interesul acestuia *maxim* față de o anumită problemă cu implicații politice.

George MOTOL

Un artist contemporan neangajat? Un nonsens...

Vorbim uneori — de prea multe ori — despre angajare, despre faptul că noi, artiștii, avem „ceva de spus”; firește că avem, avem multe de spus și cei mai mulți știu și „ce” și „cum” să spună. Faptele lor de artă o dovedesc din plin. Meseria noastră, profesia noastră, ne angajează de la primii pași. Un artist neangajat e aproape un nonsens. Cu atât mai mult un artist contemporan. Am trăit, de curând, o experiență unică în felul ei, pe scena festivalului de la Avignon, a festivalului OFF, intrat în tradiție cu vreo 20 de ani în urmă, ca un protest la tradiționalul festival din același oraș (dealtfel cel mai important festival european de teatru). Angajarea, în cel mai nobil și mai propriu înțeles al cuvintului, angajarea noastră, deci, i-a fascinat pe spectatori de acolo: fantezia, culoarea, farmecul, entuziasmul au stîmrit o unanimitate de păreri a juriului, care a acordat românilor un premiu special în afară de concurs, invitându-ne pentru anul viitor ca oaspeți de onoare, la ediția jubiliară, a 40-a, a festivalului tradițional de la Avignon.

De această dată era prima participare românească! Și aceasta ne angaja, aparam acolo culorile țării, eram reprezentanții teatrului românesc! Și, fără falsă modestie, pot spune că alături de Alexandru Repan, Dana Dogaru, Dan Micu, Elena Albu, am fost feri-

țiți în ziua de 25 iulie, cînd René Praile, președintele juriului OFF, a decernat premiul special trupei teatrului românesc „Nottara” pentru spectacolul scris de Romulus Vulpesco, cu muzica lui Vasile Sirli și realizat de noi cei cinci actori, angajați să fim ambasadori ai școlii noastre de teatru, ai culturii noastre, mesageri ai păcii și bunei înțelegeri prin limbajul universal al Teatrului.

Cred că în felul acesta „angajarea” noastră a contribuit la cunoașterea României, la readucerea în prim plan a artei noastre, a artei actorilor români, care nu o dată au dovedit că sint competitivi pe toate meridianele.

În meseria noastră, în profesia noastră, nu se poate trăi neîmplicat, neangajat.

Vorbesc — scriu, deci — despre teatru, pentru că este vorba de un succes recent și pentru că „angajările” importante din viața mea artistică au fost în teatru.

În film, rolurile mele — altele cîte au fost — probează, cred, implicarea, angajarea în familie, în echipa de realizatori, mai ales că am avut șansa să fac parte de cîteva ori din echipa Malvinei Ursianu, la filme angajate să slujească cu imagini de un adevăr cutremurător, istoria și cultura noastră. *Serata*, *Liniea din adîncuri*, *Gloconda fără surd* sint pledoarii, cu argumente profesiei, pentru Adevărul artei noastre angajate.

Lucia MUREȘAN

Condiția transmiterii mesajului: emoția artistică

Sanda are 23 de ani și trei copii. E operatoare chimistă la Fabrica de Mase Plastice. O zi din viața ei, povestită într-un film, dovada a modului în care ea înțelege să trăiască viața, este o dovadă a unei maturități politice.

„De unde ai mai scos-o și pe asta, Cristiana?” întreabă, rînd pe rînd, producătorii. Pentru că se produce o anumită confuzie: se acceptă, îndeobște, ideea existenței unui mesaj politic în film sub forma cea mai comodă

mesajului din vitrină. De obicei enunțat din primele secvențe, prin vorbe puse în gura unui personaj. Filme de acest gen, produse, de pildă, acum 10 ani, se deosebesc de cele al unui trecut doar prin lungimea fustelor interpretelor.

Fiecare acțiune a noastră, fie că o sesizăm sau nu, că o recunoaștem ca atare sau o negăm, este o dovadă a existenței noastre politice. Sentimentul unei epoci irumpe, deorăce, și rostul nostru este de a dezvălui

acastă existență politică, chiar acolo, mai ales acolo, unde personajele nu se raportează continuu la ea.

Partidul nostru pornește permanent de la faptul că adevăratele generale se realizează în particular, iar particularul, practica, confirmă justele adevăruri generale. Adevărul general și cel particular nu se exclud, ci se condiționează reciproc, în cadrul unei strinse unități dialectice, sub semnul politic al existenței noastre. Astfel, principiile etice, referitoare la înaltă răspundere pentru întemeierea familiei sau educarea copililor, pot deveni în filmele noastre mesaje politice. Cu o condiție, condiția „cine” qua non („cine”, de la cinema): emoția artistică. Adevăratele valori ale unui creator în a dezvălui mesajul politic apare, astfel, ca o capacitate a sa de a transmite adevăruri, de a ridica probleme și de a pune întrebări sub formă artistică, singura capacitate de a fi tot receptivă: cea a emoției artistice. Acolo unde declarația declaratorie se substituie sentimentului și „emoiei” artistice, nu convinge, pentru că acolo personajele nu trăiesc, ci doar vorbesc.

Mai mult, cu cât sînt mai multe „replii” importante”, cu atât filmul respectă toate punctele genului și devine mai schematic. Deci, plictoș. Deci, inutil. Mai mult, se practică cu delicie un soi și mai clar de îndepărtare față de rostul educativ al filmului: personajele purtoare de mesaje politice sînt întotdeauna grave. Eu cred că nu trebuie confundat filmul politic serios, cu o gravitate plată a personajelor și nici nu trebuie să dea loc la temeri apariția unui personaj cu o atitudine contrară mesajului general, dacă această atitudine negativă asigură, prin contrast, în final, tocmai revelația clară a mesajului dorit.

„Viața individuală își capătă adevărul și concretețea sa supremă tocmai în cuprinsul timpului istorico-politic” nota Georg Lukacs, iar valoarea unui film de substanță politică depinde, în primul rînd, de integrarea organică — nu exterior declarativă — a mesajului politic în structura narativă și de prezentarea lui sub o formă artistică emoționantă.

Cristiana NICOLAE

Mari idei purtătoare de aripi

Se știe că, asemeni învățămîntului, arta reprezintă o **investiție pe termen lung** — și cine crede că lectura unei cărți sau parcurgerea unui film îi va „schimba viața” își face o idee extrem de gravă, și de minimalizatoare, în rînd, despre funcția formativ-educativă a artei: căci mutațiile pe care le provoacă (mai exact, le facilitează) în structura individului impactul cu opera de artă vor fi simțite numai **cum timpore**, și factorul **durată** nu trebuie niciodată omis din calcul, cînd receptarea fenomenului artistic ne interesează cu adevărat.

Spre deosebire, însă, de învățămînt — care și-a creat un întreg sistem de forme instituționalizate, propagatoare de cultură la **nivel macrosocial**, ceea ce și naște, printre subiecți, un spirit de emulație în însușirea cunoștințelor —, arta își bazează (și-și dozează) efectele în funcție de capacitatea fiecărui, venit (sau percepa fenomenul) ca **individ** și dispus să nu-și perceapă percepția decât ca pe un act **strict personal**.

Întro-altă ordine de idei, complementarea celor avute pînă acum în vedere, cred că mesajul opere de artă nu poate fi luat în discuție de unul singur; pentru bucurii motiv că produsul dintr-o formație triunghiulară care, citită liniar, înseamnă **angajare — scriitură — mesaj**. Desigur, ceea ce ne interesează, în primul rînd, este angajarea creatorului; să nu neglijăm, însă, angajarea spectatorului — a celui ajuns în «obscuritatea complice a sălii de cinema», cum spune unul dintre teoreticienii artei acesteia. Se știe că Robert Frost propovăduia o educație temeinică în privința metaforei — educație în absența căreia «nu te afli nicăieri în siguranță»; nicăieri pe tărîmul artei, îmi place să înțeleg — iar spectatorul trebuie angajat măcar în (prin) însușirea noțiunilor elementare ale limbajului filmic. **Cum și unde?** — iată întrebări care ar merita o altă discuție.

În ceea ce privește angajarea creatorului, trebuie spus dintr-un început: cei ce o privesc cu suspiciune (cînd n-o neagă de-a dreptul: în numele „artei pure”) pornesc de la o premisă falsă, confundînd angajarea **fără talent** cu angajarea propriu-zisă; adeseune, bunăvoință sau oportunism, angajarea **fără talent** face produsul tot altă măscuță și ci și non-angajarea **fără talent** — și, mai devreme sau mai tîrziu, autorii din ambele categorii sînt uitați de conștiința publică cu „produsele” lor cu tot!

Cînd se face cu **talent**, angajarea poate (și trebuie) să fie conștientizată, transformîndu-se în program. Din acest punct de vedere citită, **Divina Comedia** (opera a unui scriitor angajat prin excelență: și în plan politic, și în plan religios) e în măsură să ofere multiple sugestii, și mai ales să vindece teama de

„sterilitate prin angajare”. Dimpotrivă: raportul dintre ideologie și artă devine — în percepția unei conștiințe artistice care și-l asumă la modul superior — raportul dintre **slova de loc** și **slova făurită** (ca să aducem în discuție termeni arhezi ai problemei).

Cu alte cuvinte, angajarea nu are valoare în sine, și, oricît de „principiale”, declarațiile singure nu se susțin: așa cum, vorba lui Bernard Shaw, sacul gol nu stă-n picioare... Ceea ce dă sens aceluia angajării este valoarea opere de artă care-l ilustrează. Or, ce valoare poate avea o „creație cinematografică” cu scriitura precară, „agramată” din punctul de vedere al regulilor limbajului filmic? Intrebarea e pur retorică; și, totuși...

În sfîrșit, într-o a treia ordine de idei consider necesar să precizez că toate acestea nu pot fi discutate fără a le referi, într-un fel sau altul, la **filmul de actualitate**... Am mai spus-o, și nu cred că-i inutil s-o repet: ceea ce definește o cinematografie și o reprezintă în fața altor culturi este tocmai filmul de actualitate. De obicei, etichetăm astfel orice film a cărui poveste pare a fi „de actualitate” — ignorînd atît **conștiința pozițională** (angajarea), cît și **scriitura** autorului său. Dar, în prea multe cazuri, această conștiință pozițională se cantonează în limitele unui realism minor, care — coroborat cu scriitura agramată, de care vorbim — face derizoriu și insignifiant însuși mesajul pe care „creația” cu pricina se căzneaște să ni-l transmită.

Știu că, prin cele spuse pînă acum, îmi asum riscul de-a fi etichetat drept „teoretizant” și „exclusivist”. Îndreptărea atitudinii mele se află — paradoxal, nu? — tocmai în mulțimea filmelor pe care le vituperază; iată-le, într-o listă oricum abreviată (și care se referă doar la producția anilor 81—85): „Tridentul” nu răspunde, **Destinația Mahmudia**, **Bocet vesel**, **Întinericul alb**, **Dragostea mă călătorește**, **Prea tineri pentru riduri**, **Stele de larnă**, **Cine iubeste și lasă**, **Cîntec pentru fuul meu**, **Omul și umbra**, **Destine romantice**, **Viraj periculos**, **Un petic de cer**, **Zbor periculos**, **Mulț mai de preț e iubirea**, **Scopul și mijlocul**, **Salvări de la Agilea**, **Miresma plioilor țirizii** etc.

Sînt filme pe care le-am urmărit atît ca „difuzor”, cît și în calitate de „cronicar”, drept care le știu exact valoarea reală.

Judecîndu-le cu „înțelegere”, îmi dîntre confrății mele critici s-au resemnat, pesemne, să creadă că asemenea filme reprezintă cinematografia românească, că **celelalte** sînt doar niște excepții... Eu, unul, refuz s-o cred: eu cred în filme care trimis spre noi mari idei, purtătoare de aripi.

În ultimii ani, asemenea filme au purtat semnătura unor regiitori ca Mircea Verou, Dan Pița, Mircea Daniluc, Dinu Tănase.

Nicolae ULIERIU

festivalul național „Cîntarea României”

Jubileul unui cineclub muncitoresc

Oțelul Roșu: Cineclubul are filmele sale, dar și publicul său

Cunosce cineclubul „Ama-film” (de la amator, dar și de la suflet) din orașul Oțelul Roșu, încă din perioada începuturilor. La a XXV-a aniversare a sa și la a XV-a ediție a concursului pe care îl organizează, am reînălțat aici aceiași pasionați de film dintotdeauna: unii dintre foarte tinerii de altădată au înălțat între timp, dar alături de ei au apărut alți tineri și multe dintre producțiile lor vădesc aceeași prospețime, același spirit de observație, același atașament față de locul de muncă, față de oamenii pe care îi știu foarte bine și-i iubesc.

Important la acest cineclub muncitoresc este faptul că orașul în care el filmează trăiește cultural, în bună măsură, prin dăruirea și vocația propriilor săi cinești și este interesant de văzut cum un asemenea oraș participă, cu mic cu mare, la manifestările cineclubului local. Oameni de vîrstă și formații diferite, în loc să ia alte drumuri, se opresc adesea la Casa de cultură să vizioneze, să discute și să se bucure, împreună cu cineștii amatori, de realizările acestora, precum și de creațiile cinematografiei românești profesioniste, prezentate cu prioritate. E un cineclub care are un public al său și mă gîndesc la acest exemplu că ar putea fi util altor sute de cluburi din țară, cu mii de membri, dacă li sositim pe toți la un loc, dar nu totdeauna cu aria de interes largă pe care o merită multe dintre producțiile lor, precum și preocupările educative dedicate filmului românesc în general și culturii noastre cinematografice.

Mai mult decât atît, ca și în alte prilejuri, la momentul jubiliar al celor 25 de ani de la înființare și la al XV-lea concurs al cineclubului „Oțelul Roșu”, cineamatori și animatori activi în cinematografia din localitate nu s-au mulțumit să se bucure și să se întrecă între ei. Cum stă bine oricărei activități culturale autentice, ei au înțeles și conștiința unor criterii și a unei audiențe care depășesc perimetrul local și regional. Drept care au invitat mîntre cinecluburi din țară și colegi din diferite județe, să participe cu pelicule de calitate la acest eveniment, judecate de un juriu din care au făcut parte, alături de reprezentanți

forurilor județene și locale, cîțiva cinești profesioniști atașați acestei mișcări de masă.

Amplioarea manifestării a fost atestată de diversitatea metodică a categoriilor de filme prevăzute în regulamentul tipărit al concursului (documentar, tehnic-stilistic sau didactic, reportaj-anchetă, animație, ficțiune), de prezența în concurs atît a unor realizatori consacrați cît și a unor debutanți, de schimburi de opinii și experiențe, prevăzute din timp în programul celor trei zile de lucru și realizate efectiv, spre beneficiul tuturor. Acest beneficiu ar putea fi chiar extins dacă — fără a intra pe circuitul cinematografic, pentru că nu marele ecran este destinația filmului de cineclub — reușite cele mai de marcă ale cineamatorilor și-ar găsi mai frecvent un spațiu de difuzare la televiziune. Multe merita acest privilegiu, pentru că sînt făcute nu numai cu acuratețe profesională, dar și cu un simț acut al realității, cu o sinceritate și o prospețime a ideilor și a expresiei demne de învidat.

Așa cum s-a demonstrat și la Oțelul Roșu, avem cinești amatori cu nume de rezonanță, care își confirmă mereu notorietatea de-așa cîtigată, cum sînt Nicolae Negruțiu sau Norbert Taugner, tatăl și fiul, purtători de lanternă al cineclubului gazdă, Ion Măto, un experimentat cineclubist de la Reșița, cîștigător al Marei premii la această ediție a concursului de la Oțelul Roșu, cu filmul **Stă în mințile noastre**, Valentin Lucavetchi de la Bacău, E. Sonechek de la Turgu Mures, S. Băcilă de la Craiova și alții, toți prezenți cu filme de calitate, semnificative și diverse tematic și ca gen.

În sfîrșit — aceasta ca o condiție extrem de importantă — este de salutat faptul că asemenea personalități creatoare și, în speță, permanențizarea și consacrarea unui cineclub cum e cel de la Oțelul Roșu se sprijină pe receptivitatea și aportul forurilor de îndrumare și conducere, județene și orașenești, care își fac un titlu de onoare din participarea lor directă, morală și materială, la această activitate.

Geo SAIZESCU

A cincea toamnă la Voronet

Gura Humorului: Cinești profesioniști și critici de specialitate în cinecluburi

De-abia încheiată ultima ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, continuitatea activității creatoare desfășurată sub această înaltă egidă este stimulată prin întîlnirile și concursurile periodice ale cineamatorilor, care au loc sistematic în toate zonele țării, pe diferite categorii și genuri de lucrări, atent differentiate.

Primatul manifestărilor din toamna în curs a revenit Concursului filmelor și al diaporamelor realizate de cine și foto-cluburi, în genul poetic și eseistic. Afliată la a cincea ediție, această întrecere de gen s-a desfășurat, ca și cele precedente, în Bucovina, la Gura Humorului, la sfîrșitul lui septembrie, de unde și subtilul colorat și localizat al evenimentului: „Toamna la Voronet”.

În organizarea Comitetului județean de cultură și educație socialistă Suceava și a Casei de cultură din Gura Humorului, concursul a atras, de astădată, participarea cineamatorilor din șase județe: la secția film (Constanța, Covasna, Hunedoara, Iași, Suceava și Vrancea), și din trei județe la secția diaporame (Cluj, Iași, Suceava). Fără a reprezenta numeric un record, participarea s-a făcut remarcabilă printr-o reprezentare echilibrată a zonelor țării, prilejuind în consecință un util schimb de experiență și cîteva evidențieri tematice și calitative.

Juriul, în care organizatori și artiști exprimat încrederea că vor beneficia în viitor de prezența mai multor cinești profesioniști și critici de specialitate, a acordat un Mare premiu cineamatorului sucevean Felix Trăndărlă Smetanaru, pentru grupajul său de trei pelicule: **Dușul**, **Întracîț și Măști**. În virtutea profilului concursului (poem-eseu), sînt filme pe cît

de angajate ideatic (pledoarii antirăzboinice — primele două, elogiarea tradițiilor noastre tolcicore — cel de-al treilea), pe atît de ambicioase în căutarea unor formule de expresie inedite. Același lucru se poate spune despre filmul (se înțelege, și el de scurt metraj) **Bă, țărane**, deja comentat cu prilejul galeelor republicane din această vară și care a impus odată în plus atenției (premiul I) preocupările apreciatului cuplu de cineamatori format din Ionel și Ecaterina Bordeanu, de la cineclubul Școlii generale din comuna Bivolari — Iași, de a surprinde fizionomia în spectaculoasă devenire a săteanului de astăzi.

Concursul de diaporame a fost cîștigat deasat de o altă formație reductibilă de artiști amatori, Emil Butnaru și Marcela Ursachi, din Gura Humorului, cu un set de imagini care tine seama, încă de la titlu, cu oarecare cochetărie, de specificul concursului bucovinean. Triplu poem între paranteze, uitați într-adevăr, suita de imagini, departe de a fi cumva ermetică, nu pune nimic între paranteze, dar reușește în schimb să pună în cadrelor fotografice și în coloana sonoră de insoare sensibilitatea autorilor față de aspecte de vîrstă și muncii cotidiene, văzute cu ochi meditati: anotimpurile vîrstelor umane, dialogul dintre om și geologia pe care el însuși o modifică.

Un ultim cuvînt despre premiul de debut, acordat cineclubului Casei de cultură a pionierilor și școlimii patriei din Gura Humorului, pentru diaporama **Pasulni**, realizată de elevii înșiși, în grup sau individual. Pepiniera de talente, cum e întreaga mișcare din care face parte concursul mai sus comentat.

Dan BISTRITANU

Romantismul revoluționar în ani de luptă și jertfe: **Să mori rînit din dragoste de viață**. Scenariul: Anghel Mora. Regia: Mircea Verou. Cu: Eugenia Bosinceanu, Claudiu Bleonț și Mariana Buriiană





1 Decembrie 1918-
1 Decembrie 1985

Unirea, împlinirea „visării iubite a v cei viteji, a tuturor bărbatilor noștri

**Cu aparatul de filmat
pe urmele celor care au participat
la marele act al unirii.
Cu ajutorul oamenilor de bine
am mai găsit 30 dintre participanții
de la Marea Adunare de la Alba Iulia.
Mărturii copleșitoare!**

Zei de sărbătoare și unire a pământului românesc, în 1 Decembrie 1918 va fi în viziunea noastră în calendarul poporului nostru, amintind împlinirea „visării iubite a voievozilor noștri cei viteji, a tuturor bărbatilor noștri cei mari care intrară în sine individualitatea și cugetarea poporului spre a o manifesta lumii” cum spunea marele Nicolae Bălcescu. Acum doi ani am avut a întregi cu imagini cinematografice sărbătorirea acestei zile cu acest prilej am străbătut pământul țării de la Craiova la Arad, de la Deva la Cluj, de la Brașov la Alba Iulia. Itinerar istoric, așa zice unii, într-o viață de om, pentru că am văzut, am auzit și am gândit alături de oameni care au participat la înfăptuirea marelui act al Unirii de acum 67 de ani. Ar fi multe de povestit, cum i-am căutat pe octogenarii și nonagenarii, pe sfinții noștri părinți care, atunci, în vremuri de eroism, s-au îndreptat în fruntea sațelor, cu steagurile Tricolorului în mîini, cu credința în inimi, spre Marea Adunare Națională, pentru a susține într-un singur glas, ca și străbunii lor de pe Cîmpia Libertății de la Blaj, în 1848, gîndul unei întregi națiuni: „Noi vrem să ne unim cu Țara”.

Propusem atunci să realizăm un film documentar-artistice în care să adunăm toate mărturiile încă vii, nedistruite de trecerea anilor despre marele eveniment de la 1 Decembrie 1918. Solicităm aportul competent al oamenilor din întreaga țară am reușit să identificăm 30 de participanți la Marea Adunare de la Alba Iulia, care mai erau încă în viață. În graba aducerii la îndeplinire a misiunii de atunci am reușit să filmăm doar... cinci. Între timp am auzit că doi dintre cei filmati atunci au trecut deja în lumea umbrelor.

Unul dintre ei, blajinul și sfîtosul Cornel Crișan, pe atunci impiegat de mișcare în gara Teiuș, ne-a povestit cum fusese martor al asasinării mîșeleșii a tînarului Ion Arion, purtătorul steagului delegaților din comuna Agnirș-Turda, în drum spre Alba Iulia. O fotografie ni-l arată pe acest erou al Unirii înconjurat de mulțimea venită la catafalca în ziua de 2 decembrie 1918, să asculte cuvîntarea lui Vasile Goldis, la mormîntul unde și are locul de veci, sub Dealul Furcilor, local unde, la 1785, Horia și Cloșca cuceriseră moartea de martiri al neamului, supliciul traagerii pe roată. Ovidiu Hulea, căsătorit cu Liviu, sora lui Liviu Rebreanu, depăna în versuri gîndurile stegarului care a ajuns la Alba Iulia cu inima străpunsă, înfășurat în falgurile Tricolorului: „Nu mă plînge mamă dragă/ Ca mă plînge Țara-ntraga...”

„Vrem să ne unim cu Țara”

Alături de Cornel Crișan l-am filmat pe învătătorul Ion Șerdean, dintr-o comună de lîngă Alba Iulia. Amîndoi au intrat în marea Sală a Unirii în ziua vîroasă de 1 Decembrie 1918, s-au așezat lîngă steagurile Tricolore, făcute atunci în grabă, din pînă de casă, cu care ei au venit să-și dea adevălna pentru împlinirea marelui vis al poporului nostru. Din acel an, învătătorul Ion Șerdean a povestit generațiilor de elevi care au trecut

prin fața dascălului fericit să amintească istoria vie a acelei zile de neuitat în viața sa. Vorbele le însoțea cu cîntece și poezii gloriofice actul Marii Uniri de la 1918.

În comuna Mirăslău, amîntind de Mihai Vi-teazul, primul unificator al țărilor române, ne-am întîlnit cu bătrînul Sebastian Ispas. Purtînd pe cap o pălărie de pai cu boruri mari, cu mîinile de istoriseau o viață de muncă asupra pămîntului, omul ne-a întîmpinat în via din jurul casei. S-a adunat întreaga familie și în fața surii, la o masă cu pită și slană, dar și cu un pahar de vin rubiniu, no-nagenarul, tînd pe genunchi un nepotel, și-a tors firul amîntirilor întîmpîrte viu în memoria sa. Fusese stegarul comunei pornită odată cu zorii spre Alba Iulia, spre „Adunarea împlinirii veacurilor”, cum spunea el. Anul

„Sîntem, poate, în pragul celor mai mari evenimente din istoria neamului românesc. Să vedem înfăptuirea celui mai frumos vis al nostru: întregirea, unirea tuturor românilor... Suferințele, umilirile, chinurile și dorurile pe care românii le îndură de două mii de ani sînt pe cale să se curme...”

Liviu Rebreanu
„Universul literar”, 21-28 sept. 1914

trecut omul a plecat dintre cei vii, ducînd cu el o istorie care-i înfrumuseța ființa și privindu-l acum imortalizat pe peliculă refuz să cred că acesta a un „om care a fost”, ci datorită și filmului el este un „om care a rămas”!

Alți eroi care rămîn

La Brașov, omul de cultură și simțămînt adînc patriotic Micea Gherman ne-a pus față-n față cu un alt participant la Marea Adunare de la Alba Iulia — Nicolae Jurebită, în vîrstă de 84 de ani, comandantul Gărzii Naționale din Covasna. El povestește cu privire pierdută în amintirea celui eveniment crucial în viața poporului român, cum a venit atunci

la Alba Iulia, cum a ascultat, printre alți vorbitori, cuvintele electrizante ale frunțului socialist Ion Flueraș, membru al Consiliului Dirigent al Transilvaniei, cum, după ce a văzut înfăptuindu-se Unirea s-a întors la Covasna și împreună cu alți tovarăși de luptă s-a înfăptșit autorităților din localitate, cu mîinile goale, sfîdînd puștile și mitralierele care erau puse în bătaie, obligîndu-le să consimă, fără vîrsare de sînge, la dreptatea pe care în-șăși istoria o făcea, la hotărîrile majore luate de poporul român pe Cîmpul lui Horea.

Tot în Casa Muresenilor din Brașov ne-am întîlnit cu Maria Gologan, în vîrstă de 85 de ani, fiica lui Dumitru Căpățîna, militar de profesie, frunță al vieții publice din Brașovul de atunci, al cărui nume figurează pe Credențianul ce se găsește azi la Alba Iulia, ca mem-

Spre unitatea națională, prin cenușa marilor imperii

Sînt anumite epoci, anumite teme care mă obsedează și la care revin în filmele mele, căutîndu-le expresia artistică cea mai emoționantă.

Perioada primului război mondial în care s-au jertfit atîtea suflete pentru apărarea și păsărarea sufletului neamului nostru, pentru realizarea visului de veacuri — unitatea națională — am reflectat-o prin intermediul ecranizării după romanul lui Zaharia Stancu, „Jocul cu moartea” devenit **Prin cenușa imperiului**. E tema pe care o reiau acum, din alt unghi, în filmul **Neînfrînjii** (titlu provizoriu) dedicat eroilor de la 1918. Prin cenușa vastu-

lui imperiu străbătut de personajele romanului, am refăcut un traseu istoric și geografic divers, de-a lungul căruia tînarul Darie descoperă lumea asupritorilor, ca și el, și se descoperă totodată pe sine, se descoperă în demnitatea lui umană, dată de rădăcinile adînci, de țaran, simbolizînd un popor bine înfipt în pămîntul străbun. „Sînt Darie al lui Darie, al lui Darie...” strigat cu adîncă vibrație de Darie-Oscuic în finalul filmului, rămîne emblematic pentru forța unui neam nobil, generos, puternic, rezistînd la răsăpitiile geografice și istorice și neînfrînj de milenii, un popor blind și înțelept, doritor de a trăi în pace cu toți vecinii. În citeva secvențe, ca întipăriterea lui Darie cu tînăra țărăncă (între-

pretată de Irina Petrescu) care-i salvează viața, am urmărit ideea fraternizării oamenilor simpli, de diferite naționalități, suportînd aceiași apăsător jug al puterii unui imperiu anacronic, multinational, constituit prin asuprirea altor popoare. Imperiul nefiresc constituit și de aceea generator de mari drame, ca drama lui Apostol Bologna (ilustrată admirabil de Liviu Ciulea după romanul lui Liviu Rebreanu, în **Pădurea spinzuraților**).

În adaptarea după Zaharia Stancu sugerăm și imaginea tragică a distrugerii umane, a absurdității războaielor generate tot de nemurata sete de dominație a marilor imperii din care, ca în titlul ales, istoria n-a mai lăsat decît cenușă. Și în **Neînfrînjii**, se înfrunță interesele marilor puteri cu rezistența și lupta poporului român pentru obținerea unității lui naționale. „Unire în cuget și simțiri”, spre a se desăvîrși visul scump inimii fiecărui patriot. Filmul se bazează pe fapte reale. După ruperea frontului de la Jiu, în timp ce armatele române se pregăteau pentru contraofensivă în Moldova, o parte din militarii rămași în spatele frontului au desăvîrșit o puternică rezistență în care a fost angajată și populația civilă. Ei hărțuiau armatele de ocupație, le distrugeau organizarea din teritoriul ocupat, zădărnindu-le moralul și demonstrîndu-i astfel inamicului că există o rezistență locală. Printre luptătorii de atunci se afla și sublocotenentul — învătător de profesie — Victor Popescu, din satul Valea cu apă, județul Gorj. Ocupanții ajunseseră să se teamă de el și să pună un mare preț pe capul lui. Dar populația ascundea cu grija, mulți civili s-au înrolat în mica lui armată și pînă ce a venit armata regulată, multe lupturi a dat acest grup de rezistență inamicului invadator. Zece civili din formația învătătorului-ostas au fost prinși, judecați într-un răsunător proces militar și executați.

Despre eroismul acestor bravi luptători, despre idealul lor nobil și jertfa lor generoasă, pe care istoria unității noastre avea s-o consemne în paginile ei de aur, va vorbi, în limbajul său artistic, acest film-evocare, acest film-omagiu adus eroilor pentru libertatea României mari.

Andrei BLAIER



Nevoziilor nostri cei mari..."

bru al delegației brașovene la Adunarea de la 1 Decembrie 1918... „Cînd s-a întors acasă, entuziasmat de cele înfăptuite la Alba Iulia, tatăl meu mi-a dat un pungaș tricolor pe care o purtau toți delegații. Am purtat și port cu mine acest dar ca pe cel mai scump obiect-simbol al vieții mele...” Maria Gologan ne-a relatat apoi că încă din 1916, cînd România a declarat război Puterilor Centrale, alindu-se forțelor Antantei întru împlinirea idealului național, în casa lor se cînta, cu fetele deschise, „Deșteaptă-te române!” Mama interlocoatoare fusese arestată, iar după 13 luni de detenție a avut curajul să spună autorităților asupritoare că abia de acum încolo îi vor putea găsi motiv de condamnare deoarece abia de acum încolo știe mai bine ce are de făcut ca adevărata româncă!

Documente dispărute

Nu pot să nu amintesc în această fugară relatare un fapt îndepărtat: într-una din acele seri de octombrie 1983 am poposit, după multe căutări, în fața unei case din comuna „Mihai Viteazul”. Erau pe punctul de a face ultima descoperire a călătoriei noastre. Buziți pe informații de la oameni de bine din Alba Iulia, ne pregătisem să-l filmăm pe cel de al doilea fotograf al Unirii. Primul, alături de cunoscut, Samoilă Mirza, originar din comuna Găltiu — care ne lăsase cele 14 fotografii istorice ale Marii Adunări — nu fusese singurul care a imortalizat pe plăci fotografice evenimentul. Mai era și un Gheorghe Ardeleanu — autorul a încă 7 fotografii (cel puțin) identificate pînă acum ca fiind ale lui... Dar... în căsuța de la marginea comunei ne-a ieșit în întâmpinare o gospodină. S-a uitat la noi ca plică din cer... „De știu eu, măică! Barbatul meu s-a prăpădit de curînd... Uitați-vă și dumneavoastră prin lucrurile lui... Poate mai găsiți cîte ceva...” Am găsit... Am găsit obiecte pentru un roman. Mii și mii de fotografii ale unei vieți, ale unei lumi, ale unei epoci, ale unei pasiuni... Cărți, caiete de însemnări, ziare, reviste... O întreagă istorie, dar nimic despre Unire... — A fost cineva aici înainte noastră?... — A fost, măică... A fost cineva de la Cluj... Zicea că o de la Radio... A încărcat o mașină de lucruri... Vechituri... — Cum îl cheamă?... — Cine mai știu, măică, eu mă ocupam cu de-ale toamnei, murături, gogonele, castraveți... Încercam o tristete fără margini! Am lăsat să se mai întoarcem acolo, ca cinești cetățeni... Dar, iată, un trecut doi ani și n-a mai fost posibil... Unde se află acum comora luată din această casa de un om „parcă Dumitrescu...” sau Constantin... nu mai știu, măică, cum zicea că îl cheamă?... — care ar fi avut obligația să ducă la un muzeu, spre folosința publică, obiectele, documentele ce au aparținut celui de al doilea fotograf al Marii Uniri?

Dorința noastră de a face atunci acea „Cronică a Marii Uniri” a rămas un vis... Au rămas necercetați 25 de oameni care acum doi ani mai trăiau, încă, participanți la marea eveniment de la înfăptuirea căruia, iată, acum sîrbătorim 67 de ani. A rămas necercetată pînă la capăt și povestea aviatorului originar din Rădăuți, Ilieanu, care a surlat Carpații, peste linia frontului, la 27 noiembrie 1918, cu un aparat de zbor rudimentar, un „Ziegler” sau un „Pfeifeinderker”, pentru a ateriza pe „Cîmpia Libertății” de la Blaj aducînd documente legate de înfăptuirea actului istoric al Unirii...

Poate că încă nu e prea tîrziu să pornim din nou la drum, înarmați cu pelicula și cu banda de magnetofon... Așa cum scriam în memoriul din noiembrie 1983 — am convîngerea necesității politice a unui asemenea film, care să rămîna mărturie a respectului nostru, a epocii noastre, față de istoria poporului căruia îi aparținem cu tot ceea ce avem mai scump.

Pompiliu GILMEANU



Anul Internațional al Tineretului

Orice actor are nevoie de încredere. Cu atît mai mult actorul tînăr

Ochelari înmîși, cazuți pe virful nasului, dincolo de care privirea directă, dar deloc agresivă, te fixează atent. Zîmbet mic, nu complet, ci cald și ușor dezolat, ca o scuză. Prezență plăcută, deschisă, prietenoasă, liniștită și liniștitoare. Era zisa premiei la „Căstărie cu repetiție”, practic, mai avea cîteva ore pînă ce trebuia să urce pe scenă, dar avea răbdare și stare pentru o discuție despre condiția tînarului actor. Nu se grăbea, nu vroia să se odihnească înaintea „evenimentului”, nu avea emoții avea, în schimb, o nedumerire: de ce tocmal ea să spună cum e cu condiția tînarului actor?

tacol. Juca cu fiecare în parte și se bucura ca un copil cînd i se anticipa un gînd... El m-a învățat, în primul rînd, să fiu ca mine nu ca el. Și să fiu de-adevăratele, nu să mă fac ca sint. Și să nu mint publicul. Așa fi vrut eu să și „Jur” ceva din liniștea, din delicatetea și din sufletul acela mare... Dar asta ne dădea singur, suflet... Studenția a fost, din toate punctele de vedere, o perioadă bună pentru mine. În anul II am făcut **Rîul care urcă muntele**, cu Cristiana Nicolae care mi-a dat iluzia că actorul este ceva foarte important, nu o recuzită vie cum, din păcate, se întîmplă să fie de multe ori și e dureros. E dureros să vezi că orice contează mai mult decît actorul: cum

Actoria este o meserie pe care ori o faci bine, ori n-o faci deloc. Cale de mijloc nu există. Sau, dacă există, are un nume neplăcut: mediocritate

N-am făcut mare lucru pînă acum... Nu s-a ivit ocazia... Este adevărat. Filmul nu s-a răsfațat-o. „Nici teatru...” — șoptește, ca pentru sine. Dar puțin — cantitativ vorbind — pe care l-a făcut, l-a fixat un loc sigur, solid în platonul tînarilor actori valoroși. Catrinel Dumitrescu e un nume roșu cu respect și de colegi, și de regizori, și de spectatori. Poate este „cazul” acela de actor în stare să se impună prin felul...

Nu știu ce pe din „caz” sint... Știu doar că nu am avut prea multe șanse în profesia asta în care șansa are și ea rolul ei. Marele meu noroc — poate singurul cu adevărat mare — a fost că am învățat cu Octavian Cotescu și că, în anul III, m-a luat să joc cu el la „Bualand” în „Anecdote provinciale”. Dar mai apoi am jucat alături de el și în **Ion**, **blestemul pămîntului** — blestemul iubirii... Doi ani, aproape zi de zi, l-am văzut jucînd pe scenă și în film; l-am „prins” în toate stările — și mai supărat, și mai obosit, și mai preocupat de sănătatea lui; indiferent ce simțea, sau cum se simțea, niciodată nu și-a „mintit” publicul! Asta a fost norocul meu: mi-am început meseria alături de un mare actor și am învățat-o, făcînd-o sub ochii lui... Am învățat-o, am jurat-o...

Ce al învățat, practic, de la Octavian Cotescu?

— Printre actorii tineri circula o vorbă: din Institut, am ieșit mici Cotești sau mici Dem Rădulești... Cotescu nu a dorit niciodată să „producă” mici Cotești. Niciodată nu l-am văzut urcînd-se pe scenă și spunînd: „Ia ca mine!” El ne dădea situația, contextul și ne lăsa să ne descurcăm. Cînd nu lucram și stăteam în sală, nici nu puteam să mă uit ce fac colegii pe scenă. Mă uitam la el. Era un spec-

sta o brichetă pe masă, sau ce floare lipește din vază, sau oglinda care nu e „racord”, dar racordul de stare al actorului contează mai puțin... În anul III, am fost Laura Herdelea în **Ion**... după cum am făcut **Ora O**, cu Nicolae Conos și Omul care ne trebuie, cu Manole Marcus. Acela a fost chiar un rol foarte drag mie, iar lucrul la film, o incitare. Marcus este un regizor cu care actorul se simte, din plin, actor... Pe urmă am plecat la Cluj, unde vreo doi ani nu am făcut chiar nimic! M-a chemat Manole Marcus pentru **Non-Stop** și Nicolae Corjoi la **Pădurea nebulă**, dar pentru al rol decît cel pe care l-am făcut, pentru că mi-am luat înina în dinți și l-am rugat să mă lase să dau probe pentru Despa... — desu, sau poate tocmal pentru că, nu părea deloc un rol pentru mine. Vroiam să încerc și eu o dată ceva ce, la prima vedere părea inaccesibil mie... Și iar am mai stat un an la Cluj. Pînă a refuzat cineva rolul din **Buletin de București** și mi s-a dat mie. Peste noaptea. Ce a urmat, știți. Succesul filmului și seria a doua **Căstărie cu repetiție**...

Este un succes la care ai pus umărul. Ai putea să-l explici?

— În primul rînd, cred că este vorba de nevoia oamenilor de a rîde. Nevoia de comedie. Dar, sigur, nu toate comediele au succes. Alții, totuși a pornit de la scenariu. Tîm mîrte, cînd l-am citit m-a încîntat. Chiar am ris! Este construit pe o schemă, dar o schemă credibilă. Și comicul nu e căutat cu lumina, ci se adună din situații reale, de viață, așa cum întîlniți la tot pasul. În ce m-a priveste, n-am făcut mare lucru. Probabil că o altă actriță ar fi făcut altfel personajul meu și filmul ar fi avut același succes. Nu e meritul meu. Eu sînt o rotiță într-un angrenaj. Angre-

naj la mers bine, am mers și eu bine. De la scenariu și regie pînă la echipa de actori totul a lucrat pentru succesul filmului. Iar eu am avut șansa unor parteneri extraordinari. Adevărul este că întotdeauna am avut în jur oameni de la care am avut ce învăța, care m-au tras în sus. Pentru un actor tînar este foarte important pe cine ai alături. Intră ce parteneri e plasat. Actorul tînar e ca un burete. Absorbe tot. Depinde ce-ai dă să absoarbă... Pentru mine însă, este cu atît mai important cu cît sînt un actor care are nevoie de ceilalți. De regizor — eu fără regizor nu exist — de parteneri, de ochii din spatele aparatului de filmat de un control din afara mea. Și de încredere. Nu pot lucra — bine — decît cu încredere și în colaborare. Asta nu înseamnă că vreau să fiu cocoșoșită. Să mi se spună tot timpul ce groază sînt. Deloc! Cînd îi se spune într-una că ești groază, dispar orice criterii de comparație. Rămîi tu cu tine și mereu groază. O plicteală. Climatul de încredere nu exclude deloc discuțiile în contradicție. Dimpotrivă! Îmi doresc un regizor — mîna-de-ier în fața căruia să mă umilesc și nu pot, dar care să mă ajute să pot face și altceva. Care să știe să se uite la mine dincolo de schema în care m-am fixat rîușine pe care le-am făcut pînă acum: fete cumințele, dragă-lăse și... firești. De fapt, tot despre încredere este vorba. Orice actor are nevoie de încredere, cu altul mai mult actorul tînar. Există o lege — sau e numai o poveste despre o țară în care există o lege — din trei cuvinte, rețoritoare la actor: „să nu rănești”. Lipsa de încredere face mai mult decît să rănească.

Cum privești experiența Clujului? Cum ai parcurs-o?

— Într-un fel, cred că m-a folosit, pentru că ai nevoie de un material cu care nu te naști, pe care nu-l cîtești și trebuie să-l acumulezi din viață. Mie, experiența de viață îmi lipsea. Am intrat din primul an în instituție, acolo am fost sub aripa orcoitoare a „meste-rului”, am făcut ce mi-era comod și ce învățam atunci să fac, după care am rămas singură. În acești șase ani din Cluj — și nu numai, pentru că am jucat și la Turda și la Ilipeș, am acumulat o experiență de viață care chiar îmi trebuia. Ca să fiu dreaptă, la Cluj am avut și cîteva lucruri bune, iar cînd n-am avut ce juca, am cerut să mă duc la Turda. Pentru că, la un moment, dat începusem să mă îndoiesc că mai pot să fac meseria asta. Vreau să spun, s-o fac bine. Pentru că, după ce ai făcut deloc. Cale de mijloc nu există sau, dacă există, are un nume care nu mi place: mediocritate. Din păcate, n-am avut niciodată șansa unui spectacol despre care să se vorbească. Toate s-au „strecurat”, așa. A fost bine la linia. Tot ce am făcut a fost „cald”, „Dragu”. Simt că mă plafonează, că devin „letita aia care e cumințe și ingenuă”. Dar eu sînt la o vîrstă la care trebuie să mă gîndesc să fac și altceva. Mi-a folosit Clujul ca o stație de umulare. Acum însă ar fi timpul să și folosesc ce am acumulat. Altfel, risc să rămîn într-o schemă... Risc să rămîn o actriță „fărăscă” și alt.

De fapt, ce e firescul? Este un dat, este rezultatul unei meserii a actorului cu sine?

Este o aptitudine care trebuie „muncită”, profesionalizată. Odată, pe timpul cînd jucam cu profesorul meu în „Anecdote provinciale”, mi-a spus: „Tu denșiața că ceea ce faci poate să facă oricine”. Probabil asta e firescul. Mie însă, firescul e foarte important, ca, dacă cineva s-ar urca în locul meu pe scenă, să nu poată să facă ce fac eu. Abia atunci firescul meu ar avea valoare...

Evident că un actor, mai ales tînar, vede și filmele în care e și jucat. Ce anume l-a reținut atenția, ce l-a interesat în filmele noastre?

— Din păcate, am văzut puține filme de la care să plec cu părerea de rău că n-am fost și eu acolo, că n-am pus și eu umărul la realizarea lor. Dar eu știu cîteva care m-au interesat pentru că simțeam ceva dincolo de film ca dialog. Un mesaj necomunicat în vorbă, în atare. Cel mai adesea în filmele noastre, ce se spune se și vede. Mie, important mi se pare sensul de dincolo de vorbă. Ideile care se transmit prin tăceri, prin pauze, prin subtext, nu prin text sau chiar prin vorbe care aparent au alt înțeles. Chiar și într-o scenă de dragoste, bună, important este ceea ce-ai comunicat actorii dincolo de ceea ce își spun prin cuvinte. Spectatorul este foarte sensibil și reacționează la ceea ce el de fapt nu vede, la o comunicare indirectă. Asta mă interesează și pe mine: acel ceva de spus care există în fiecare film bun și care unește o echipă întreaga în jurul lui și pentru care, în ultimă instanță, se face — sau ar trebui să se facă — orice în lume.

Catrinel Dumitrescu, ar vrea să ne întoarcem la dumnea, adică la Catrinel Dumitrescu. Din tot ce mi-ai spus nu se încheagă deloc imaginea unei tinere actrițe multumită cît de cît de realizările ei. De munca ei. Nu este și imaginea pe care o au spectatorii. Ce e? Cine se înșală? Dumnea? Spectatorii?

— Nu știu... Eu, oricum, nu sînt, nu pot fi multumită cu cît am făcut. Pot mai mult. Pot mai bine. Sau, cît puțin, cred că pot mai puțin și mai bine. Totul e să mi se dea ocazia să demonstrez. Să demonstrez că eu fac și eu pot, la o adică, dar să demonstrez... Ca să fiu sinceră însă, cred că eu niciodată n-am să fiu multumită de ceea ce fac. Niciodată n-o să mi se pară că ceea ce eu fac e perfect. Dealtfel, cred că asta e încheierea în care există... Nu există decît drumul „am făcut lucruri spre perfecțiune. Și dorința noastră de a o atinge...”

Eva SÎRBU

regizorii noștri

în date și în cifre



Gheorghe

N aghi

Realizind în medie un film la mai puțin de doi ani, Gheorghe Naghi a dovedit o productivitate ridicată.

De la adaptările după Caragiale și Goldoni, realizate în coregie, Gh. Naghi a trecut la tematica de actualitate, apelând la proza unor scriitori ca Fanus Neagu, Sută Andras și alții. Vom menționa în primul rând diversitatea de gen a filmelor sale, de la drama de conștiință (**Doi bărbați pentru o moarte**) la comedia de anticipație științifico-fantastică (**Elisirul ti-**

neretii). În ultima perioadă, realizatorul a arătat preferință pentru tematica filmelor pentru copii.

În filmele sale, Gh. Naghi a folosit cu predicție actori consacrați având însă grija să facă loc și debuturilor în distribuțiile sale. Astfel, Aurel Ciocanu și Alexandru Lucan au apărut prima dată pe ecran în **D-ale carnavalului**, Monica Ghiuță în **Vremea zăpezilor** (rol cu care a obținut premiul de debut la Mamaia, 1966). De asemenea, Gh. Naghi s-a arătat inspirat în privința interpretelor pe care i-a ales în filmele de copii. **Aventurile lui Băbușca** este unul din cele mai vândute filme românești în străinătate. S-a bucurat de un succes deosebit la achiziții din alte țări și **Alarmă în Delta**, fapt confirmat și de difuzarea în țară: printre cele mai bune cote la box-office la ecranizările din ultimii ani. De o performanță similară se bucură **Dumbrava minunăta**, ceea ce dovedește o dată în plus că filmele pentru copii au un loc bine determinat în producția noastră cinematografică. Competițiile internaționale nu au făcut decât să confirme această stare de fapt: cu filmul **Cine va deschide ușa**, Gh. Naghi a obținut premiul de regie la festivalul filmului pentru copii de la Teheran, cu **Dumbrava minunăta**, premiul pentru cea mai bună legendă cinematografică la festivalul de la Moscova, iar în 1984 — **Acțiunea Zuzuc** a primit medalia de argint la festivalul filmului pentru copii de la Tomar (Portugalia).

Regizorul a apărut el însuși ca actor în mai multe filme, a căror regie nu a semnat-o el. **Facerea lumii** al lui Gheorghe Vitanidis, de pildă, sau **Asediul** de Mircea Muresan.

În afara titlurilor menționate în tabloul alăturat, filmografia lui Gheorghe Naghi mai conține scurt metraje artistice **După concurs** și **Globul de cristal** (acesta din urmă premiat și în competiții internaționale), documentarele de lung metraj **Legende contemporane** — monografie a județului Argeș — și **Genze** — monografie a județului Neamț, precum și alte zeci de filme utilitare.

Într-unul cu activitate pe planul teatral, la Butle, Gh. Naghi realizează în cadrul studioului „Al. Sahia” și filme de scurt metraj, de diverse genuri, tema lui preferată fiind tot viața copiilor. Astfel, alături de regizori consacrați în acest domeniu ca Florea Holban, Doru Segal etc., Gh. Naghi întregeste ceea ce s-ar putea numi o școală românească a documentarului despre și pentru copii.

Această preocupare se manifestă chiar și pe plan organizatoric-propagandistic: alături de Elisabeta Bostan, Gh. Naghi este unul din inițiatorii festivalului filmului pentru copii de la Piatra Neamț, iar la tabăra de pionieri și scolare de pe litoral, a fost organizatorul galei filmului pentru copii, ca și al unui coloviu pe această temă.

În prezent, Gh. Naghi pregătește un nou film artistic de lung metraj, după un subiect pe care regizorul îl poartă în suflet de foarte mulți ani, inspirat, desigur, tot din viața copiilor.

Mihai DUȚĂ

Nr. crt.	Filmul	Scenariu	Interpreți principali	Anul premierei	Spectatori
1.	Doi bărbați pentru o moarte	Jean Georgescu, Aurel Mihăilescu, Gh. Naghi după IL. Caragiale	Gr. Vasiliu-Biric, Marcel Angheliescu, Al. Ciuganu	1957	2.276.000
2.	D-ale carnavalului (coregie)	Gh. Naghi, A. Mihăilescu, Gh. Naghi după IL. Caragiale	Gr. Vasiliu-Biric, Al. Ciuganu, Ion Lucan	1959	3.279.000
3.	Telegrame (coregie)	Mircea Ștefănescu după IL. Caragiale	Gr. Vasiliu-Biric, Carmen Ștefănescu, Ștefan Ciuhotăreanu, Al. Ciuganu	1960	3.772.000
4.	Bădăranii (coregie)	Adaptare de Mircea Ștefănescu și Sică Alexandrescu	Gr. Vasiliu-Biric, Al. Ciuganu, George Calboreanu, Radu Beligan	1963	2.381.000
5.	Lumină de iulie	Fănuș Neagu Vintilă Oțanu	George Motoi, George Calboreanu, Gr. Vasiliu-Biric, Margareta Pogonat	1963	1.198.000
6.	Vremea zăpezilor	Fănuș Neagu Nicolae Velea	Ilarion Ciobanu, Toma Caragiu, Monica Ghiuță, Mihai Meruță	1966	1.953.000
7.	Cine va deschide ușa	Alexandru Andrișcu Nicolae Ștefănescu	Șt. Mihăilescu-Brăila și copilul Armand Oprea	1967	1.009.000
8.	Doi bărbați pentru o moarte	Sută Andras Gh. Naghi	Ilarion Ciobanu, Matei Alexandru, Monica Ghiuță	1970	863.000
9.	Aventurile lui Băbușca (în colaboră cu Doima Tarnovschi)	Petre Luscacov, Geta Doima Tarnovschi	Gabriel Nacu, Emanuel Petruț, Anzu Petrea, Lăzar Vrabie	1973	1.670.000
10.	Elisirul tinereții	Alexandru Andrișcu, Nicolae Ștefănescu, Beno Meirovici	Florin Piersic, Ana Szeles, Marin Moraru, Aurel Ciocanu	1975	1.933.000
11.	Alarmă în Delta	Petre Luscacov Gh. Naghi	Șt. Mihăilescu-Brăila, Cornel Coman, Emanuel Petruț	1976	2.485.000
12.	Ciocălată cu alune	Vintilă Oțanu, Gh. Naghi	Șt. Mihăilescu-Brăila, Matei Alexandru, Geo Costin	1979	1.531.000
13.	Dumbrava minunăta	Draga Olteanu-Matei, după Mihail Sadoveanu	Ietița Diana Muscă, Draga Olteanu-Matei, Ernest Maltei	1980	2.238.000
14.	Fiul mormonilor	Petre Luscacov Gh. Naghi	copiii Iulian Bălăgheș, Isabela Zaharia, Carmen Strupac, Paul Chiriacu	1981	1.531.000
15.	Acțiunea Zuzuc	Aurora Iscarie, Mihai Oprea	copilul Andrei Daban, Cristina Dileanu, Ovidiu Moldovan	1984	743.000

subiect liber

Un dosar ciudat

O propunere de comedie satirică: grandoarea și decadența unui calomniator de profesie

Răsfoiesc un dosar pinteos, ciudat, care mi s-a dat de către un prieten de la Securitate. La drept vorbind, s-ar putea face din el un documentar pentru mai bună precizie a revelațiilor. Extrag fragmente:

„Stimați tovarăși, tin să vă informez, cu toată onestitatea și dintr-o pornire de conștiință, că întreg comitetul nostru de bloc e o bandă alcătuită din indivizi fără scrupule care jefuiesc ca în codru locatarii, fiind înțeleși între ei și acoperindu-se reciproc. Se numesc: (urmează numele, profesiunile și vîrstele n.n.) Cercetarea actelor de gestiune va convinge. Borderouile sînt falsificate atît de vizibil încît pînă și un neșpecialist își poate da seama. Rog a se ancheta. Semnat: Viorel Eugeniu R., B-dul Leontin Salajan... nr... Blocul... Scara... etajul... Apartamentul... Economist, pictor naiv, fotograf amator, fost membru în Comisia de cenzori a Comitetului de bloc.”

Referatul Comisiei trimise de Consiliul popular al Sectorului, să ancheteze:

„Reclamație nefondată. Aceste sînt în bună regulă. Nici un locatar nu susține afirmația reclamantului. N-a mai fost reales în comisia de cenzori din cauza atitudinilor urite față de ceilalți membri (scandaluri, injurături, amenințări, intrigi, tendința de a deveni un fel de „comandant” al blocului), ceea ce l-a făcut să părăsească totuși „războiul”. (Semnat...)”

„Stimată comisie de judecată tovarășească, subsemnatul Viorel Eugeniu R., din... (adresă n.n.), economist, pictor naiv, fotograf amator, caporal în rezervă, chem în fața dv. pe Liviu T.D., actualmente președinte al Comitetului de bloc de la adresa mai sus indicată, pensionar, fost membru al partidului averseșean, care a dus o politică de demembrare a țării, în trecute regimuri, și cunoscut în cartier pentru practicarea jocurilor de noroc (table, rummy cu pietre, belotă) în spații închise. Reclamînd Consiliului popular al Sectorului

ca acest ins e, probabil, autorul unor matriplaziri în administrarea gestiunii locatariilor, el a comunicat Comisiei trimisă de Consiliu — care a frecventat mult locuința sa personală, unde nu pot săi ce-au făcut altele ore împreună, adică dacă și ce au mîncat, băut și cum s-a depătat — ca așa își intrigant, denunțuri și de rea credință, calomniindu-mă grav, înșuindu-mă că sînt „sărac cu duhul”, adică alienat mental, sau schizofrenic, ceea ce e o boală ce ar duce la izolarea mea de contextul social și familiar, deși sînt singur, n-am fost niciodată căsătorit, ducînd o viață castă de cînd mă știu. Asemenea calificări mi sînt deosebit de mult morale, drept pentru care cer trimiterea în judecată și pedepsirea „suzusului” conform legilor noastre în vigoare.” (Semnat)

După prima înfățișare, reclamația a fost scoasă de pe rol fiind considerată „neînțeleasă, neserioasă”.

„Stimate tovarășe procuror șef, subsema-

mul Eugeniu Viorel R. din (adresa...), economist, pictor naiv, fotograf amator premiat la concursul pe sector, caporal în rezervă, filatelista cu realizări apreciate unanim în cercurile de specialitate, fost membru al Comisiei de cenzori de pe lângă Comitetul de bloc, vă reclam următoarele: Chemînd în judecată pe cetățeanul Liviu T.D. de la aceeași adresă pentru motivul că... (urmează motivul n.n.) alții cu surprindere că solia sa, Domnica D., în vîrstă de 42 de ani, a cărei ocupație nu o cunosc, dar care se îmbracă foarte elegant, chiar tipător, și despre ale cărei moravuri nu pot spune nimic precis, deși blocul vorbește, a făcut o vizită anticipată unor membri ai Comisiei de judecată, chipurile pentru a se interesa de „procedură”. Se pare că vizita a durat neobișnuit de mult, deși, se știe, procedura e simplă și poate fi aplicată în cîteva minute. Nu cunosc exact legăturile anterioare ale acestei femei cu acei membri ai Comisiei și deci nu pot afirma nimic precis. Rog însă, respectuos, să se cerceteze dacă e vreol legătură între acest fapt și scoaterea de pe rol a procesului ce l-am intentat, cu o înțelegere care

mi-a pus pe gînduri atît pe mine cît și pe majoritatea absolută a celorlalți locatari din bloc. Dacă presupunerile mele sînt juste așa dori să compar cu pîrlit în fața unei comisii obiective numite de dv. sau, eventual, cel pe care-l reclam să fie judecat într-o instanță specială.” (Semnat...)

Urmează: o reclamație făcută ziarului „Informația Bucurestilor”: Un memoriu adresat procurorului-șef al Republicii, altul, Ministerului de Justiție, Uniunii Generale a Sindicatelor, Consiliului de Miniștri etc.

Fiecare din ele a produs alergătură, dislocări de persoane în ancheta, cercetări, discuții cu diversi, referate, încheieri cu întocmirea de dosare, cheltuieli de timp, energie, dactilografieri. De ce atîta zdreanță pentru un reclamagiu-maniac, dovedit că un calomniator de profesie, aceasta fiind și distracția lui principală?

— E în dreptul său! — zîmbeste cel ce mi-a arătat dosarul. Ce să-i faci?

— Dar s-a demonstrat mereu că e un defaimător. Nu poate fi tras el însuși la răspundere?

— Întocmește în așa fel denunțurile, reclamațiile, încît nu poate fi acționat în judecată pentru afirmațiile ce nu se verifică. Iar cînd s-a ivit, totuși, o atare posibilitate, comitetul de bloc, pe care l-a acuzat, fătis de malversatori, n-a dorit să-l cheme în judecată, considerînd faptul minor.

— Ce se poate face atunci împotriva unor astfel de indivizi, care înfestează traiul altora? — Condamnarea de către opinia publică la locul unde trăiesc, unde lucrează, le poate domoli zelul. Ori îi poate anihila. Căci ei înșese sînt înșelăciunile de democrație, dreptul sacru al cetățeanului la echitate și justiție... De ce n-ai scrie dumnea, despre acest caz, să zicem, în vreo publicație?

Chiar așa...

Valentin SILVESTRU

De la Rio de Janeiro la Paris aplauze și premii pentru filme românești

prezențe
românești
peste hotare

Critica străină despre „Adela”

- „Este un fel de capodoperă”
- „....Fără îndoială avem de-a face cu un cineast pe care-l putem număra printre cei mai mari”
- „....Juriul nu a putut face altceva decât să-i acorde Marele Premiu”

Sub semnătura criticului Etienne Ballarini, prestigioasă revistă franceză de specialitate *Jeune Cinéma* — septembrie 1985 — consemnează Festivalul filmului de la San Remo dedicând o jumătate din spațiul recenziei filmului lui Mircea Veroiu, *Adela*. Reproducăm din textul criticului francez:

„Refuzând să considere filmul un produs comercial, linindu-se de orice fel de manifestare de acest soi, credincioasă vocației sale inițiale, „Mostra” de la San Remo continuă să prospecteze toate direcțiile în căutarea unui cinema de autor.
În trecut, Festivalul de la San Remo a permis deja descoperirea unor cinești care de atunci au devenit celebri, ca de pildă Jerzy Skolimowski, Yilmaz Guney, Krzysztof Zanussi sau Vera Chytilova... Anul acesta, o dată mai mult, publicul și criticii au putut, astfel, să descopere un cineast român, pînă acum aproape necunoscut, și care s-a revelat a fi un mare autor: Mircea Veroiu. O retrospectivă i-a fost consacrată.
Cinematograful său evocă Dragostea, Pri-

tenia, libertatea pierdută, scurgerea timpului, «frîșitul unei lumi...». El le exprimă în filme cu caracter istoric, printr-un discurs narativ prin intermediul căruia se interoghează cîteodată și asupra prezentului.

Fiecare dintre operele sale, de o extremă luciditate, este însoțită de o scriitură cinematografică în care lumina, încadrările și imaginile au o valoare expresivă, deosebită.
Fără îndoială, avem de a face cu un cineast pe care-l putem număra printre cei mai mari și ultimul său film, *Adela*, prezentat în cadrul competiției oficiale, este un fel de capodoperă. Acea imposibilă poveste de dragoste de la sfîrșit de secol și de civilizație, atunci cînd alte valori își făceau apariția, este o superbă metaforă a dragostei și a libertății, a consecințelor istoriei asupra oamenilor. De o frumusețe plastică amintind de Visconti și Kubrick (Barry Lyndon), filmul este unul dintre acelea care te marchează pentru totdeauna. Juriul nu putea face altceva decît să-i acorde Marele Premiu. Ceea ce a și făcut.

...cînd filmul în care joacă e asociat cu filmele lui Visconti și Kubrick
(Valeria Seciu și Marina Procopie)



Festivaluri

● **Ronda (Spania)** — Săptămîna filmului științific (28 octombrie — 2 noiembrie) a înscris în program *Circuite refăcute* de Mircea Popescu și *Cuturile electronice* de Doru Cheșu.

● **Valadolid (Spania)** Organizatorii celei de a XXX-a Săptămîni internaționale a filmului (26 octombrie — 3 noiembrie) și-au făcut un punct de onoare în a invita, în urma succesiunii de la San Remo, filmul *Adela* de Mircea Veroiu. De asemenea participă în competiție

la scurt metraje *Festivitate de premiere* de Dinu Șerbescu.

● **Cartagena (Spania)** La Săptămîna filmului naval și maritim (2—9 noiembrie) au participat: *Echipajul* de Doru Segal, *Skil* de Doru Matei, *Prețurindeni fremați de aripi* de Ion Bostan.

● **Chicago (SUA)** Festivalul internațional al filmului ajuns la a XXI-a ediție (8—24 noiembrie) a înscris în competiție *Găsindu de Mircea Danelluc* și scurt metrajele *Ucenicii vrăjitor* de Ion Popescu Gopo, *Vijetle* de Dinu Petrescu, *Festivitate de premiere* de Dinu Șerbescu, *Casa* de Zeno Bogdănescu, *Baladă pentru o mîrgăci albastră* de Luminița Cazacu.

● **Barcelona (Spania)** — Al III-lea Festival al filmului științific (11—15 noiembrie) a reținut în concurs *Muguri* de Mircea Popescu, *Medicii continuă* să filmeze de Ladislau Karda, *Apa această necunoscută* de Liliana

Petringeranu, *Medicină, gesturi, calculatoare* de Alexandru Sirbu și *Cînd înfloresc nuferi* de Ion Bostan.

● **Espinho (Portugalia)** — La cea de a IX-a ediție a Festivalului internațional al filmului de animație „Cinamina 85” au fost incluse în competiție: *Ucenicii vrăjitor* de Ion Popescu Gopo, *Minunata lume a scriului* de Virgil Mocanu, *Festivitate de premiere* de Dinu Șerbanescu, *Frînele nu fac minuni* de Anamaria Buzea, *Pierdere* de Călin Giurgiu, *Pompele* de Ovidiu Bandalac, *Vijetle* de Dinu Petrescu, *Minunes spațiale—Deita* de Mircea Toia și Călin Cazan.

● **Bangalore (India)** — Al IV-lea Festival internațional al filmului pentru copii și tineret (14—23 noiembrie) a reținut *Rămășișul* de Ion Popescu Gopo și *Baladă pentru o mîrgăci albastră* de Luminița Cazacu. De asemenea a invitat să participe la Festival pe regizorul lung metrajului din concurs, Ion Popescu Gopo.

● **Londra (Marea Britanie)** Pentru prestigiosul Festival internațional necompetitiv de pe malul Tamisei, ajuns la a XXIX-a ediție, (14 noiembrie — 1 decembrie) organizatorii selectează cele mai reprezentative filme ale anului ce se încheie sau cele ce au fost înconunate cu lauri altor festivaluri. Din această ultimă categorie face parte și filmul lui Dan Pita *Concurs*, recompensat cu premiul FILIPRESCI la Festivalul internațional al filmului de la New Dehli în luna ianuarie. Regizorul a fost invitat să participe la prezentarea filmului.

● **Viterbo (Italia)** — La cel de al XV-lea Festival al filmului dedicat omului, naturii și mediului înconjurător (18—23 noiembrie) am participat cu *Apa această necunoscută* de Liliana Petringeranu și *Prețurindeni fremați de aripi* de Ion Bostan.

● **Oulu (Finlanda)** — cea de a IV-a ediție a Festivalului filmului pentru copii (18—24 noiembrie) a înscris în competiție *Vreau să știu de ce am aripi* de Nicu Stan.

● **Plovdiv (Bulgaria)** — La Festivalul filmului pe tema: „Tineretul și progresul tehnico-științific” (21—22 noiembrie) au participat în concurs: *Ah tinerii din ziua de azi* de Tereza Barta și *Inventator și invenții* de Ion Moscu și scenariul TV *Racheta Albă* de Cristiana Nicolae.

5 filme și 6 premianți

● La Festivalul internațional al filmului de scurt metraj de la Rio de Janeiro, rectorul Mircea Popescu ne-a pregătit un bis! După ce la ediția din anul trecut a obținut „Premiul Fritz Fiegl” pentru filmul său *Sensibilitatea plantelor*, în acest an și-a adjudecat, din nou, același trofeu pentru *Muguri*.

● Pe lîngă Festivalul Internațional al filmului de ficțiune de la Tokio, japonezii au inaugurat în acest an și un Festival internațional al filmului de animație la Hiroshima. La această primă ediție „Premiul al II-lea” a revenit filmului *Fotografii de familie* de Radu Igazzag.

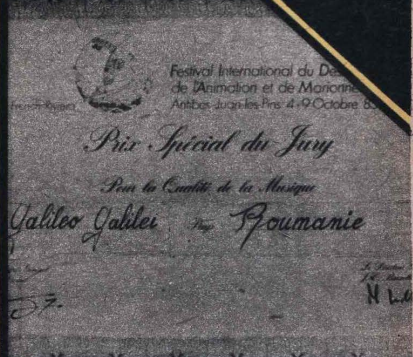
● Un alt Festival dedicat în premieră animației, de la Antibes-Juan-les-Pins, a acordat „Premiul special al juriului pentru calitatea muzicii și a coloanei sonore” filmului *Galileo Galilei*.

● La Festivalul filmului naval și maritim de la Cartagena filmul lui Doru Matei, *Skil*, a obținut Marele premiu la categoria scurtmetraje pe 35 mm. Este cel dintîi premiu internațional al regizorului. Ii uram: la mai multe!

● La Festivalul filmelor de televiziune de la Plovdiv, Premiul interviului a fost acordat serialului *Racheta Albă* de Cristiana Nicolae.

● Cel de al cincilea premiu al lunii nu a revenit unui cineast, ci unei graficiene, cunoscută pentru expresivele ei așe cinematografice: Klára Tamas-Blaier. Concursul internațional lansat de Centrul Pompidou-Beaubourg de la Paris pentru un așe care să reprezinte cinematograful indian văzut prin vedetele sale, a ales dintre mîile de propuneri sosite așful Klárei Tamas-Blaier pe care îl reproducem și noi.

Pagină realizată de Adina Darian



La Juan-les-Pins, un juriu internațional entuziasmat și-a acordat „Premiul special”, muzicii și coloanei sonore din filmul de animație românesc *Galileo Galilei*



Pe podiumul marilor festivaluri pentru: *Fotografii de familie* de Radu Igazzag (stînga) și pentru *Muguri* de Mircea Popescu (dreapta)

Pentru retrospectiva filmului indian, premiul pentru așful la Centrul Pompidou, i-a revenit talentatei noastre graficiene Klára Tamas-Blaier



Un scriitor care vedea

Publicul larg știe că există, la ora actuală, o adevărată filmografie Liviu Rebreanu atestând amprenta adâncă pe care a lăsat-o literatura marelui scriitor asupra cinematografului noastre. Peste cele două versiuni ale *Ciuleandrei*, peste *Ion* — *Blestemul pământului* — *Blestemul iubirii* și *Răscoala*, dar mai cu seamă peste *Pădurea spinzuraților* rămân înscrise pecetea spiritului marelui scriitor, caracterul pregnant vizual al prozei sale, inepuizabilul univers psihologic, diversitatea tipologică, forța definitorie a personajelor. Nul de mirare că romanțele lui Rebreanu au constituit o atracție de prim rang pentru cineștii noștri. După cum se poate presupune la ele vor reveni maestrul cinematografului românesc.

Dar Rebreanu nu s-a mărginit să influențeze cinematografia indirect, tematic, prin forța vizuală și popularitatea literaturii sale, ci a fost — la vremea sa — unul dintre puținii scriitori care au crezut în arta imaginii și s-au aratat interesați de ea — cum o dovedesc nu numai articole și interviuri publicate în timpul vieții ci și un episod mai puțin cunoscut al literetii sale.

Rebreanu secretar literar

Chiar la începuturile cinematografului noastre, autorul atât de ecranizat mai tîrziu care însă, pe atunci, abia își publicase cel dintîi volum la Craștie (*Frământări* 1912), concepdea două scenarii de film. Asupra acestui moment dorim să ne oprim în rândurile care urmează.

Rebreanu se apropie de ideea cinematografului pe la mijlocul anului 1912, sub impulsul avîntului dat de Leon Popescu zori



filmului românesc. Scriitorul se afla numai de cîteva ani în țară, luptînd din greu pentru existență. Emil Girleanu, care-l cunoscuse în 1909, la Sibiu, cu prietelul serbarilor „Aștrei” îl reamintea în 1911, la București, lipsit de mijloace: „L-am văzut așară foarte abătut. Îi da afară din casă și n-are unde sta...” — îi scria atunci unui prieten, cerîndu-i să-i ofere adăpost temporar. Numele director al Teatrului Național din Craiova, Girleanu îl lua ca secretar literar. Din nefericire, directoratul lui

Rebreanu
era convins
că
filmul românesc
este calea
cea mai scurtă
spre
a arăta lumii
sufletul românesc

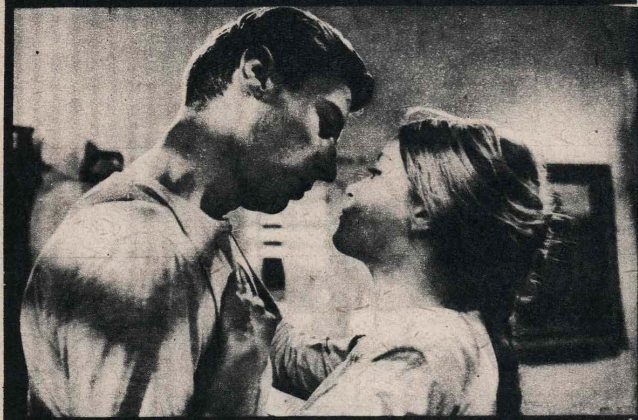
Girleanu a fost scurt și în vara anului următor, în 1912, cei doi se regăseau la București unde Rebreanu, abia căsătorit, publica în „Rampa” și „Flacăra”. Probabil că aici, sub impulsul filmărilor la *Independența României* a fost și el contaminat de entuziasmul stîrmit în jurul cinematografului românesc. Leon Popescu dorea, în mod evident, să antreneze un nucleu de tineri literați de viitor în jurul societății sale de producție și este neîndoielnic că i-a propus să colaboreze și lui Rebreanu.

În iunie 1913 „Rampa” îi și consemna prezența permanentă, alături de Girleanu, Minulescu, Cocea, Sorbul, Lecca și alții la viziunile de lucru cu producțiile „Filmului de artă român”.

În secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.S.R. se păstrează două caiete cuprinzînd scenariul unei „drame cinematografice în 12 tablouri” și al unei comedii. Drama, intitulată *Vis năpranic* este datată pe ultima ei filă „19 iulie 1912” cînd filmările la *Independența României* erau deja terminate și ambițioasa „superproducție” se afla în stadiu de montaj la Paris. Probabil că la acea oră Leon Popescu, stimulat de succes, pregătia, febril, noi proiecte. Drama oferită de Rebreanu reflecta, dincolo de bunele sale intenții, deruta autorului în contact cu un limbaj — care cinematograful însuși încă nu și-l dăduse — vizuale pe care le propune scriitorul sint de natură teatrală: „Casa în construcție... Lucrătorii s-au dat joc de pe schele, s-au așezat să mîncîne și să se odihnească. Unii linga maldărul de nisip, alții în fața gramezilor de cărămidă, iar alții sus, pe schele, unde i-a găsit bătaia clopotului de încetare a lucrului, stau întinși alături de basmaua pe care au de-a lungul mîncării. Lîngă ei nevestele sau copiii care le-au adus masa și cu cari se întretin... Simțind ei însuși insatisfacția acestor soluții vizuale, scenaristul strecoară, între paranteze, o indicație care cere mizanscena să alcătuiască „o locuință pitorească”. Cele 12 tablouri sînt, de fapt, 12 mari planuri-secvență pentru care montajul și necunoscutul destinsiv sugerau atunci cînd Rebreanu notează despre eroul său, Lazăr: „Pe fața lui se citește nerăbdare”. Fără să-și dea seama, în contextul planului general scenaristul a sugerat apropierea camerei de filmat de chipul eroului.

Dincolo de sentimentul dragostei, sentimentul onoarei
(*Pădurea spinzuraților*, cu Ana Szelesz și Victor Rebengiuc)

Priviri care prevestesc *Răscoala*
(cu Ilarion Ciobanu și Matei Alexandru)



tv

**Protagonisti:
Beethoven...
Schuman...
Clara Wieck**

**Biografiile romanțate
sau „filme cu muzică”?**

Filmul, uneori hubloul prin care din călătoria vieții (grăbită, și, să recunoaștem de cîte ori superficială) vezi lumea. Lumea cea mare, firul de viață de aierea căci închipuirea noastră modelează de multe ori nu după realitate, ci după o altă închipuire, una artistică, cea care ochiul și mintea au acces.

● Tocmai în acest sens gîndind lucrurile, diversitatea este relevantă. Iată *Desetin* (producție a studiourilor din R.P. Chineza) cu Zhou Lijiang, Yu Zhongyi, regia Wu Tianming) ori *Paznicul de far* (pro-

ducție a cinematografului R.P.D. Coreene cu Sim Men Uk, Kim Ok Hi, Son Von Ciju regia Kim Chun Sik, o lecție despre simțul datoriei transformat în esență a existenței), sînt acestea ferește prin care, da, vedem lumea. Așezăm Satul uitat sau tunicul serial duminical pentru copii *Prietenii văilor verzi* (producție a studiourilor cehoslovace).

● Două filme despre muzicieni, sugestii de biografii romanțate — gen foarte controversat, dar foarte „eficient” — *Eroici* și *Sinfonia primăverii* ne îngăduie cîteva gînduri despre un spațiu de inspirație pentru cinești aflat la interfeșța, sublimă, gingașă, diabolică interferență cu Muzica.

Beethoven și tumultul vieții sale nu e chiar un subiect ușor de abordat. Filmul despre compunerea *Eroicilor* (despre care Romain Rolland spunea că „este caravala lui Columb, care cea dintîi ajunge la coasta Continentului necunoscut — la noua stîlă...”) a făcut-o cu decență și destulă sobrietate, păstrînd un raport de corectitudine cu literatura biografiei.

Sinfonia primăverii a rulat de curînd pe marile noastre ecrane. Atunci, criticii — cei de film, mai reticenti, cei de muzică mai expansivi — și-au formulat opinia. Revăzută, creația lui Peter Schamoni (producție a studiourilor din R.D. Germania), broderie pe marginea biografiei lui Robert Schumann și a Clarei Wieck, își dezvaluie calitățile, efectele de construcție, insolitul unghiurilor de filmare, găsîndu-le de montaj.

Nastassia Kinski în Clara Wieck, pătimașă, muzicală pînă-n virful unghiilor, senzuală pînă la ultimul fir de parîntură, face, de fapt, un personaj într-atît de marcat de actor, de originalitate și chiar de puterea lui artistică în cît legătura cu adevărul biografiei se volatilizează. Este minim.

Dar nu despre asta e vorba și *parcă* nici nu mai contează. Robert și Clara sînt personaje în film, iar relația dintre ei este hubloul, (puțin cîtos, puțin romantic, așa cum îl șade bine unui film despre muzicieni) prin care privim o clipă în marea de frămîntări a sufletului de artist.

„Imi spui o poveste? Cea cu regele broștelor” spune micuța Clara (o Clara fetiță, expresie fermă, privire pătrunzătoare, „întepată” cu delicatețe, fragilă în aparență, superbă de fapt). Iubirea aceasta începe în copilărie, începe în camera de muzică, în magaziniile de instrumente muzicale ai domnului Wieck, prin te portative și studii tehnice, sub somăta aceea totală, definitivă — muzicală Clara e o fetiță-virtuoasă. Clara e un copil minune, iată! În toate aceste locuri Clara a făcut furorii” spune di Wieck cu zîmbetul lui cel urît, emfatic, libidinos, obsedat, posesiv, arătînd spre hără „supunere, ambiție, docilitate”, dogme pentru interpret (nu, nu e așa, imi vine să strig din fotoliul meu). Iubirea aceasta se împletește cu muzica și se hrănește din ea. „Cînd te-am auzit cîntînd am simțit că

(Continuare în pag. 14)

Cleopatra LORINȚIU

Între 14 și 20 octombrie, orașul de pe Mărița a găzduit, pentru a 13-a oară, prestigioasă manifestare internațională de televiziune, care este concursul și festivalul dotat cu „Sipetul de aur”. 30 de țări europene și-au trimis programele și reprezentanții pentru a lua parte la această întrecere, care a debutat, în 1968, ca festival consacrat teatrului de televiziune. Acest festival nu a împărțit însă situația genului, care a pornit în viață ca teatru „cînsit”, a evoluat spre teatru combinat cu film și a sfîrșit de multe ori, în „film fără pretenții”. Organizatorii au constatat putînatatea inițierilor și competițiilor internaționale, mai ales din cadrul interviurilor, dedicate a ceea ce s-ar putea numi cu un termen mai generic: programul de ficțiune, dar care, în ultima instanță, țînește cu ambiție tot spre filmul artistic de televiziune. Datorită căutării unui drum propriu, acest festival și-a găsit așadar, și un profil diferit de cel inițial ca și de alte competiții similare.

Dacă reamintim că în sistemul socialist mai există doar festivalul internațional „Praga de aur”, consacrat muzicii și programelor dramatice, cel de la Leipzig fiind, în fapt, dedicat documentarului de cinema la care s-a adăugat scurt-metrajul documentar de televiziune, observăm că evoluția festivalului de la Plovdiv spre filmul artistic de televiziune e chiar binevenită. Iar numărul țărilor participante atestă interesul pentru astfel de confrun-

cinematografic

Subiectul „dramei” este tribut arărilor timpului: un muncitor cinstit corupt de un loz distigător este introdus în universul ucigător al barurilor, tipurilor și femeilor perverse și salvat, în ultima clipă, de la sinucidere, de către credincioasa sa soție. Demnă de semnal este, însă, în scenariu gura pentru economicele realizări filmului: din cele 12 tablouri, doar unul, triplu, solicită decoruri de interior, iar exteriorul propun elemente scenografice minime. „Casa în construcție” indică Rebreanu și precizează imediat: „(În dosul parcului Oteteșeanu, colțul casei ce se construiește, la ramificația străzilor.)”

Istoricul literar Nicolae Gheran orbseva (în comentariile la volumul 11 al „Operele” lui Rebreanu) caracterul regionalist al limbii utilizate de scenarist, mergând uneori pînă la grotescul involuntar al unor expresii ca „șezuturile automobilului”. Cel de-al doilea scenariu surprinde, însă, tocmai prin evoluția dramaturgului, alături de limbă literară folosită cît și cu limbajul specific cinematografic. Schimbarea e radicală: Rebreanu nu mai „aranjează” mizanscena ci vede cinematografic imaginea. Eroul comediei sale Ghinion, Rică, se dă jos din pat, la deșteptătorul, îl privește) și în acest moment scenaristul prescrie: schimbare. „Să văd numai mințile lui Ghinion înînd ceasornicul”. Liviu Rebreanu a descoperit, cum se vede, odată cu panul-detaliu și resursele de limbaj ale montajului. Întreg primul tablou al comediei sale nu va mai fi unicul plan-secvență — ca în cazul dramei — ci succesiune de cadre, un joc alternat între planul general al camerei și grosplanul ceasornicului ritmind scurgerea implacabilă a timpului.

Ghinion, cu ceasornicul în mînă, imediat ce l-a pus la punct... Pune ceasornicul pe noptieră, se trîntește pe pat, se învește și

numădeci adorme... SCHIMBARE. Se vede numai ceasornicul cu cadranul. Minutarele arată nouă fix. Ciocănelul mecanismului deșteptător bate furios... SCHIMBARE. Se vede Ghinion dormind cu gura căscată, cu părul deranjat, brațele alandate. Ceasornicul sfîrșește pe noptieră. Lampa arde așa cum a lăsat-o, dar lumina ei e palidă din pricina luminei zilei, care pătrunde în odaie... SCHIMBARE” etc. etc.

Spre deosebire de Vis năprasnic, scenariu care abundă în dialoguri, în Ghinion titlurile dialogurilor sînt reduse la minimum. Cum vedem, aici duelul mut, dar savuros și expresiv e purtat în imagine între Rică și ceasul său care „sfîrșește” zadarnic. Detalii subtile ca acela al marșării zorilor prin palirea luminii lămpii ne arată ascuțitul simț al viziunii filmice de care dispunea scriitorul. Nici n-ai crede că între cele două texte cu destinație cinematografică au trecut numai cîteva luni, așa cum avea să dovedească B.T. Ripeanu în articolul sau Rebreanu — primul nostru scenarist (publicat în „Cinema” — iunie 1968), referindu-se la un interviu acordat de Leon Popescu în iunie 1913 ziarului „Rampa”, B.T. Ripeanu sublinia că Ghinion a fost filmat și urma să facă parte din primul program pregătit de Popescu pentru cinema „Clasic”, dar înlocuit, nu se știe pentru ce, în ultima clipă cu o altă comedie.

Clarviziune

Însăși atitudinea lui Rebreanu față de cele două scenarii e diferită. Se poate afirma că schița satirică Cinema publicată la 15 septembrie 1912 în Ramuri este o autopastîșe la

epicul vetust, caracteristic melodramelor timpului pe care autorul Visului năprasnic îl redă ca sintagma „Rahat cu apă rece!” — cu care își încheia scurta proză-caricatură. În schimb, la Ghinion va reveni, în 1920, într-o proză scurtă caracterizată prin preponderența analizei psihologice. Într-un articol intitulat „Treii variante de Liviu Rebreanu pe tema „Ghinionul”, dr. Ion Cantacuzino confruntă scenariul — în „România Literară” din 2 nov. 1972 — cu un monolog anterior cu același subiect și cu schița publicată ulterior, examinînd specificul uneltelor folosite de scriitor pentru fiecare dintre ele. Deși schita va prelua elemente de comic burlesc ale versiunii pentru ecran, prozatorul adîncește sondarea în universul interior al eroului, lăta un fragment elocvent pentru aceasta:

„Poarta închisă... De ce-i poartă închisă ziua-n amiaza mare?... Sun. Într-un tîrziu, servitoarea deschide și cînd mă vede, înlemnește. Mi-a trecut un fior prin inimă. Aici s-a întîmplat o nenorocire. Fata dă să fugă înainte, probabil să anunțe că am venit. Stai! Inapoi! Sopții privind-o încruntat. Întru hoțeste. Trebuie să aflu tot, acum ori nicio-dată!... Mă duc drept la iatacul nevastei: Incurat! Nu-mi mai dau seama ce fac... Bat. „Nu ti-am spus, proasto, că nu-s acasă pentru nimeni?” Era glasul ei. „Deschide imediat căs-eu!” Nu știu cît a trecut, dar m-am pomenit zdrăgănînd cu pumnii în ușă. Furia mă sugruma. Simțeam că am să-i ucid pe amîndoi, orice-ar fi mai pe urmă... Atîta ticăloșiei!.. În sfîrșit, deschide. Năvălesc înăuntru și o găsesc, închipuieste-ți...”

Cu Crișan! — zic, cu compătîmire. — Singură, dragă, singură. Asta-i culmea ghinionului...”

Tentativa tînărului scriitor Liviu Rebreanu de a dezvolta un același subiect în trei registre — teatral (monologul inițial), cinematografic și, în cele din urmă, literar — exprimă nu numai disponibilitatea ci și decizia scriitorului de a medita creator asupra fiecăruia dintre ele.

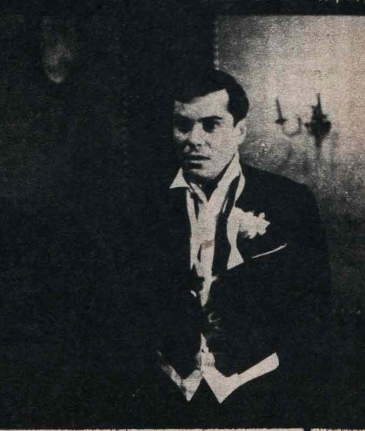
Deși n-a mai recidivat în anii următori, scenariul Liviu Rebreanu și-a investit încrederea în cinematograful pe termen lung. În 1930, într-un moment de derută generală, cînd „revoluția” tehnicii sunetului pune sub semnul întrebării cuceririle artistice ale limbajului filmic, scriitorul devenit celebru cîntă să scrie cu încredere și clarviziune:

„Arta cea nouă trebuie să-și găsească specificul ei care s-o deosebească și de teatru, și de plastică, și de muzică, și de arhitectură. Din multele mii de filme vor rămîne cîteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic...” Și tocmai aici — continua marele prozator — cred că trebuie să vie momentul să aducem și contribuția românească... Ar fi și calea cea mai scurtă spre a putea arăta sufletul românesc lumii întregi...”

Îndemnul autorului lui Ion rămîne astăzi mai actual decît orîcînd. O remarcă cu satisfacție la centenarul unui mare scriitor care, de la înălțimea valorii sale literare, n-a privit cinematograful ca pe un divertisment minor ci pe un vehicul al participării românești la — așa cum vizionar scria — „întrecerea poeziei pentru arta cea nouă...”

T. CARANFIL

Univers închis și patimi refulate (Ciuleandra cu Anca Nicola și Ion Rițiu)



festivaluri tv Plovdiv '85

Mari premii ale micului ecran

Ar fi util de precizat și că în ce privește alte concursuri internaționale de televiziune, cum ar fi „Prix Jeunesse” de la München — consacrat problemelor și programelor de tîneret, „Premiul Italia”, de radio și televiziune, preocupat tot de teatru și muzică, „Premiul Japonia” întru-nind emisiunile și filmele cu caracter declarat educativ ale televiziunii lumii, mai există doar festivalul de la Monte-Carlo, inițiat în 1961, care cuprinde o categorie intitulată „actualități” (genul de reportaj) și alta formată din „filme de ficțiune”.

Acesta e cadrul în care se plasează festivalul de la Plovdiv și credem că aceasta e și explicația că, exceptînd Elvetia și Luxemburgul, toate țările Europei au fost prezente. 62 de filme, încadrate în două categorii, cea pentru adulți și cea pentru copii și tîneret, ca și toate marile premii decernate în acest an la celelalte concursuri internaționale au fost proiectate aici. Trei jurii: unul pentru categoria adulți, unul pentru tîneret și altul al interviuziunii (pentru ambele categorii), au decernat cîte un mare premiu la categoria adulți și

categoria tîneret și cîte un Premiu al Interviuziunii pentru fiecare din cele două categorii.

O priver, cum se spune în cinema, luată din „zborul păsării” (la voi d'oiseau”) ar distinge două mari direcții: una în ce privește conținutul și alta în ce privește modalitățile de exprimare.

Încercarea în om, în valorile eterne ale umanității și umanismului și aplecarea către ele a constituit semnul distinctiv al festivalului.

Modalitățile de exprimare, în general ale filmului, au avut și cîteva reprezentanți (Spania, R.P. Polonă, Italia), păstrîndu-se încă în zona teatralului. Bine făcute filmele televiziunii polonoze, cam sofisticate cele ale televiziunii italiene și cam simpliste (deși un Beckett) cel al televiziunii spaniole. O undă de lirism cald, profund, înțeleptor și delicat străbatea filmele realizate de televiziunile scandinave, ca și de cele ale rețelei NHK din Japonia.

Întîlnirile, simpoziioanele, conferințele de presă toată efervescența și animația puse în acțiune de un festival care se respectă, au prilejuit jalonarea unor pro-

bleme teoretice, ca și unele convorbiri practice, privind viitoare colaborări.

Marele premiu (categoria adulți): Anna, nou (realizat de T.F. 1, Franța, emoționanta metaforă antifascistă, antirăzboinică).

Marele premiu (categoria copii și tîneret): Totul pe mare (prezentat de televiziunea finlandeză), un film spumos, tîneresc, cu multe gaguri și mult firesc.

Premiul Interviuziunii (categoria adulți): A doua viață a Paulinei (realizat de televiziunea din R.D.G.), criza care urmează unui divorț, la aproape 50 de ani, cînd copiii au un rost și cînd depășirea crizei se face, în cazul nostru, cu ajutorul prietenilor și al muncii.

Premiul Interviuziunii (categoria pentru

copii): Racheta Albă (realizat de televiziunea română), scenariul și regia Cristiana Nicolae (după cartea cu același titlu de Ludovic Roman).

Televiziunea română a participat și cu filmul Bal în Poliana Zimbrilor (scenariu Constantin Banu, regia Dan Necșulea) apreciat la conferința de presă ca fiind una din surprizele plăcute ale festivalului. Dealtfel, anul trecut filmul Lansarea (scenariu Ilie Tânăsache și Dan Necșulea, regia Dan Necșulea) a fost distins cu premiul Interviuziunii la prima categorie.

Sperăm ca anul viitor să obținem Marele premiu.

Victoria MARINESCU

Racheta albă de Cristiana Nicolae, după cartea omonimă a lui Ludovic Roman: premiul Interviuziunii la categoria film pentru copii



Mic bilanț după un festival național

Un critic din Varșovia:
„n-avem capodopere,
dar nivelul filmelor rămâne onorabil.
Propunerile de azi mă fac să sper”.

Perspectivile cinematografului polonez sunt greu de profetizat. Fără îndoială că nivelul ei general nu este prea înalt, dar rămâne de văzut până unde a apucat să coboare. Această este problema cea mai dificilă pe care încearcă s-o rezolve atât critica, cât și publicul. Cu atât mai delicată este treaba, cu cât festivalurile internaționale, și în deosebi cele occidentale, reflectă realitatea poloneză într-un fel, hai să-i spun capricios, și, sigur, incompetent. Tinând seama de Leul de aur obținut în 1984 la Veneția pentru filmul lui Zanussi *Anul soarelui liniștit*, cine mai poate

crede, după nici 12 luni, că polonezii n-au nici un singur film demn de a fi admis în competiția venețiană din acest an?

Orice s-a spus, situația e departe de a fi dezastruoasă. Mai întâi, faptul că cineștii au știut să-și păstreze unitatea și are semnificația lui. După cum și acela că, în ciuda unor perioade de criză politică și economică, producția cinematografică nu s-a oprit o clipă din mersul ei. Acum un an, faimosul Forum al cineștilor a ajuns la concluzia că două sînt principalele pericole care pasc filmul polonez. Primul: condamnarea în bloc a operele produse între 1975 și 1980, acuzate că au criticat, fără să ofere soluții. Această condamnare a mai fost supranumită și „neliniștea morală”. A doua primejdie a apărut mai de curând: prea marea serie de filme de divertisment (dintre care multe foarte bune) în dauna filmelor cu tematică socială contemporană. Un fel de „autocomercializare” i-ași spune eu.

Din fericire, stagiunea 1984-85 nu a confirmat această temere și filmele de divertisment n-au monopolizat producția. Ba dimpotrivă, numărul lor a scăzut pînă sub 50 % din totalul general, iar unele din aceste filme sînt chiar foarte bune, de pildă *Vabank II* de Machulski, un polițier amuzant și inteligent, sau *Yesterday* al debutantului Proworski, un musical retro exprimînd nostalgia poloneză după epoca Beatles-ilor (scoțit cel mai bun film de către săptămîna Criticii de la Veneția din anul acesta).

În ceea ce privește filmele „neliniștite morale”, trei sînt demne de menționat, după mine. *Fără sfîrșit* de Kieslowski, poate cel mai interesant film al stagiunii, dar trecut neobservat pe sub privirile juriului celui deal-

x-lea festival național de la Gdansk '85, *Demnitate* de Wronczek, constructiv dar cred că nu destul de imparțial în judecări, și *Supraviețuirea* al debutantului Saniewski, o dramă psihologică. Alte trei filme cu tematică inspirată din realitatea cotidiană, mă gîndesc că ar trebui să le relev: *Umbra îndepărtată* de Karabasz povestește decepțiile unui vechi constructor al noilor orașe ale socialismului, venerat de toți, dar disprețuit de niște funcționari marginali. Din păcate, filmul este deservit de actori neprofesioniști, care nu fac față niciun rolurilor. În schimb, *Sînt contra* de Trzoz-Rastawiecki este un film de mare sensibilitate și de un profund adevăr, nu atât despre problema drogurilor în general, cât despre lupta feroce, crudă pe care acești nefericiți o duc pentru supraviețuire. În sfîrșit, *Femele din provincie* de Baranski este o uimitoră schiță sociologică, excelent interpretată de Ewa Dalkowska, care a știut să redea viața umilă și fără nici o sclipcare a unei femei, transformînd-o, prin jocul ei, într-un imn închinat tenacității și devotamentului, fără a folosi cuvinte mari și sloroaie.

Dintre analizele psihologice, cel mai bun consider că este filmul *Femele cu pălărie* de Rozewicz, în pofida aerului lui vînt tern: o tinărie acrită, deloc vedetă, ba chiar anti, descoperă adevărul sens al carierei ei. Mai discutabil mi se pare *Anul soarelui liniștit* al lui Zanussi (Leul de aur, Veneția '84), roman timid, datat 1946, al unui sergent din armata americană și al unei tinere poloneze. Mai degrabă ratat, deși interesant, rămîne *Mokul* lui Falk: interceptarea personalității unui scriitor decedat de către un tînăr critic. Prea linear însă.

În sfîrșit, cinematograful experimental o duce bine, în ciuda reticențelor manifestate de marea public. Mai întîi *O-bi, o-ba, sfîrșitul civilizației* de Szulkin: încă o anticipație lugu-

O imagine „trăznită” dintr-o peliculă nu mai puțin sau așa numita „perioadă” a „autocomercializării”

bră a societății scapate (provizoriu) de exterminarea nucleară. De fapt, un text pentru un film extatic și expresionist, în stilul propriu dintotdeauna al acestui regizor. Stranie tentativă rămîne aceea a lui Kondratyuk, care în *Patru sezoane* începe printr-un cinema în aparență amatorist, spre a ajunge la o abilită alegorie filozofică despre trecerea vremii. *Casa de nebuli*, opera prima a lui Kolontsi, creează o lume aparte, ireponsabilă, cea a unei familii bizare, în plină derută. De fapt, un pamflet violent împotriva „celulei primare” a societății, temă altă de dragă lui Bellocchio. Și, în fine, filmul lui Krolikiewicz, vesicul experimentator, care cu *Asasinarea măștii* istorice povestește unui băiat ce se consideră neaș, sau mai bine zis neînțeles în iubirea sa.

În concluzie, nu sînt capodopere azi, acum, în cinematografia poloneză, este adevărat, dar nivelul ei rămîne onorabil și propunerile care știu că s-au făcut în materie de scenarii mă fac să sper în viitorul filmului nostru.

Jerzy PLAZEWSKI

Femele cu pălărie de Rozewicz (cu Hanna Mikuc și Janina Tur): Marele Premiu la Gdansk '85

festivaluri: Rostov pe Don

La Rostov pe Don, frumosul oraș sovietic dinstire Marea de Azov, s-a desfășurat cea de a doua ediție a unui simpozion cinematografic internațional consacrat filmului documentar și, în speță, acelor filme care și propun să aducă pe ecran documente din lupta pentru pace a popoarelor lumii. La Rostov, pe lângă numeroase studii cinematografice unionale (din Moscova și Leningrad, din Rostov și Kiev, din Erevan și Habarovsk, din Minsk și Sverdlovsk, din Dušanbe și Tașkent, din Kuibîșev și Novosibirsk etc., etc.), au participat 14 cinematografilie ale lumii, reprezentanți din România, Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, R.D. Germană, Mongolia, Nicaragua, Siria, Benin, R.F. Germania, Marea Britanie, Finlanda și Organizația pentru Eliberarea Palestinei. Pe ecranul simpozionului au fost prezentate zece filme documentare: printre ele și trei filme românești: *Echipajul* de Doru Segal, *Planeta albastră* de Doru Matei și *Cînd un copil întreabă* de Alexandra Irime.

Planeta albastră de Doru Matei: un film ale cărui argumente anti-războinice sînt picturile lui Sabin Bălașa

Filmele document ale planetei albastre

Filme din 14 țări și o unică idee:
pacea lumii nu poate fi apărută
decît prin solidaritatea
tuturor conștiințelor

Fără a avea (încă) statut de „festival”, manifestarea cinematografică de la Rostov pe Don s-a transformat ad-hoc într-un „concurs cu premii”, dar fiind interesul mare stimulat de filmele proiectate pe ecranul Casei cineștilor: sondajul de opinie în rândurile participanților la simpozion (fiecare dintre cei 55 de participanți a indicat cîte trei filme preferate) a dat cîștig de cauză filmului britanic *Orașul care fabrică bombe* de Peter Gordon — cu 35 de citări — pe locurile următoare: *Situndu-se*, la egalitate — cu 23 de citări — filmul bulgar *Flica ambasadorului* Dodd de Iuri Stoianov și *Arborele genealogic*, al cineștilor din Erevan Ara Vau. Ne-am bucurat că printre primele zece filme, dintre cele 17 propuse pe listele participanților la simpozion, au figurat și două filme românești: *Echipajul* (un film sensibil și poetic despre o familie de marinari într-un șlep pe Dunăre, care poartă, prin țările riverane, semnul de pace și de prietenie al poporului român) și *Planeta albastră* (un film ale cărui convingătoare argumente anti-războinice sînt picturile lui Sabin Bălașa), cu 6 și, respectiv, 5 opțiuni. Putem considera, așadar, că selecția românească (inclusiv filmul *Cînd un copil întreabă*, o pledoană pentru creșterea natalității) a contribuit eficient la reușita manifestării cinematografice din orașul de pe Don.

Au fost prezenți, cu filme, la acest simpozion, reputați cinești documentariști din multe țări ale lumii. A fost prezentă, de pildă, binecunoscuta regizoare est-germană Annaliese Thordicke (autoarea unui documentar mai vechi, devenit celebru, *Miracolul rus*). În filmul său *Începutul*, un montaj de imagini cinematografice și de fotografii din anii celui

de al doilea război mondial, este analizat, etapă cu etapă, dezastrul Germaniei hitleriste: ruinele celui de al treilea Reich devin un argument dintre cele mai convingătoare, un avertisment împotriva oricăror tentative de escaladă războinică. A fost prezent la Rostov reputatul documentarist moscovit Alexei Kogin, cu un film care reunește mărturiile unor oameni de cultură contemporani din diferite țări ale lumii: *Bătălie înimi*, acest film grav și patetic, subliniază prin vorbe și imagini o idee emblematică: pacea planetei nu poate fi apărută decît prin solidaritatea conștiințelor omenirii. În acest context de participări reprezentative se cuvine să menționăm și cîtea trei filme premiate. În *Orașul care fabrică bombe*, documentaristul englez Peter Foster stă de vorbă cu cetățeni ai unui orașel din Texas, Ammarillo, pentru care războiul este o realitate foarte îndepărtată, pentru care pericolul nuclear este o abstracție, deși acolo, la clive pași de ei, însepe păsnițe și inverzita colină din zare, sub-pîmîntul produce în serie bombe, bombe mici și gîngașe cu hidrogen. Remarcabil este și filmul bulgarului Iuri Stoianov (pe un scenariu de Asa Vladimirski). Flica ambasadorului Dodd: ilustrînd cu imagini de epocă memoriile Martinei Dodd, flica ambasadorului american în Germania anilor de ascensiune nazistă, filmul reconstituie o perioadă de tristă și tragică amintire din istoria unui popor. Cîț despre *Arborele genealogic* de Annaliese Thordicke: poate fi văzut un film de o asemenea concentrație metaforică și de o asemenea expresivitate plastică.

Multe alte imagini din filmele simpozionului ne stăruie în memorie. Printre ele, fotografia

finală din filmul cineștilor ucrainean Vladimir Artemenko *Văduvele soldaților*: un cadru cu 280 de chipuri, văduvele de ieri ale soldaților dintr-un sat ucrainean, filmate astăzi, la patru decenii după încheierea războiului; înțelegem din privirile săgeți ale acestor femei cu chipurile brăzdate de trecerea anilor că adevăratul sfîrșit al războiului nu a sosit încă și pentru ele. O emoție particulară transmite și filmul regizoarei maghiare Ilona Kolontsi, *A patra infiltrie*: un documentar „în mers”, care surprinde, din decenii în decenii, imaginesc unor personaje născute în primul an de pace. Mărturiile contemporane importante despre pericolele care pîndesc, pacea omenirii, dar și despre voința diră de pace a popoarelor au înținit în filmele cineștilor vest-germani Rainer Komers (Heinrich pleacă lăsa pe mare) și Karl-Heinz Walloch (Hamburg, 8 mai 1980 și *Morartea fără zgomot*), în filmul documentaristului leningradean Alexei Ucitel (Acțiunea) sau în acela al cineștilor din Rostov Grigori Denisenko (Bună ziua, Argus), în producțiile nicaraguene *Nicaragua a învins* și *Linie întreruptă*.

Au fost multe zeci de filme documentare pe ecranul simpozionului din Rostov pe Don, nu vom vorbi acum despre toate. Ceea ce mi se pare important de subliniat după o densă manifestare cinematografică, pe fronthispiciul căreia e scris „Lupta pentru pace în filmul documentar”, este că una dintre principale „arme” ale cineștilor de azi continuă să fie imaginile de arhivă, secvențele filmate în anii celui de al doilea război mondial. Re-luate în diferite filme de montaj, cadre din documentarele de front devenite clasice ale unor binecunoscuți cinești ca Džiga Vertov, Frații Vasilev, Roman Karmen sau Iuri Raizman (din documentarul antologic al acestuia din urmă, de pildă, *Căderea Berlinului*) și-au păstrat peste timp o dură, necrîtorătoare, valoare de „memento”. Faptul a fost subliniat, de altfel, nu o dată, în cadrul lucrărilor simpozionului (din delegația română a mai făcut parte cineastul documentarist Aurel Mișcă). Ideea aceasta ne conduce spre o concluzie pe care istoria artei a șaptea a evidențiat-o permanent: filmul este și poate să fie o armă dintre cele mai puternice în lupta pentru pace.

Călin CĂLIMAN

Filme pentru '86

● Catherine Deneuve a început în octombrie filmările — în regia lui André Téchiné — la povestirea intitulată fără ezitări sau alte căutări, *Crimă*. Este istoria unei mame care — din motive pe care nici un realizator al unui asemenea film nu le destăinuie înainte de premieră — trăiește izolată de lume, dar alături de fiul ei. Teren, deci, pentru introspectări, altmădă dominată de sentimentul alinării etc. Cu totul opus, asadar, filmul din care tocmai a ieșit Catherine Deneuve este film regizat de un maestru al tonului dulce-amar și mai ales sarcastic cum este Mario Monicelli. Filmul acestuia se intitulă *Să sperăm că o să fie o fată* și unde Catherine Deneuve are ca parteneri niște actori care nu mai au nevoie de nici un comentariu: Liv Ullmann, Philippe Noiret, Bernard Blier și Stefania Sandrelli.

● Robert Redford, a cărui apariție pe un generic este considerată, în ultima vreme, drept eveniment, va deține, în 1986, rolul principal în filmul lui Ivan Reitman intitulat *Legal Eagle*.

● Încă o apariție care se înscrie printre evenimente: Isabella Rossellini în *Blue Velvet*, film regizat de David Lynch.

Melo

Realizatorul francez de renume mondial, Alain Resnais, a avut ideea să introducă ultimul său film *Melo* (după o năvălă de Henry Bernstein). Alegându-și acest titlu el caracterizează tendința care se impune la acest sfârșit de an în materie de povestiri cinematografice. Ce devine însă melodrama pe mîna lui Resnais, asta este o altă poveste. Oricum pentru noul său film realizatorul *Providenței* de acum cîțiva ani, dar care cunoaște o a doua carieră pe ecranele lumii unde este urmat cu cea mai bună primă, mai avertizată și mai receptivă și-a convocat actorii din recentul său film, tot în registrul melo, *Dragoste pînă la moarte*: Fanny Ardant, Sabine Azéma, André Dussollier și Pierre Arditi.

După treizeci de ani

James Dean continuă să facă ravagii printre fan-ii săi, chiar dacă ei nu mai sînt adolescenți ci oameni în toată firea. A fost de ajuns să se afle că s-a descoperit un film de televiziune din 1953 ca să se nască o adevărată vîlvă în jurul său: James Dean înedit!

Intr-adevăr, în serialul t.v. de acum 32 de ani, care purta titlul *Povestiri pentru mine*, există un episod realizat de Dan Medford, episod care poartă titlul *Conținut periculos sau atenție, otrăvă*. Este povestea unui om de știință (Rod Steiger este interpretul și despre el se vorbește astăzi foarte puțin) a cărui soție consumă, în mod accidental, un ser destinat bovinilor mintal. Întîmplarea este plină de urmări nefaste pentru soția savantului și întreaga dramă o suportă, de fapt, Rod Steiger. James Dean deține în acest epi-

sod un rol cu o întindere de două minute la început și un minut la sfîrșit. Dar lumea vorbește acum despre... un film înedit al lui James Dean.

„Numele trandafirului” pe ecran

Sean Connery părăsește un personaj care dacă nu i-a adus prea mari satisfacții artistice i-a adus, popularitate: Bond. Actorul s-a arătat încîntat să intre în pielea părintelui Guglielmo de la minăstrea din Melk a lui Umberto Eco („Numele trandafirului”).

Realizarea filmului cunoaște, de altfel, o serie de aventuri — dincolo de cele prevăzute de scenariu — căci *Numele trandafirului* ar fi trebuit să fie de peste o jumătate de an gata să înfrunte ecranul. El este încă în faza de pregătire (în regia lui Jean Jacques Annaud), schimbîndu-se mereu cineva din distribuție. De exemplu: rolul propus acum lui Sean Connery fusese, în prealabil, acceptat de Roy Scheider, actor care s-a impus de un număr bun de ani cu câteva filme profunde, subtile (dacă n-ar fi să amintim *Declătarea* și *Jack*, unul din filmele intrate în patrimoniul cinematografic al ultimului deceniu). Se spune că Scheider nu s-ar fi înțeles cu realizatorul. Probleme de concepție decît? Dar realizatorul se înțelege oare cu Eco? Căci și aceasta ar fi o problemă.

Belmondo se explică

Recent, adică la sfîrșitul lui octombrie, Belmondo a apărut într-un nou film intitulat *Hold-up*, regizat de un tânăr, Ale-

xandre Arcady. O ocazie pentru Belmondo să ofere un larg interviu în care să facă o trecere în revistă a carierei lui și chiar să strecoare o confidență: anume că s-ar gîndi să se îndrepte către teatru. Succesul este, pe cît se pare, o floare care trăiește puțin și dacă n-ai grijă să te adaptezi vîrstei și vremurilor, dacă nu știi să te înnoiești, lumea începe să te uite chiar dacă existi și faci film după film.

Este întrebare, între altele, de trimisul re-vistei de film pariziene „Première”. De ce de vreo 12 ani n-ai mai încercat o nouă experiență? Iar Belmondo răspunde: „Am cam fost răsfățat la începuturile carierei mele. Oamenii ca Melville, sau Godard veneau să-mi propună tot felul de chestii... Poate că am rămas cu reacții de copil răsfățat... Da, îmi scriu și astăzi tot felul de tineri, ceea ce nu e rău, numai că ei ar vrea să se refacă un film cum e „Cu sufletul la gură” sau *Pierrot nebulun*, fără să aibă talentul lui Godard. Oricum lucrul trebuie făcut la vremea lui și nu să-l re-faci. Îmi spun toți că după ce am făcut filmul ăsta cu Arcady, o să mi se mai propună și alte lucruri... Contrar celor ce se cred, eu aș vrea să evit să filmez aceleași lucruri.”

— Cam asta se și re-poasă, în ce vă privește, în ultimii zece ani: că faceți mereu același lucru.

— Știu asta — răspunde Belmondo — sînt conștient și oamenii cu care am făcut filme n-au nici o vină: ei sînt oameni de talent. Veneau a adus mult cinematograful francez; unul cum este Dery mi pare un realizator autentic, deși destul de puțin cunoscut. Lautner a făcut *Polițai* sau *golani*, un film foarte frumos... Tot ce pot spune e că dacă mine mi se propune *Pierrot nebulun*, îl fac.

O actriță mereu surprinzătoare: Inna Ciurihova (aici în filmul *Valentina*)



Oare ce citește Victoria Principal, alias Pam, din Dallas?



Revista „Cinema” la Hollywood

0 actriță bine dispusă

Pe Victoria Principal am întîlnit-o chiar înainte de intrarea pe platoul de filmare și cum este o persoană foarte comunicativă, întotdeauna bine dispusă și gata să răspundă la întrebări de presă, am întregat-o în ce joacă:

— Tot serial! — mi-a răspuns păstrîndu-și oarecum linia dispoziției.

Da, Victoria Principal are și alte preocupări: îi place să citească, mai ales să citească și să ducă viață de familie. Nu s-ar spune că e foarte puțin mondenă. Este jumătate irlandeză și jumătate italiancă, drept care iubeste enorm Italia. Îi place să vorbească despre călătoriile ei în această țară, dar mult mai puțin să vorbească despre filme.

Meseria se învață continuu

Cheryl Ladd este în plină ascensiune și show-ul de televiziune „Ingerii

lui Charlie” a contribuit enorm la popularitatea actriței. S-a născut în South Dakota acum aproape 30 de ani ca fiică a unui fermier și încă din copilărie și-a exprimat dorința de a fi actriță. La 7 ani a început cursurile de balet și foarte curînd a apărut în public ca „mică bale-rină”. După dans a venit rîndul cîntecului, pe vremea studiilor liceale, pentru ca în universitate să cînte în formația muzicală a universității. Îndată după facultate începe să apară în diferite spectacole cu o orchestră de muzică ușoară. Cheryl Ladd a pătruns mai întîl ca „o voce” într-un desen animat de Hanna și Barbera. A înțeles repede că fără studii de actorie nu poate face mare lucru în lumea filmului așa încît s-a înscris la clasa de actorie a lui Milton Katselas și, conștinuîndu-și lecțiile, i se propune și acceptă câteva roluri în filme diferite atît ca factură cît și ca valoare (între acestea un apreciat film t.v. *Romanță în Orient Express*). Este solicitată în continuare și talentul ei este acum recunoscut dar Cheryl Ladd are un crez pe care ține să-l mărturisească presii: „Nu vreau să fiu cantonată într-un singur fel de roluri. Nu vreau să fac mereu același lucru. Îmi propun să apar în roluri dramatice, serioase, în comedii muzicale, farse — în orice. Pentru că numai așa îți aperi vocația”.

Texte și fotografii de Ray ARCO



Portretul Catherinei Deneuve este, cum s-ar spune, la ordinea zilei în Franța. Portretul anului!

— Dar cine v-ar putea spune că refuzînd unul din filme n-ați refuzat chiar un *Pierrot nebulun* al zilelor noastre? Cînd vi l-a propus Godard nu știți că o să fie *Pierrot nebulun*!

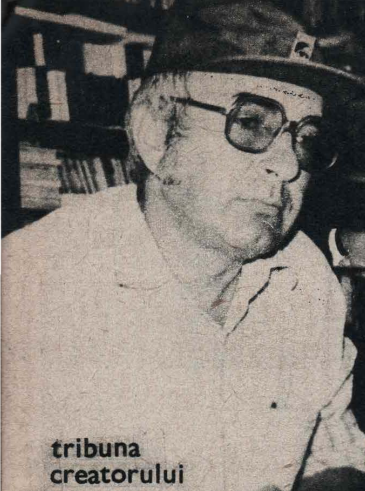
— E adevărat, nu se poate să nicio-dată. Pe vremea aceea, Godard era în mare formă. În viața de toate zilele îl găseam incredibil! Îmi aduc aminte că ne aflam în insulele Marchize și mi-a spus, așa într-o doară: „Am absolută nevoie să fac un film și aș avea nevoie să mă ajuti. Citește chestia asta!” După care îmi zice: „La drept vorbind nici nu e nevoie s-o citești pentru că o să fac cu totul altceva” și a izbucnit în ris. I-am răspuns: „Bine, fief!” Nu-mi puteam închipui că o să iasă o capodoperă și că o să reziste timpului. Pentru mine fusese doar o experiență care mă amuzase. Dacă însă ar veni astăzi un tânăr care să-mi spună: „Ai încredere în mine, chestia asta pe care ți-o propun nu-i mare lucru, dar hai să comandăm „motor”, ar fi mai greu de acceptat. Nu oricine e Godard acela din *Pierrot nebulun*. Îmi aduc aminte că niște producători mă avertizau atunci: „Ești nebulun, cu individul ăsta îți ratezi cariera!”

— Și adevărul e că n-ați ratat-o!

— Nu și, dealtfel, nici nu cred că un singur film poate sfîrșina o carieră...

„Actorul trebuie să învețe tot timpul” — spune Cheryl Ladd. Evident!





„Mă pasionează istoria. Ea este pentru mine o permanentă sursă de inspirație“

tribuna
creatorului

La expoziția retrospectivă prin care a dorit să-și onoreze cei 50 de ani, graficianul, scenograful și regizorul de animație Ion Truică și-a invitat, cum era și firesc, „oamenii de suflet”. Printre ei se afla și fostul său dascăl de la liceul „Ionița Asan” din Caracal, profesorul Petre Stroe, care a avut ideea frumoasă să-și ia un interviu fostului său elev.

Il publicăm cu plăcere. Și cu urările noastre de bine, sănătate și succes regizorului Ion Truică.

Dragă Ion Truică, dintr-o scrutare mai atentă a filmului dumitale de animație, am înregistrat o rețea de adâncime foarte serioasă între creația artistică și istoria românească. Eu am avut bucuria să vizionez la Cinemateca română filmul „Furtuna” care se referă la răscola lui Horia, Cloșca și Crișan. De atunci, palmaresul creației dumitale s-a îmbogățit. De aceea te-ăș ruga să ne faci o prezentare a întregului ciclu de creație.

— Am încercat să realizez, cu ajutorul desenului animat, o istorie legendară a poporului român. Lucrul acesta nu este întâmplător. Din copilărie, când aveam patru ani, tatăl meu, învățătorul Mihail Truică, mi-a citit sub formă de „serial”, „Neamul Soimăreștilor”, iar la vârsta de 5 ani sora mea, Ecaterina Truică, mi-a citit tot așa, timp de câteva luni, istoria poporului român, care știu că era ilustrată de grafiicianul H. Murnu. Lucrurile acestea mi-

s-au întipărit în suflet și iată că, după ani de zile, am realizat o serie de filme. Am să le citez în ordinea evenimentelor istorice. Bătălia de la Posada, care mi-a inspirat filmul *Posada*, apoi filmul *Rovine*, pornit de la Scrisoarea III a lui Mihail Eminescu. (Din acestea am expus o parte în cadrul Expoziției retrospectivă) apoi filmul pe care l-ați amintit, *Furtuna*, în cadrul căruia stă răscola lui Horia, Cloșca și Crișan; *Balada lui Tudor*, născut din tragicele evenimente ale revoluției de la 1821; *Pirjolul*, inspirat din răscolurile țărănești din 1907, iar ultimul film, intitulat *Zua înșirăgerii*, este sugerat de evenimentele de la 13 decembrie 1918, cind peste 100 de muncitori tipografici au fost uciși în Piața Teatrului Național.

— Mai sînt și alte figuri pe care le-ai abordat în filme și care au o semnificație deosebită atît în sine, ca figuri de seamă al istoriei

românilor, cit și pentru sensurile adînci umane pe care le conțin.

— Da. Cu ani în urmă, mai precis în 1974, am realizat filmul *Marea zădărnă*, inspirat din legenda Mesterului Manole. De fapt, a fost un film și sacrificiului pe care un creator trebuie să-l realizeze atunci cînd înalță o operă deosebită. Este un film la care țin foarte mult și care m-a implicat pe toate planurile. Un film, zic eu, mai deosebit în filmografia mea și care a avut și în străinătate succes, spre marea mea bucurie. Adică un gînd al nostru, un gînd specific național realizat cu mijloacele animației, a reușit să treacă granițele cu fruntea sus și să ducă un mesaj artistic românesc peste hotare. La acest film am avut parte de colaborarea exemplară a compozitorului Radu Serban, care a compus o muzică excepțională, străbătută de un suflu tragic. Un alt film la care eu țin foarte mult, deși poate n-a avut succesul meritat, a fost *Văzduh*. E o peliculă dedicată lui Aurel Vlaicu și inspirat dintr-o serie de date ale copilăriei și tinereții lui. Filmul îl consider interesant pentru mesajul pe care îl conține și pentru ideea care stă la baza lui. Poate nu este realizat și pe plan artistic la cota pe care am dorit-o: are o serie de inegalități în tratarea, e foarte greu să fie obiectiv și să-ți analizezi singur creația. Altfel, despre atîtă personalitate, de data aceasta din domeniul literaturii, este cel dedicat lui George Bacovia. Am avut bucuria de a dialoga timp de o oră și jumătate cu soția poetului, regizeta Agatha Bacovia. Prezentîndu-i decupajul regizoral — decupaj regizoral care i-a plăcut foarte mult — mi-a sugerat o serie de lucruri și de elemente care m-au ajutat foarte mult la realizarea filmului. Filmul se numește *Crepuscul*, este o parte dintr-o viziune de crepuscul unei societăți care nu poate înțelege pe creator și creația sa, iar pe de altă parte, e drama unui creator. La acest film am reușit, într-o bună măsură, să concretizez sugestia ale poeziei bacoviene. De fapt, filmul este o întreprindere între elementele sugerate de poezia bacoviană și de existența poetului George Bacovia. Nu e nici o ilustrare a operei, nici o ilustrare a vieții poetului. E o metaforă.

— Ce ecou au avut filmele dumitale în țară și prin ce distincții s-ai împus?

— Primul premiu pe care l-am obținut în țară a fost un premiu pentru plastică filmului *Canavalul*, inspirat din „Fetița cu chibriturile” a lui Andersen. În 1972. Apoi, în 1973, am primit una din cele mai importante distincții pe care se acordă în profesia mea de pictor-scenograf: premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru scenografie și pentru contribuția pe care am adus-o la dezvoltarea desenului animat românesc. A urmat apoi o serie întreagă de premii ACIN. Premiul principal pentru film acordat filmului *Marea zădărnă*, în 1975, premiul pentru *Hidalgo*, inspirat din figura legendară a lui Don Quijote, film care a fost prezentat în cadrul Festivalului internațional de la Cannes, în 1976, într-o selecție foarte restrînsă de filme de scurt metraj. Au fost selecționate numai zece filme din întreaga

lume. A fost o mare bucurie pentru mine. Poate că a fost mai mult decît un premiu această participare într-o selecție atît de severă, atît de limitată. A urmat apoi o serie de premii pentru filmul *Furtuna*: Premiul ACIN, premiul principal pentru film de animație. Premiul I la „Cupa de cristal”, Premiul II în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”. Un alt film al meu care s-a bucurat de succes este vorba tot de o ecranizare. Printul ferit de Oscar Wilde, a fost dintrins tot cu trei premii: Premiul I la „Cîntarea României”, Premiul pentru plastică la concursul ACIN și tot premiul pentru plastică la „Cupa de cristal”. Au mai fost distinse filmele *Crepuscul* cu Premiul principal ACIN, Premiul I la Marea premiu de la Piatra Neamș și mai recent, filmul *Hiroshima*. Este foarte greu să le înșir pe toate, fiindcă sînt peste 20 de premii și mențiuni care au pentru mine o deosebită semnificație. De fapt, ele au constituit suportul moral care m-a făcut să fiu convins că ceea ce fac nu e zadarnic și că majoritatea filmelor mele au ecou în sufletele spectatorilor și oamenilor de cultura.

— Chiar din enumerarea acestor filme, ordine poate observa că temele nu se repetînd doar la filmele românești și trec dincolo pînă la probleme de interes general, deci într-un cadru internațional, mai larg. M-ar interesa faptul cum au fost primite unele din filmele dumitale pe plan internațional?

— Principiul succes pe care l-am obținut și filmul care a fost cel mai bine primit, care a avut cel mai amplu ecou internațional a fost *Canavalul*. Prezentat mai întîi în afara de concurs, la Festivalul de la Zagreb, el a cucerit mai apoi trei premii internaționale: Medalia de argint din Viena, Placheta de bronz la Barcelona și o mențiune la Festivalul de la Teheran, unde am participat și eu. Țin minte că la Festivalul de la Teheran, filmul a fost aplaudat în sala în care se făcea proiecția pentru jurii și ovaționat în sala în care s-a făcut proiecția pentru publicul obișnuit. Era o sală mare, cu peste o mie de locuri, în care s-a văd, a fost un moment de mare bucurie pentru mine și o răsplătă a muncii depuse la acest film.

— Și alte filme de ale mele au avut ecou în străinătate, poate unele au obținut distincții, dar au fost multe din ele foarte bine difuzate în mai multe țări. Filmul *Hiroshima* este selecționat pentru mai multe festivaluri internaționale. Urmează să fie prezentat chiar la Hiroshima. Urmează să fie prezentat și în altele. Am avut un prim festival internațional de animație. Am avut, de asemenea, selecționat pentru Festivalul de la Annecy, în Franța, filmul *Pirjolul*, care a reprezentat țara în afara de concurs. N-au fost selecționate decît două filme la acest festival. Unul dintre ele fiind filmul *Pirjolul*.

— Îți doresc mult succes!
— Vă mulțumesc. Și pentru interviu, și pentru urare.

Petre STROE

premieră pe 16 mm

Poezie la „Ecran - util“

Cornel Gheorghită, de profesie inginer electronist, nu scrie poezie, dar se vede că citește. Mai mult, îl bănuim la zi cu poezia contemporană. De fapt, face însă film.

Pentru foarte tînăr inginer, filmarea, apoi lucrul cu pelicula, în laboratorul personal, acasă, la un cineclub sau altul, e un mod de a compune versuri, de a gîndi și exprima stări, de a identifica și comenta în felul său lumea în care trăiește, print-o echivalare filmică a poeziei moderne.

Pasiunea aceasta a electronistului, precedată de mai mulți ani de practică fotografică, a început să se concretizeze în filme nu mai în urmă decît cu doi ani, iar prima peliculă pe care o vedem în sala de proiecție a cineclubului bucureștean „Ecran-util” (Casa de cultură a sectorului II, instructor Paul Mantu) datează doar de un an: *Jazz, Sibiu '84*. Într-

film, a mai făcut două, care ne sînt prezentate în premieră publică absolută: *Cine ești tu, codobelele?* și *Sîrșit de vacanță*. Productivitate record, dar adevărată surpriză s-a născut dintr-o altă surpriză: aflăm că debutantul cu trei titluri într-un an s-a angajat să realizeze la alt cineclub, „Hermes”, un lung metraj.

Un cineamator debutant
ne asigură
că vom mai auzi
de el

În așteptarea confirmărilor, deocamdată avem o certitudine: nu simpla curiozitate tehnică, nici hobby-ul pasager și cu atît mai puțin lucrul de serviciu îl caracterizează pe cineastul atît de recent intrat în arenă și care,

mai în glumă, mai în serios, timid și brîvind în același timp, ne asigură, după proiecție, de ceea ce noi înșine apucăm să ne convinsem: că vom mai auzi de el.

Cele trei scurt-metraje pe peliculă de 16 milimetri ale lui Cornel Gheorghită au ca trasătură de unire invitația de a ieși din perimetru locurilor comune și lesne accesibile, atît de propriu, cit și la figurat. La propriu, într-un plan terestru, primul dintre filme, *Cine ești tu*, îl poartă la Sibiu, al treilea la Marea Neagră, iar cel de la mijloc în spațiul dintre coarnele unui melc și un tîrîm imaginar. Opus I ar fi un reportaj de eveniment în orașul care găzduiește, anulînt festival internațional de jazz, Opus III — un fals eseu de viață — cu cîntecul pe malul mării, de fapt un experiment imitativ, mediatic, la tîrîm Pontului Euxin, în dreptul binecunoscutelor epave a vasului demult eşuat lîngă Costinești; iar Opus II (se înțelege că acesta denumiri tîrîm) este un raport al lăsam mureu la urmă, pentru că este emnamente „fără story” și declarat experimental. De aici, spre a descifra acum poetica proprie, gîndurile figurate de debutantul nostru, ne vom întoarce la cel din urmă: *Cine ești tu, codobelele?*

Ingenua întrebare din titlu, adresată minusculiei ființe cu coarne extensibile și la nevoie retractile, ne ajută să decodăm mesajul acestui film în care, altmînter, e tot timpul vorba (deși nu se rostește nici un cuvînt, unicul co-

mentariu al imaginilor fiind muzica, foarte bine aleasă în toate cele trei opusule) e vorba despre oameni mari și mici, despre lumea lor largă sau minusculă, văzută din unghiul acesteia din urmă. În realitate, filmul care pare cel mai bizar sau ermetic, dintre cele propuse de Cornel Gheorghită, are conținutul ideatic cel mai pregnant și finalmente limpede. Chiar sechelele fotografismului static din decupajul unor secvențe de deșert, lalele două pelicule sînt aici mai convingătoare depășite. Este, parcă, o aplecare mai concludentă, o întoarcere spre primordial, spre puritatea percepției copilului, o pleoară pentru reintegrarea „necetății și iubirii, a setei de crez, marturisirea unei sensibilități deosebite spre întreaga corolă de minuni a lumii, o lume în care există și jucării stricate, dar și șansa visului, a aspirației spre lumină, ordine, construcție și sens.

La cineclubul bucureștean „Ecran-util”, animat de Ion Mantu, de unde ne se spune că în ultimii ani de „auto-promovație” nu mai puțin de patru studenți la secțiile cinematografe ale I.A.T.C.-ului, se realizează și se pot vedea filme într-adevăr utile, atît într-un plan imediat, utilitar, cit și într-unul de durată, formativ.

Valerian SAVA



„Sper să ne mai vedem” îi spun admiratorii Margaretei Pogonat (aici în filmul *Drum în penumbră* de Lucian Bratu)

• tv •

Protagoniști...

(Urmare din pag. 10)

demult te iubesc.” și „Vreau să mă ascund într-un colț și să mă gîndesc la tine”, „Iubirea mea pentru tine e nemărginită”.

Iubirea aceasta, năvalnică, crescută prin muzică îmi aminteste aburul ciudat din finalul „Casei Buddenbrook”.

În sfîrșit, procesul acela straniu (dar se gîndim la uzurile epocii) pentru o înțineră dreptului la căsătorie la sfîrșit, di Weick e înfrînt în public, Schumann e deja un nume, firma „Musikalien Pianos

Wieck” se duce, tatăl își strînge instrumentele și pleacă, Irwin. Finalul este, cred, cheia și punctul forte al filmului, discutabil, analizabil îndelung în ciuda simplității și-a aparentei limpezimii. Prima audiență a „Sărbătorii primaverii”. Sala plină. Mendelssohn Bartoldy la pian. Străluțirea succesului. Robert Schumann e pe culmile gloriei, iar Clara? O femeie, îngreunată de viață, brusc cedînd, parcă, renunțînd, parcă, pentru iubire, în loja, alături de bărbatul ei. O înneagrare scurtă și dureroasă ca o lămă de cîuț trecut, prin foc, în memorie, în vînturile, acelea care rod înecător, ca un val înspumant tîrîm cel nisipos: „Sper că apartamentul nu l-ai preia mic pentru două pian-e.” Și pe undeva, prin cîtoanele sufletului, foșgăie fascinația aceea stranie pe care compoziția o exercită firesc, constant, de totdeauna, asupra interpretului. Sufletul, undeva, adumbrît. Sufletul de artist...

Vedere din interior

Ciclurile și curcerile

● Cel puțin în optica acestora care îl ghidează și îl realizează, repertoriul unui cinematograful de arhivă este o alcătuire complexă și vie, iar asemuirea lui cu un arbore ce înfloreste în fiecare an, fiind muguri și crengute noi, este — credem — posibilă. Există, deci, o permanență (tezaurul clasic al cinematografului) și totodată formațiuni noi ce se adaugă în răstimpul unei stagiuni. Treptat, în decursul anilor, repertoriul-trunchi își mai adaugă un cerc, al doilea, înglobând valorile verificate din inflorescențele verii.

Recurs la... bunul simț

● Principiile ce guvernează organizarea interioară a programelor sunt, firește, științifice, dar aplicarea lor ține de bunul simț. Cel cronologic, de pildă, foarte nimerit pentru un medallion de cineast (principalul punct de interes fiind aici ilustrarea unei evoluții artistice în timp) sau pentru o retrospectivă a premiilor decernate de un mare festival internațional (slujind până și interesul sociologic al modificării peste ani a gustului) — nu mai poate fi folosit în cazul altei tematici.

Într-un ciclu precum „Tineretul și lumea contemporană” de exemplu, factorul horarilor este conținutul filmului, cu problematica sa — în timp ce aria programului tinde să înglobeze cât mai multe valori — producătoare. După cum, în cadrul relației „Ecran-litatură”, fără a neglija nici istoria, nici geogra-

fia, nici subiectul, criteriul principal al selecției filmelor este maxima reprezentativitate a versiunii cinematografice ale unor celebre creații literare și în paralel, ecranizări celebre după texte mai mult sau mai puțin cunoscute.

Nu numai cronologic

● Revenind la criteriul istoric, trebuie spus că aplicarea lui nu presupune, pur și simplu, a însuși filmele în ordinea cronologică a anilor de producție. El poate fi folosit cu efect în afara sferei strict filmografice, atunci când se urmărește sporierea rezonanței la public a unui anumit program. De exemplu, ciclul „Filmul românesc — oglinda a muncii și împlinirilor noastre” a fost organizat în ordinea succedării etapelor istorice evocate, reședuse astfel un vast panoramic asupra istoriei României de la al doilea război încoace: primele șantier ale tineretului (*Răsună valea*), naționalizarea (*Facerea lumii*), colectivizarea (*Setea*) și așa mai departe, până la problematica zilelor noastre.

Nostalgie + curiozitate

● Ideea examinării critice a filmelor produse cu 25 de ani în urmă și-a confirmat, în timp, valabilitatea devenind o componentă constantă a repertoriului. Criteriul este aici unul sociologic, la care s-a ajuns din dorința diferitelor generații de cititori de public, teren comun. Programul este unul din cele mai frecventate, el atrăgând în mod egal pe

și dornici să revadă creații ce li-au fermecat vremea tinereții, dar și elevii ori studenții de azi, curioși să vadă cum arată filmele de care își amintesc mereu cei mari. De ce „examinarea critică”? Pentru că și nostalgia primei ipostaze, și curiozitatea celei de-a doua duc la un interes comun: să privească deoptriva cu exigență spectatorului de azi.

La cererea publicului

● De un interes analog se bucură și o altă constantă a repertoriului: programele alcătuite la cererea abonajilor. În acest caz, selecția titlurilor (din cele câteva mai înscrise anual în registrul de la Cinematecă sau în scrisorile trimise Arhivei Naționale de Film) se face pe etape: se aleg cele existente în colecții, iar dintre acestea — cele în stare tehnică bună, intra în funcție apoi un criteriu nou: frecvența solicitărilor.

Dar clasicii?

Clasicii sînt prezenți tot timpul, impregnând întreg repertoriul, căci pentru stabilirea oricărui program se pornește întotdeauna de la aceste valori perene. Anual, citiva dintre ei li se consacra un medallion, și nu rare ori organizatorii folosesc și un criteriu cantitativ. Marii cinești sînt prezenți pe măsura ce, prin neobosite eforturi, Arhiva reușește să dobîndească retrospectivile lor complete sau aproape complete...

...E o măsură în toate

● Deasupra tuturor acestor puncte de vedere evocate, dorim să înșirăm o poartă numită principii supreme: **criteriul valoric**. Cu el se începe munca la repertoriu, cu el este verificată în timp activitatea celor ce îl concep și îl realizează. În fermitatea opțiunii pentru propagarea unor înalte valori morale și artistice se trebură să creadă întreg publicul cinematografic de arhivă, în faptul că oricare din filmele recomandate de Cinematecă



Istoria la scară umană
Facerea lumii de Eugen Barbu
și Gheorghe Vitanidis, cu Irina Petrescu

merită să fie văzut, chiar dacă numele de pe generic sînt, poate, cuiva necunoscute. Cît despre faptul că un asemenea repertoriu nu se alcătuiește la întîmplare, presupunem că toată lumea este conștientă. Și aici, **est modus in rebus**.

Aura PURAN

note de regizor

Tentația „inocenței”

Revăd *Călina roșie* de Vasile Sukușin după mulți ani, hîrșit și în luptă cu materia filmului, și-l regăsim altul. Ceea ce atunci părea o neîndeplinire a finisării și o grabă a exprimirii unui preajm al ideilor, îmi apare azi un elaborat și disimulat rafinament de expresie. Toate aceste urmări negure ale camerei, translocările ca la tv, încadrările cam la nimerală, punerea în claritate greoaie, decorurile și costumele cum s-au găsit, totul îmi apare acum o elaborare savantă, o mult mai grea scriitură, un rafinament disimulat sub aparența primitivului sau naivului. Cum altul de promptă înfîlțire, între o bițială de cadru, parcă ezitare a cameramanului și o scripă de privire chiorșă, între o siluetă ce parcă întîmplător obturează și o expresie descoperită apoi ca fundamentală? Cum alții fete urite, dar, deloc frumoase și atîta sfîșietoare expresii ale adevărului?... Apoi, o vorbire frustă, populară, dar suculentă, plină de înțeleșuri... detalii care par anapoda, dar se dovedesc revelatoare: vedem în casele țărănilor imense Saratovuri-frigidera, dar lipsește saratovul, apar peste tot reproducerea „Necunoscutii”, iar Kramskoi, dar și un halat de casă somptuos, de gust indolent. Un film în care la tot pasul dai de exemplificații ale Kitch-ului și unde totuși tot ce se vede și se aude e adevărul

vieții cel mai semnificativ... Sukușin cel obsedat de adevăr, el, fiul satului pierdut între mesteceeni, dar și scriitorul stilist de vîna clasică, soldatului întors de pe front direct în artă, dar și eseistul cineast de virulență combativă iubind cinema-ul ca pe o ultimă dragoste. Cinema-ul adevărului, urînd „mîncina, psihologia inventată, tot ceea ce nu e viață în mișcare și rapidă față întoarcere”, scrie undeva Sukușin și conchide despre filmul mincinos: „Ți-e și ciudă, te și doare, Ți-e și rușine”. Viața e criteriul filmului adevărat, cel ce dă „sentimentul îmbucurător al mersului împetșos în urma vieții, sau împreună cu ea dacă preferați: iar ritmul vieții noastre a secolului XX e destul de sustinut”, mai adaugă el ironic. Sentimentul vieții trăită plin (eroul, în *Călina roșie*: „cînd oare va fi sîrbațoarea și în sîrbațoarea noastră?...”) e omniprezent. „Setea de a trăi” se numește una din cele mai puternice povestiri ale sale, mult înrudită cu acest film.

Setea aceasta de viață, de adevărul nemijlocit ordonă stilul acestui film, disimulat, aparent întîmplător, aparent surprins pe viu, aparent înglodat în Kitch-ul capetelor de bucatărie și cîntecului „de lume”. Totul e așa pînă la secvența tragică finală, cînd stilul devine bergmanian, bressonian, dezvăluind convenția, făcînd evidentă disimularea rafinamentului stilistic.

Afectarea primitivului sau naivului nu e izolat o altă față a rafinamentului arde și nu întîmplător. „Scribul” egiptean e rudă bună cu coloanele cariate pîrînd busturi în negru bazalt de o opulență „primitivă”. „Cum va fi pamintului” lui Brâncuși afectează „primitivismul” sculpturii în lemn popular antropomorfice (vezi A. Petringenaru „Imagine și simbol în Brâncuși”), iar siluetele lui Giacometti nu amintesc pîșupile din bețe ce se lînd la bilci? Și Institutul Greangă, autor de curî de școală, nu simula cu rafinată măiestrie, în scris, graiul povestitorului popular?

Era firesc ca o artă chiar... nonagenară cum e cinema-ul, să-și zămislească rafinată primitivii ai săi și a valorii operei lui Sukușin manifestarea apartenenței la această ipostază ce atestă în felul ei legitimitatea artisticului. Cîți n-au considerat ultima Pietă a lui Michelangelo lucrarea unui nonagenar obosit, cînd maestrul își descoperea de fapt rafinamentul „modern” al primitivului, avînd în chipurile ieșite din nebulosa pietrei croarea „bîtecului” ce o exprima mai tîrziu chiar Brâncuși în „somnul”. Oare n-au fost în eroare grabiții critici care au privit jenati și condescendent *Omul și umbra*, filmul lui Iulian Mihai, necitindu-și rafinamentul stilului voii simplu, „primitiv”, ce-l ușura mîrturia profund umană?... Utatise Mihai stilistica din *Lumina palidă*...

„Ajungi la simplitate fără voia ta, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor” spune chiar Brâncuși ce făcuse drumul de la „acoch”-ul lui Antinous la „Negresa blondă”. „Sensul real al lucrurilor” e și ceea ce urmărește Sukușin, ceea „sete de a trăi” în defilul adevăr, și asta face și valoarea și singularitatea artei sale.

Savel STIOPUL

Setea de a trăi a personajelor și a autorului lor

(*Călina roșie* de Vasile Sukușin)



film și literatură

Variațiuni pe tema „Mantalei”

Nefericita poveste a lui Akaki Akakievici Basmackin și a mantalei sale a inspirat cîteva ecranizări a căror vizionare comparativă oferă o imagine concludentă asupra diversității posibilităților de lectură cinematografică ale aceluiași text literar.

În 1926, tinerii regizori sovietici Grigori Kozintzev și Leonid Trauberg se apleacă asupra textului gogolian avînd în ochi imaginea recentelor, pe atunci, experiențe expresioniste și, în minte, o anume interpretare grotescă a literaturii marelui clasic. Rezultatul este un remarcabil film mut de o exemplară coerență ideatică și plastică, în care fiecare obiect — de la obsesia pînă de gîscă pentru scris și terfeloagele roase de soareci cancelariei la samovarul pufăind pe godin și bineînțeles, la mantaua cu pricina — devine un adevărat personaj. Eroii sînt caracterizați prin detalii fizionomice acuzate, prin atitudini corporale conforționate și printr-o anume tendință spre nemiscare, care fac din ei obiectele vii ale unui Petersburg tenebros și înghețat, populat cu suflute moarte și copleșit de zăpadă.

Replica la această ecranizare vine după mai bine de 30 de ani din partea unui cunoscut actor — Aleksei Batalov — care alege „Mantaua” pentru debutul său regizoral. Spre deosebire de filmul lui Kozintzev și Trauberg, care, pe lîngă dominantă sa caricaturală,

aproape inumană și inexistență în textul literar, completează nuela cu un amplu prolog inspirat din „Nevski Prospekt” și elimină epilogul fantastic al întîmplării lui Basmackin, deci spre deosebire de Kozintzev și Trauberg,

Același succes ca în toate stagiunile cinematecilor:

Vă place Brahms? (cu Ingrid Bergman și Anthony Perkins)



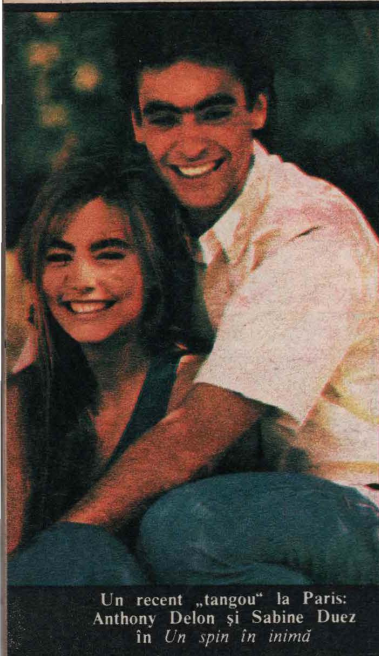
Batalov își propune o riguroasă fidelitate față de literatură și spiritul lui Gogol. Regizorul evidențiază clar ideea fatalității ce planează asupra bietului funcționar nevolic și bătut de soartă. Datorită datelor fizice și temperamentalului personalului (interpretat central de Rolan Bîkov), datorită aceluia amestec de neputință și candoare, de bunăvoință și smerenie, definitivului pentru acest copil bătrîn, întîmplarea capătă dimensiuni tragice. Dar nu numai viziunea asupra personajului diferă de la o ecranizare la alta, ci și viziunea asupra mantalei. În versiunea din 1926, ea este impozantă și supradimensionată, deve-

lînd de-a dreptul copleșitoare pentru Basmackin care, după un prim moment de extaz aproape erotic cînd își pune mantaua pe umeri, se lasă, pur și simplu, înghițit de ea. Eroul dispare în faldurile de postav, astfel încît haina pare să circule singură. În versiunea lui Batalov relația personaj-obiect este mult mai umană și sugerează mai degrabă ideea de căsătorie. Croitorul aduce solemn mantaua pe brațe, ca pe o ofrandă, iar Akaki Akakievici, care în cîntarea evenimentului a mai aprins o luminăre, o întinde pe pat ca pe o amantă și se culcă fericit alături. Apariția subită a unei molii îi interzice contemplarea, prilejuindu-i însă o adevărată demonstrație de vitejie întru apărarea iubitei.

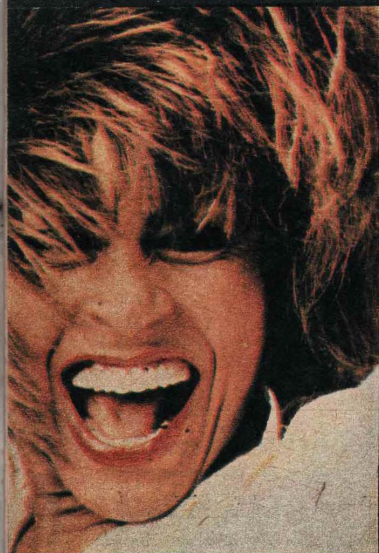
Între cele două ecranizări sovietice se situează în timp (1952) filmul *Mantaua* de Alberto Lattuada, o „adaptare liberă după...”. Petersburgul secolului 19 este înlocuit cu un oraș din nordul Italiei din zilele noastre, Akaki Akakievici Basmackin devine Carmine de Carmine, iar celebra mantă un biet palton. Deși întîmplarea rămîne aceeași, strămătura ei în timp și spațiu schimbă fundamental datele problemei. Printre altele e greu de crezut că solarul, extravertitul, vorbărețul, fanfanorul Carmine de Carmine poate muri de supărare pentru că i s-a furat paltonul. Totul se rezumă la o fantezie neorealistică în care redarea atmosferei orașului de provincie cu potențatii și cu disgraziții lui este mai importantă decît povestea în sine.

Literatura ca pretext sau ca substanță dramatică generatoare de sens? O dilemă pe care aceste trei lecturi cinematografice nu fac decît să o reitereze (a cita oare?) la distanța de ani și de meridiane.

Cristina CORCIOVESCU



Un recent „tangou” la Paris: Anthony Delon și Sabine Duez în *Un spin în inimă*



Lecția de cinema a Tinei Turner, celebra cântăreață de culoare: maximum de expresivitate pe scenă... ..maximum de „sobrietate” pe platou!

cronica sportivă

Cinema-ul, unde nu te aștepți

„Mexicul este încă în stare de șoc. Lovitura cumplită care l-a izbit cu toată intensitatea va lăsa, multă vreme, urme adânci, lăsa de ce lumea sportului, neputând ignora problema, evocă organizarea apropiatei Cupe Mondiale 1986, cu pudore și reținere. Cînd mii și mii de morți sînt proaspăt înmormîtați și alte sute zac sub dărîmături, cum să nu încerci o îngrozitoare jenă evocînd marea sărbătoare care, în anul viitor, ar trebui să bucure lumea sportului și să transfigureze o întreagă națiune?”

Și totuși, de cum s-a suferat mutarea Mondialului fotbalistic în Europa, mexicanii înșiși au cerut menținerea competiției în țara lor. Această atitudine poate surprinde, șoca, pe cei care nu cunosc viziunea hispanică asupra existenței care unește moartea de viață. În capodopera sa neterminată, *Que viva Mexico*, marile Eisenstein a filmat o halucinantă chermăză funerară care se încheia printr-o imagine superbă: mâști ale unor schelete în-



vadează ecranele și, deodată, ele dispar pentru a lăsa să se vadă chipuri vesele de copii. Tară fascinantă, Mexicul nu încetează să ne uimească... (din articolul de fond al cotidianului sportiv „L'Equipe”, la sfîrșitul lunii septembrie, în zilele groznicului seism din Mexic).

Din agenda cine-competițiilor

Palmaresul Forumului Internațional al Filmului sportiv.

Medalia de aur: Maestrul de arme (Polonia, regia Bogdan Dziworski) — un portret al celebrului antrenor de scrimă Kurpiewski, „un film poetic, nostalgic, plin de simboluri, consacrat unui bătrîn sportiv care comunică tinerelor generații dragostea sa pentru gest, toți nu un super-film, avînd o imagine, deosebită, prea întunecată, obscurizînd eroiul într-un context simbolic nu odată pretentios...” — scrie presa de specialitate.

Medalia de argint: O altă duminică păgubosă (Anglia, regia: Barry Cockcroft) — o incîntătoare prezentare a unei obscure echipe de rugbi în „13”, britanice, care pe măsura ce pierde toate meciurile își păstrează și își întărește humorul, atît jucătorii cît și conducătorii.

Premiul special al juriului: Cu ei parcă aş dansa (S.U.A. — regia: Emile Ardolino).

Mențiune: Joe Louis pentru toate timpurile (S.U.A. — regia: Peter Tatum).

„după anul Michael Jackson acesta ar putea fi al Tinei Turner”, în show-biz. Neprictepuți în materie, problema ne folosește însă ca o introducere în domeniile filmului: anul acesta, Tina Turner apare într-un rol principal din *Mad Max III*, o producție australiană de răsunet, ajunsă la al treilea episod, avînd ca protagonist pe Mel Gibson. *Mad Max* a devenit intruchiparea unui supraviețuitor dintr-un al treilea război mondial, un răzător prin pusturile unei lumi imaginate cu sumbră fantezie de regizorul George Miller. Filmul a făcut vivă încă de la primul său capitol și, din păcate, a avut materie de gânduri negre pentru a fi continuat... Lumea de azi are de unde inspira scenariști violențelor întinse pînă după anul 2000, dîndu-le idei pentru grozavii credibile. Tina Turner, în acest episod, e Entity, o „domniță” a unei cetăți rămase, după catastrofa nucleară, cu zidurile întregi, între care se mai poate produce energie. *Mad Max* o înfrîng. Cîntăreața n-a mai jucat decît într-un singur film, în urmă cu 10 ani, *Tommy*, „dar acolo cîntam, nu jucam... A cînta, pentru mine, e ceva normal, o fac de la 5 ani... Dar de mică visam nu să cînt, ci să joc. Or, pentru o fetiță neagră e foarte greu să joace în filme. Cel puțin în epoca aceea așa era. Beateflăi, încă de pe atunci, erau vrute să interpreteze rolul unei fete negre, nu am vrut să joc în roluri prea asemănătoare cu viața mea. Asta ar fi însemnat nu să joc, ci să trizez. Așa că am refuzat întotdeauna asemenea scenarii. Filmînd pentru *Mad Max III*, am luat o lecție extraordinară... O redăm așa cum o relatează ea în *Première* 9/85, sperînd că va fi de folos altor fete care, printre naivitățile viselor lor, își închipuie că de la dans-cîntec la film nu e mai mult decît un deșchitac:

„Pe scenă, adaugi tot timpul, îngroși, ca la teatru, exagerezi totul — și jocul și machiajul. În cinema e invers. În loc să exagerezi, trebuie să devii minimalist. Trebuie să înveți cum să nu faci nimic. Să lași camera s-o facă. Ea citește în tine și fură tot ceea ce ex-prime ceva în interiorul tău. Cînd joc, cînd vorbesc pe ecran, trebuie să fi calm. Ceea ce poate fi exagerat pentru ochiul nud, trebuie să fie atenuat pentru privirea deformantă a aparatului. Trebuie să-ți spu textul și de 40 de ori dacă este necesar, dar de fiecare dată ca și cum ar fi prima oară. Cînd ești mînos pe ecran, trebuie să găsești un tip de furie echilibrată. Pe scenă, dimpotrivă. Mi-a fost extrem de greu, dar totul a constituit o lecție magică...”

Vezi: Tina Turner — „și foarte bine că n-o să-mi petrec toată viața cîntînd pe o scenă...” — este un film care s-ar putea în antichitate, unde ea ar fi Cleopatra.

Rubrica „Filmul document al epocii. Documentul sursă a filmului” este realizată de Radu COSAȘU

cronica subiectelor

O situație din „Baltagul”

Un subiect care ne spune foarte multe, de la simpla lui citire — deși nu sîntem dintre cei care cred că „subiectul e totul” — este acela al filmului bulgar *Pedepirea* (scenariul Constantin Pavlov, regia: Doclo Bodjakov). Rareori un film ni s-a impus cu atîtă vigoare, doar din enunțul datelor lui. Totul pornește dintr-o situație amintind „Baltagul” nostru, dar care, pe parcurs, se îmbogățește cu în-torsături dramatice venite din experiențele conștiinței contemporane: imediat după eliberarea Bulgariei, mama unui tînăr partizan — pierit în luptă și căruia i se ridică o statuie pentru eroismul de care a dat dovadă — începe să caute, convinsă că fiul ei a fost trădat, pe cei care a comis vinzarea. Monumentul de granit din fața casei n-o înmînește. El e doar o probă rece a imaginii fiului ei, pe cînd ea dorește adevărul cald, lipsit de convenții și prudențe, al morții lui. Se întîmplă ceva foarte curios în urmărirea la care femeia s-a înhamat cu hotărîre și fără duioșie: ea se duce la sculptorul care a realizat monumentul și, după o discuție pasionată cu el, capăt o subită înclinare pentru desene! Ea începe să deseneze arbori ușați... Cum o recunoaște criticul Constanța Popova, desenul poate apare ca o soluție care să ducă la încheierea mijloacelor cu care poți ajunge la adevăr, dar în contextul filmului, care dîndu de credibilitățile superficiale, încearcă să ajungă la fondul problemei, ea nu are nimic insolit! Pasivitatea aceasta nouă pentru desen a „răzbușătorii” sugerează că drumul spre adevăr trece prin artă. Femeia va ajunge însă la un impas parer: necunoscutul pe care-l caută, bănuitul, a pierit și el. Dar dacă nu ei ar fi trădătorii? Dacă nu a existat nici o trădare? Dacă ea caută un inocent? Dacă trădarea era o suspiciune născută de la începutul ei sau în calea lui de versuri al fiului care scrisa poezii obsedate de aceeași problemă cumplită? Ea se întoarce acasă, la desenul unui arbore desfrunzit — în care vedea simbolul fiului staturat — și-l îmbogățește cu flori și fructe. E semnul deciziv al unei revelații. „Din simplu mijloc de căutare, desenul acesta devine pentru eroină artă, adică un scop... Acest arbore în floare nu conferă deloc un optimism superficial finalului. El dovedește că o căutare dureroasă a adevărului nu duce neapărat la tragedie — dimpotrivă, e mult mai probabil că o cercetare îngrijorată și plină de tensiune conduce la o iluminare spre un adevăr neașteptat, greu acceptabil, dar nu mai puțin adevărat. Esențial este să nu devenim sclavi judecătorilor noastre și să nu ne închidem în fața lumii și a surprizelor pe care ea ni le păstrează prin toți arborii ei goi și toate florile ei vii...”

De ce? Toate suspiciunile ei pleacă de la un arbore, sădit de fiu; în clipa de după dispariția omului, pomul a pierdut o ramură, apoi s-a uscat și a murit. „Nu e o probă suficientă” — îi spune mamei, un inspector al miliției populare. „Nu, desigur, totuși, e impresionant...”

La capătul dramei, iluminarea unui adevăr (actrița bulgară Katia Paskalieva în *Pedepirea*)



cronica meseriilor

De la dans,cîntec la film

Tina Turner e pioneră și bună. Pioneră a cîntărețelor de rock, ea s-a lansat în urmă cu 20 de ani, pe vremea cînd numai băieții „re-gelui Elvis” aveau dreptul să învințească la

mea cîntînd: „fete, fete, cît mai multe fete!” Fetele dansau cum le cîntau Presley și Beatles. Nici una nu îndrăzneă să cînte ca Presley și Beatles. Azi s-a schimbat cîntarea. Tîndem și în rock la egalitatea dintre femei și bărbați. Mai mult: '85 e considerat în această industrie a muzicii, un an al ofensei feminine. O serioasă revistă americană *Newsweek* și-a consacrat coperta celebrei Madonna, tîrînd: „Rock and roll: Puterea feminină”. E anul definitivării lui Cindy Lauper (31 de ani, debutînd de la 12, avînd studiul de artă și poezie) lui Sade (născută în Nigeria, cîndva desenatoare de modă), al Piel Zadora deja binecunoscută și al re-consacrării Tinei Turner. Tina Turner are înă 46 de ani. E deja bună. E numită chiar „bunica rock-ului”. Ea vine de departe, după o „cădere” teribilă. Din 1976, după ce 10 ani n-a imprimat nici un disc, ea și-a reluat cariera, într-o lume unde pierzătorii nu găsesc credit iar învingătorii țin cîteva nopți. În '85, un album al ei cotează — prin înalta lui înută artistică — printre triumfurile anului și cunosătorii aștează că

depoziții

O altă grozavă vietate cu numele de Woody

Woody Allen — poate cea mai grozavă dintre toate ciocănitorele Woody, prin expresivitatea talentului și tenacitatea obsesiilor — împlineste 50 de ani și lucrează la al 16-lea film al său, *Hanna și surorii ei*, cu Mia Farrow, în rolul principal, alături de mama ei, Maureen O'Sullivan, cea care a fost în primele filme cu Tarzan, tinăra Jane, civilizată răstăcută în jungla printră liane... Seara, Woody scrie scenariul celui de-al 17-lea: „N-am impresia unei cazne... N-am fost prea grozav la studii. N-am ajuns la universitate. Mă îndreptam către o viață mizerabilă. O slujba minoră ca a tatălui meu. Dar am avut noroc. Am descoperit că sînt caraghios. Și în funcție de acest talent, am acum dreptul să mă exprim — și să exist”.



Woody Allen descoperindu-și „norocul”: „Am aflat că pot fi expresiv!”

Regizorii lui preferați — puținii a căror influență o recunoaște — îl definesc ca gust ca orizont: Jean Renoir, Ingmar Bergman, Federico Fellini — marii europeni. Fără Europa, de altfel, fără critica europeană și bunii spectatori ai bătrînilor continenți, Woody Allen recunoaște că n-ar fi în America nici măcar cît e: un geniu al comediei. Consilierul lui artistic cel mai apropiat este Diane Keaton: „Văd prin ochii ei, îi increditez toate scenariile, îi arăt toate dubbele filmelor mele.” Despre soția lui, Mia Farrow, are de asemenea, o părere superlativă, ba chiar multilaterală, dincolo de orizontul artei: „Mia este tare ca o stîncă. E o actriță formidabilă, care poate juca orice. Pe platou, tridează calmă într-un colț. Se poruncește: „Motor!” Înhață o perucă, își pune ochelari negri și deodată e capabilă să urle de groază, sau să-ți vire un cuțit sub nas. Apoi, ca și cum nu s-a întimplat nimic, se întoarce calmă, la tricotaș, înconjurată de cei trei copii ai ei și de alți patru orfani pe care i-a adoptat. Înainte de a o cunoaște, n-aveam nici o chemare spre paternitate. Ea m-a făcut să înțeleg extraordinara plăcere pe care ti-o pot da copiii. Copilul, pînă acum absent din filmele mele, a devenit subiectul viitoarelor mele scenarii.”

Așa că să-și încheie viața cu Erich von Stroheim în celebrul *Bulevard al Apusului*, valet nu însă al unei artiste, al unei Glorii (Swanson), ci al copiilor lor: „As fi multumit să devin soferul sau servitorul lor. Pentru toți, fără excepții! Altfel, susține trănșturul comic, „fericire, fără îndoială, este să ai garantată o viață eternă și o sanătate bună!” Ok Woody!

banda sonoră

Vocea lui Pluto și replicile lui Gabin

Au murit două glasuri. Cel care-i dădea vocea lui Pluto, rivalul etern al lui Popeye și cel care scria replicile lui Gabin, dialogurile lui de stăpin sau valet, de bogat sau sărac. Primul se numea Moses Lamarr și avea 68 de ani. Al doilea — Michel Audiard, la 65. Doi oameni de cinema care n-au nevoie de voce. Dintr-unul ne rămîne chipul uriasului nărod, mereu agresiv, mereu cu mina pe bitac, mereu hirlînd batjocuri la adresa spanacșitului, mereu învins, cît era de voinic și firos. (A nu se uita: Lamarr fusese boxer...). Fără glasul lui Pluto, n-am fi avut, pe viață, în auz, bombanile cu care se autoîncuraja marinarul, la o adică. Fără glasul tenebros al lui Pluto, n-am recunoaște, dintr-o mie, crișturile lui Olive. Fără răcnetele și soapețele lui Pluto, fără ferocitatea, dar și puseurile lui de tandrețe, n-am sta vrăjii, din tinerețe pînă la bătrînețe, la aventurile unui din formidabili eroi ai cinema-ului și numai ai cinema-ului,



Pentru odată, amintirea dialoghistului: Michel Audiard. Lumea îi vede doar pe Gabin și Delon... (Melodie la subsol, regia: H. Verneuil)

Mulțumita vocii lui Lamarr, nicideată ferocitatea n-a fost mai bine dezvaluită ca o calimala a bonomiei și nicideată groaza iscată

de o apariție „monstruoasă” nu se va mai spulbera în atitea hohote de ris. Audiard n-are nevoie de poză, ci de citate

El era dialoghistul (ca regizor, a dat cite ceva, deloc important) lui Gabin, lui Fernandel, al lui Verneuil, cuvintele de spirit, de „situație”, curgeau din stilul lui cu o ușurință pe care invidioșii o numeau usurătură, dar el le răspundea cu dreptate: „Ușurința mea nu mă privește decît pe mine... De ce să scriu mai încoet, dacă ceea ce gestic într-un timp mai lung nu e mai bun decît ceea ce dau repede?” El a scris înamicul public nr. 1, Mariei familii, Vaporesii lui Emil, Centenarul de la Epsom, Melodie la subsol, Un taxi spre Tobruk, mari actori și regizori alergau după el ca să le dea vorbele cu care ei să cucerească mulțimea. Plecări din cinema cu „mutra” lui Gabin, cu „moaca” lui Fernandel, cu hohotul de plîns al lui Annie Girardot și cu „un mot”, cu un cuvînt, care credeai că-i al lor, dar era al lui Audiard. De pildă: După pareerea mea, războiul are ceva atractiv: parada victoriei!

Timpenia este ca totul se petrece înainte de ea. Ar trebui să-ți iei solda și să defilezi imediat, pînă nu se răhătesce totul!” (din *Un taxi spre Tobruk*). Audiard a dezvaluit odată din ce i s-a tras pasiunea pentru meseria asta atît de complicată și de obscură pe care doar cinema-ul a inventat-o, sărman și nabab cum e: „Am avut un soc auzind dialogurile lui Prévert la „Quai des Brumes”. Mi-am zis: există aici un limbaj propriu, al filmului, care nu are nimic cu cel teatral!”. Audiard, așa abundent și rapid și prea spiritual cît să-l fi făcut mult pentru ca la cinema să nu te simți ca la teatru. Bine-rău, el a modificat ceva în urechea noastră de cinefili. Mai mult în bine decît în rău. Niciodată nu te-ai plictisit, ascultîndu-l. E mult. În '86 se fac 33 de ani de cînd a scris „Cheilul său în ceață...”. Se numea *Quai des Blonds*. Era deștept. Era inteligent. E enorm

90 de ani de cinema

Cicatricea

Întreaga poveste a cinema-ului pune în evidență că fără farmec nu se poate face nimic. Lumea, cînd nu uită acest adevăr, îl socotește minor. El nu este însă mai mic decît umirea pe care Diderot o socotea esența artei. Or, fără farmec nu există umire. Uneori, de multe ori, a descoperi farmecul e o operație demnă de Maigret. Luată-l pe Bogart ca exemplu. Din ce s-a impus farmecul lui, apăsarea lui...? El obișnuia să spună că o vedea e suma defectelor ei fizice. Pare a fi una din

pusocutele lui ideii sarcastice care țin de personajul lui unic. Un regizor francez, Philippe Labro, îl crede și detectează un asemenea defect din care extrage, convingător, întreaga artă a lui Bogie. E o mică bijuterie de analiză cinematografică:

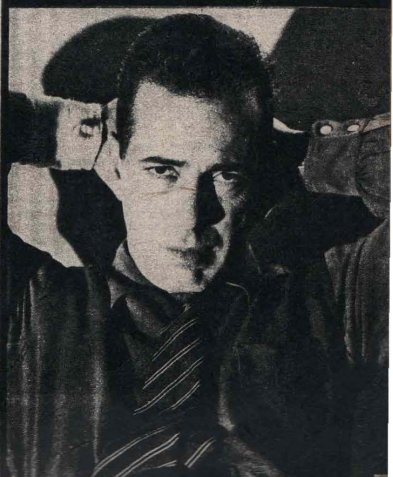
Ah! Cicatricea! Tăietura verticală de densură buzei superioare, ea e aceea care i-a dat acel silsil care îl obliga, puțin cîte puțin, să-și înspărească debitul, să vorbească repede și monocord. Ea, legendara cicatrice, dădea surisului lui acea expresie de deriziune, de amărăciune, de cinism sau de scepticism, sau de stoicism sau de insolentă, sau de ironie, sau de vulnerabilitate, sau de toate acestea la un loc. Această cicatrice îl făcea să fumeze altfel decît mine sau dumneaovăstră, să se aplice spre buzele unei femei pentru a o săruta altfel decît toți seducătorii ecranului. Această cicatrice îi confera — în ciuda taliei scunde, a umierilor plăpînzi, a mersului lui de rață pe roțile și a frunții nu prea împodibite — acea duritate, în sensul de „rau al dracului”. Fabuloasă cicatrice de care, fără îndoială, nu s-a dat seama în anii cînd se tira prin teatre... (n.r.: după primele sale cinci filme, un stab de la „Columbia” îi tipa pe culoar: „Marș acasă, te-au fotografiat din toate unghiurile și nu ești fotogenic!” Si ființa am spus „Columbia”, să nu uităm, la această rubrică de istorie a filmului, o butadă a patronului „Columbia”: „Un film bun e

acola la care mă uit fără să mă doara gîzului...” Noroc că multe filme ale Columbiei țin seama și de alte criterii...). Cicatricea pe care obișnuia — mai întîi inconștient, apoi calculat, în cele din urmă sistematic — s-o mîngie cu unghia degetului gros, gest la fel de caracteristic pentru Bogie ca acei tic cu care își frecă masinal lobul urechii. Gesturi inventate. Fiindcă Bogart, ca toate staturile, s-a inventat pe sine însuși. Dar, pentru a reveni la cicatrice, se spune că nimeni nu știe din ce și cum a apărut. Există două explicații — una glorioasă, alta mai puțin:

Prima: escortînd un prizonier militar în timpul serviciului său în flota americană, Bogart este atacat de prizonier și lovit în față cu catusele. Bogart îl rănește, la rîndul lui, și-l aduce unde trebuie. Necazul e că doctorul care era de gardă îi cam mosmondeste buza în loc s-o trateze cu grijă. A doua versiune, mai puțin spectaculoasă, ține tot de anii petrecuți sub drapel: se zice că pe puntea distrugătorului „Santa Oliva” (dacă nu „Leviathan”) explozia unui obuz i-ar fi atît obrazul. Dar și aici chirurgul de gardă ar fi risolot operația. Incît ne putem imagina o scenă ca asta, dintr-un film încă nemăsurat:

Doctorul: Te doare?
Bogie: Nu, nu... Doar cînd surd...”

...cîndva, Humphrey Bogart a fost trimis acasă, de pe platou, fiindcă nu era fotogenic!?





Cu Katharine Hepburn filmând *Nebuna din Chailot*

...Încă
un
magnific...

Puțini și-ar fi închipuit că unul dintre cei șapte magnifici ajunsese septuagenar. Figura puțin stranie — privire intensă, uneori înfricoșătoare, craniul ras și lucios al lui Yul Brynner îl făcuseră inconfundabil transformându-l într-un prototip de dur (construit, desigur, cu efort și întreținut cu grijă ca să fie purtat din film în film). Brynner pătrunsese mai târziu în lumea filmului, pentru că existența sa fusese, la început, solicitată fie de studii la Sorbona, fie de regia de teatru la radio și, mai ales, de turneele lungi teatrale care l-au dus până la America. Aici afirmarea — nici ea ușoară — a fost mai întâi pe Broadway și mai ales în operetă. „Regele și eu” de Rodgers și Hammerstein i-a deschis calea succesului. Avea să joace rolul din această operetă până în vara lui 1985, adică timp de peste trei decenii. Încet, încet studiourile de film au făcut din el mai degrabă un personaj, decît un interpret. Brynner a fost, de multe ori în filme, el însuși și nu un personaj construit de un scenarist. Dădea contur și personalitate unor sugestii de eroi. Poate și de aceea unii comentatori, ca renumitul Boussinot, aveau să spună că „personajul acesta nu depășește nivelul pitorescului”.

Dar cu Yul Brynner încă un magnific trece în galeria amintirilor, atît de mult și de dureros vizitată în ultima vreme.

O femeie ca oricare alta?

Domnea de 40 de ani peste filmul francez, fără însă a se socoti un mit. Ea era incununa, prezentă și familiară, a personajelor sale, a pasiunilor sale, a ideilor sale, izbutind, de fiecare dată și mereu, să lase impresia unei participări, a unei mari și înțelegătoare prietenii cu spectatori ei. De la *Casca de aur* la *Toată viața în fafă*, de la frumusețea ei corespicioasă pînă la cartea trăirilor ei, ce i se citea pe chip, niciodată nu a încetat să strălucească. Pînă într-o dimineață de octombrie, la orele 7.30, cînd această femeie, absolută în splendoarea, patimile și angosasele ei, a hotărît să rupă legăturile care o atașau de viața reală. Și, de data asta fără voia ei, să treacă în legendă.

O feteșcană din planul 14...

Născută la 21 martie 1921, la Wiesbaden, Simone Kaminker, ajunsă la Paris în timpul ocupației germane, este nevoită să adopte numele mamei ei, Signoret, și să debuteze în cinema ca figurantă sau în roluri minuscule, ca să nu se facă dactilografă, și mai ales, ca să se ferească mai bine de Gestapo. Unul din filmele în care a „jucat” pe atunci este *Oaspeți de seară* al lui Carné, dar cu greu ar pu-



Drumul spre înalta societate
(cu Lawrence Harvey): Oscarul,
în 1960,
pentru cea mai bună actriță.
Are 39 de ani!

tea-o azi depista cineva printre feteșcanele din planul 14... Se termină războiul și, deodată, în 1947, numele ei izbucnește pe buzele tuturor: Yves Allégret, primul ei sot, o distri-buise în filmul *Dădă din Anvers*, iar ea se dovedise a fi o revelație. O revelație pentru toți cu o singură excepție, ea însăși.

Nici acum nu credea în menirea ei de ac-triță și considera filmul și lumea lui ca un amuzament, ca un accident de parcurs, fără a-l lua în serios și, mai ales, fără a se lăsa fascinată de el. Urmeară, în 1949 și după un intermezzo întîmplător pe platourile engleze, un al doilea film al lui Allégret, *Manégés*. De data asta nu mai încapă îndoiala: este soco-tită o foarte mare actriță și prima uluită de reacția criticii și a publicului este chiar Si-mone Signoret. Tot în același an, 1949, îl cu-noaște pe Yves Montand. Dusa de val, conti-nuă — cum spune ea — „să lucreze în ci-nema” și face filmul *Casca de aur*, în regia lui Jacques Becker, unde transfigurează în fru-musețe radiasă o poveste de vagabonzi și de mîdinețe. Succesul este copleșitor. Era în 1951 și împlinise 30 de ani. Din acest mo-ment, cariera ei este pectulită: este, și va ră-mîne pînă la capăt, una din marile personali-tăți actoricești ale cinematografului francez și una din marile figuri culturale ale Franței. Dar nu numai, pentru că în 1960, cu *Drumul spre înalta societate* cucerește Hollywoodul și un premiu Oscar, care o situează în virful

Simone Signoret,
actriță
unui singur film:
cel al vieții ei

piramidei filmului mondial. Ultima ei creație, în *Paris 38* de M. Blumel, poartă data 1985.

Un mit al normalității

„Ivo Livi, născut în 1921, la Monsummaro (Italia), vrei să ieși în căsătorie pe Simone Henriette Charlotte Kaminker, născută în același an, la Wiesbaden (Germania)?” Și încă cum! gîndesc cei doi, în timp ce murmură „da”-ul tradițional. La doi ani după ce s-au cunoscut, deci, Signoret-Montand se căsătoresc și de aici înainte viețile și carierele lor nu se vor mai despărți timp de 34 de ani. Ca s-o opoartă pe cea pe care o iubeam altă, am devenit Yves Montand” va spune vedeta necontestată a muzicii ușoare franceze, ori de cite ori se va ivi prilejul, ca un permanent omagiu și o veșnică declarație de dragoste adresate singurei ființe „care m-a iubit, înțeles și suportat ca nimeni altcineva”. Inteli-gentă, cultivată, cu un caracter integru și un curaj ieșit din comun, verificat nu odată în decursul anilor, Simone Signoret a fost poate singura actriță și unica femeie, cu o viață — prin forța împrejurărilor — desăvîrșită „la scenă deschisă”, care nu a inspirat în jurul ei decît admirație, stimă și dragoste. Nici urmă de gelozie, de invidie în preajmă! Nu a făcut niciodată obiectul unor cancanuri, într-o lume în care orice viață publică este disecată, măruntă pînă la cele mai intime detalii, de către o presă avidă de subiecte „tari” și de scandaluri.

Simone Signoret și-a purtat demnitatea și nobletea cu naturalețea cu care alții își dau bunăzua. Curajul ei de a se arăta și de a se comporta exact așa cum îi erau obrazul și fi-re, fără a-și fardă ridurile sau machia cusu-rurile, i-a dovedit pînă în ultima clipă. Lucida pînă la capăt, într-o discuție cu medicul ei, i-a spus: „Dacă o să-mi comunică că am cancer, evident că n-am să sar în sus de bu-curie, dar nici n-am de gînd să-mi pierd cum-pătul. Așa că, doctors, vreau adevărul, ori-care ar fi el.” L-a aflat, acest adevăr, și tot ea mărturisește primul ei gînd, atunci: „Mi-am spus că, totuși, n-am trăit degeaba și, mai ales, am trăit viața pe care aș fi vrut s-o trăiesc”. Nu a avut regrete, nu s-a lamentat, pentru că: „O viață plină înseamnă bucurii, dar și suferință. Iar toate acestea sfîrșesc prin a-ți se întîmpa pe chip”. Sau: „Cu cît un actor îmbătrînește, cu atît își pîmbă mai mult, pe ecran, propriul său trecut”. Despre acest tre-cut, prima sa carte intitulată „Nostalgia nu mai este ce a fost odată” vorbește mult, dar cu discreție și sensibilitate.

O actriță de mare talent, o scriitoare do-tată, un om dintr-o bucată, aceasta a fost Si-mone Signoret. Cînd la sfîrșitul anului trecut,

O fotografie
foarte
„de epocă”:
în anii '60,
cu cel cu
care
a împărțit
36 de ani
de viață
și de carieră



Gigantul

In holul de hotel unde pe lângă „pasageri” se mai aflau în treabă destui curioși veniți din oraș, un om părea indiferent la toată forfota din jur — indiferent or, poate, absent înăpoia unui zimbet abia schițat pe fața impurpurată de whisky din care sorbea în răstimpuri dese: era Orson Welles. Se întreba în sinea lui, ce căuta acolo, într-un oraș de provincie dominat de minarete, pe o vreme infernală — numai vînt și zloată — care te țintuia în hotel. Se întreba, poate, dar nu se urzea din tototulul ațit de mic pentru cineva de talia lui — imens, greoi, refractar la mișcare, dispus mereu să observe lumea, dar iritindu-se cînd se simțea el observat. Era îmbrăcat într-un costum cenușiu închis, aproape negru, cu un pulover negru sub haină și o sticlă concavă de whisky în buzunarul în care alții își ascund averile. De ce venise la cea de-a cincea premieră mondială în care deținea și el un rol, unul din multele, aproape episodice, pe care-l acceptase pentru că-l propusese un producător și propunerea îi convenise?

După cîteva ceasuri aveam să văd filmul și pe el în film. Orson Welles era Orson Welles și nu mai avea nevoie să cauti alt personaj, context social or dramatic. Nimic. Uriașul purta o pălărie largă și neagră, iar pe umeri o pelerină tot neagră. Nu era, desigur, ceea ce ar fi așteptat cei ce-l distribuiseră acolo. Era Welles și Falstaff la un loc, un Falstaff al altui timp. Figură legendară și inegalabilă — postură în care se complăcea de minune pe care și-o cultiva chiar cu multă rîvnă și umor, cu plăcerea de a sarja, cu gustul pentru farsă, acuzat mereu de mitomanie (dacă mitomanie se poate numi capacitatea cuiva de a trăi simultan pe mai multe planuri) — Orson Welles a cutremurat ecranul odată cu apariția sa pe pinza immaculată și magică. Primul film a devenit pe loc piesă de referință: *Cetășeanul Kane*. Atacă aici „mitul puterii și dialectica lui interioră” după propriile-i spuse, dar, totodată, și condiția narațiunii prin imagine. Merge în profunzimea ideii, dar și a comunicării ei cu ajutorul cinematografului. Sintem în 1941 și Welles nu are decît 26 de ani. Magnatul presei, Hearst, se recunoaște în Kane, personaj gata oricînd și la orice în cursa pentru putere (puterea — idee obsedantă, de altfel, la Welles, idee pe care o abordează în teatru, încă adolescent fiind, cu montările de piese din ciclul dramelor istorice shakespeariene, dar și cu filme de după Kane: *Măreția Ambersonilor*, *Criminalul*, *Macbeth* etc.).

Hearst încearcă să împiedice proiectarea filmului. El e magnatul presei. Hollywood-ul

și are și el magnații lui și nu sint ușor de înfrînt.

Dimensiunea orsoniană în cinema pare să dechida filmului o nouă perspectivă, dar — precum se vede și în cazul Welles — nici geniul nu e la adăpost de șicană. America și Hollywood-ul încep să-l privească cu antipatie și reticență, chiar cu teamă (experiența radiofonică a lui O.W. cu marșenii lui H.G. Wells din „Războiul lumilor” aprinsese becurile de alarmă în dreptul numelui lui).

Începe să cuture lumea lansînd alte planuri amețitoare, dar jucid în filme de tot felul (vreo 60 la număr). Cînd mulți îl credeau răcit, apare *Procesul* după Kafka și ecranul devine pentru prima oară — tot pentru prima oară — spațiu al absurdului, al straniuului încercat de premonițiile kafkiane. Alt film de referință semnat Orson Welles. Și din nou

Cocteau spunea
despre el:
„E ca un copac
năpădit
de păsări
și tenebre”.

peregrinări, proiecte imense, dar și roturi în filme de tot felul — „filme alimentare” le spune el, ca și cînd n-ar fi avut nimic comun cu ele, ca și cînd n-ar fi apărut în ele.

Lumea este din nou surprinsă: Shakespeare, refugiu peren al lui Welles, opera lui de capăt și sursa primelor lui afirmări pe scena teatrală, este adus pe ecran. Shakespeare este adus, nu una din piesele lui, căci *Ciopote la miezul nopții* este Shakespeare adaptat pentru ecran de Orson Welles, cu Orson Welles în rolul Falstaff care aduna într-un moment toată viața unui personaj dintr-o întreagă operă dramatică. Un personaj-simbol-uman care inscrie în destinul lui o întreagă epocă și lume. Personaj de o înșelă-



Un portret pentru toate anotimpurile: Orson Welles

toare alura barocă, bufon și „bon viveur” ca să mascheze tristețea sfîrșitului, care își joacă toată existența pe o singură carte — a prieteniei — și pierde, căci prietenul se schimbă în putere și puterea nu cunoaște prietenii de suflet. Superba cutezanță de artist, prin care cineaștii din secolul nostru îl traduc în spirit pe artistul de acum vreo trei secole care a fost Shakespeare, fără să-l trădeze, dar și fără să-l respecte ad litteram. Și iarăși tăcere în jurul lui. Nici filmele alimentare nu mai sint dese, și nici antipatia yankee nu mai este aprinsă. Welles se întoarce acasă, dar face planuri pe care vrea să le realizeze tot în lumea veche. În lumea lui, cea nouă, își poartă propria persoană devenită personaj, acceptată și chiar căutată acum pentru „originalitatea” ei. Căci trăim un timp în care ciudațenia rentează, se poartă, dacă o ai. Dacă nu o ai, o mimezi.

Welles nu mai e mitoman și unul ca el poate acum să spună și să facă orice. Chiar și film dacă ar vrea. Dar nu vrea. În 1979 tot spiritul lui Shakespeare îl determină să inscrie pe peliculă o meditație de artist, *Filmul Otello*, care, astăzi, îmbracă destinul de testament al artistului.

Din panoplia lui lipsea o dimensiune și Welles resimte golul asta. Lipsea Cervantes, dar se gîndea la el de multă vreme. „Don Quijote” a devenit „musical”, dar nu un film adevărat. Au încercat mulți, — era el de părere — unii au crezut că pot folosi o tonalitate comică spre a transpune o aventură a spiritului cervantesesc, peripetia unui cavaler al candorii într-o lume a deriziunii, li găsisse — mai spunea nu de mult — o cheie, o dimensiune narativă pe măsura lui Cervantes. N-a mai apucat s-o transforme într-o experiență asemenea *Ciopotelor de la miezul nopții*. E drept că nici nu mai avea tenacitatea să lupte pentru un asemenea film. Se prefera în postura de rezonator la un colț de masă, cu un pahar de whisky în față și un trabuc care-l aureola cu un nor de fum pe care numai cel ce fumează nu-l simte.

Prinsese gust pentru butade cernite uneori de o presiune: „Cred că moartea face viața mai frumoasă și mai minunată”. Glumă demnă de un Falstaff trist...

Mircea ALEXANDRUCU



1985 și o ultimă imagine: singură, îngîndurată, bolnavă, plimbîndu-se în parcul din jurul casei

îngîndurată de pierderea succesivă a citorva foarte buni prieteni, a vrut să abandoneze totul, și scrisul, și filmul, cineva a sfătuit-o să-l recitească pe Hemingway. În „Parcul o sărbătore”, romancierul scrie undeva că nu trebuie să-ți sfîrșești ziua terminînd o secvență, cum se spune în cinema. Trebuie să te oprești la mijlocul ei, atunci cînd ești încă sigur că îți ceva bine în mîna că să poți continua. Noaptea, acei ceva se coace, iar a doua zi, cînd reiei treaba, sîi încotr-o s-o apuci.

Simone Signoret a știut întotdeauna cînd să se oprească ca să poată continua, apoi, mai decît pe drumul ei. Și dacă în acea dimineață de octombrie a hotărît că o cazul să spună „gata”, este că a socotit secvența ei terminată. Acel mai departe, de aici înainte nu mai era treaba ei. După cum nici legenda în care a trecut fără să vrea și, poate, fără să și-o dorească, nu-i aparține. Decît în măsura în care și-a asumat existența ca pe cea de care numai ea era răspunzătoare și de care era mereu gata să dea socoteală. Se socotea un om normal, o femeie ca oricare alta. Și tocmai această profundă convingere, acest crez pe care l-a aplicat și în viață, și în meserie, au făcut ca Simone Signoret să apară azi ca un om de excepție.

Un mit al normalității într-o lume nebună, bună, nebulă...

Rodica LIPATII

Un Falstaff pentru eternitate



Zilele filmului
din R.F.-Germania

Festina lente

Dacă ar fi să citim în cheie freudiană semnificația grupajului oferit de săptămâna de filme din R.F.G., ar trebui să conchidem că tema este tema de preferință a cineastului german a cărui meditație artistică este declanșată de un act violent, fie el o împușcare de revolver la un meeting, fie înaintarea amenințătoare a unui bulldozer spre un grup de aborigeni în Australia, fie socul re-descoperirii femeii iubite, sau pur și simplu, socul naivității proprii a unui specialist în computere care se trezește, la capătul unei aventuri, în postura de ratat și de ne-specialist în spargeri de bănci computerizate. Ceea ce este ciudat (și ceea ce, de fapt, nu cred că poate fi valabil ca o constatare decît raportat la acest grupaj de filme pe care, iarăși, nu-l pot considera decît ca întîmplător și, cum se spune pe unele generice de filme, „Orice asemănare cu fapte și persoane reale este absolut întîmplătoare”) deci, ceea ce este ciudat este faptul că starea de tensiune pe care o naște, în mod firesc, sentimentul unei sau unor primejdii nu naște și o precipitare, o stare alertă, în fluxul narativ. Nu naște încordarea nervoasă ce însoțește de obicei o asemenea stare, ci, dimpotrivă, un fel de lentă, ba chiar pedantă defoliere a fructului angoasei.

Autorii sînt diferiți, constatarea aproape asemănătoare: Michael Verhoeven (*Trandafirul alb*) vădește, s-ar

spune, vocația disecării friei (realizatorului are, de altfel, o formație medicală pentru ca ulterior să opteze pentru film și teatru); Norbert Kuckelmann (filmul său *Milne în Alabama*, a fost cel mai bun din acest grupaj, după opinia subsemnatului) este avocat penalist ca formație și a practicat avocatura timp de mai mulți ani; Marianne Rosenbaum (*Pace de mentă*) își transfera copilaria

Un set de filme
poate oferi
o sugestie,
dar nu o imagine
completă
a unei
cinematografii

cu spaima ei în prezent; Werner Herzog (*Acolo unde visează furnicile verzi*) își transferă, la rîndul lui, angoasa pe alt continent ca și Wim Wenders (*Paris—Texas*) ce încearcă să povestească o dramă intimistă americană privind-o parcă cu înecetătorul ca să nu se sperie brusc: Rudolf Thome (*Circuit închi*) în filmul căruia atmosfera — cu abilitate creată — prevestește altceva decît revelează finalul; eșecul nu al unei acțiuni, ci al unei păreri despre sine însuși a eroului povestirii, „ratat” în propriu său ochi.

Dacă însă sentimentul dominant al spectatorului acestui grupaj de filme este că un fior comun le traversează, un alt sentiment însoțește permanent vizionarea: anume că realizatorii au personalități artistice foarte diferite, unele și foarte puternice. Kuckelmann

și Herzog, sint, parcă, la antipod: primul dominat de un realism analitic, observator subtil, stăpînînd arta de a crea suspens, dar de a nu miza pe el, ci pe meditația pe care o favorizează; cel de-al doilea, Herzog, este un artist care operează cu metafore și se bazează tocmai pe un anumit suspens pe care ele îl favorizează. Rudolf Thome demonstrează umor al situațiilor fără să pună accentul pe privirea plină de umor sau ironie. Mai puțin invită la admirație tocmai cel mai sonor nume regizoral din grupul de față: Wim Wenders. Realizatorul pare că se alintă înainte ca muza filmului (dacă o fi existînd vreuna) să-l fi mingiat. Am văzut, la Veneția în toamna asta, un film produs, realizat și jucat de el, în care își pune în scenă propria-i și adevărată-i poveste de dragoste cu o cîntăreță (pop, rock, country nu știu exact ce fel) californiană. Ei bine, sancțiunea altf. de retorică a italienilor „mediocrissimo” mi s-a părut un diagnostic. Dar indefinitiv și parafrazînd-l pe Albee „Cui îi este frica de Wim Wenders?”

Sentimentul ultim — chiar după un grupaj de filme care nu poate fi reprezentativ decît într-un singur plan din multiplele pe care se extinde cinematografia vest-germană — este că ne aflăm în fața unei arte cinematografice în care profesionalismul este un datum sine-qua-non. De la el se pornește în sus. Cinematograful vest-german îmi pare o dimensiune, și încă una dintre cele mai bine caracterizate, ale artei cinematografice europene. În sfîrșit, sentimentul că orice film — indiferent de comentariul pe care l-ar determina — este în primul rînd un act de cultură și, cel puțin aparent, nu este înfeudat dorinței de succes comercial. Grupajul la care am asistat se profilează așadar ca o invitație la gîndire prin intermediul artei a 7-a.

Mircea ALEXANDRESCU



Femeia imposibilei iubiri
din *Paris—Texas* Nastassia Kinski

Zilele filmului
japonez

Fără dragoste nu există artă

Poate că nu e lipsit de interes ca, în chip de introducere la „Săptămîna filmului japonez”, să recapitulăm cunoștințele noastre în domeniu, cunoștințe importante, dar relativ sumare, dacă le raportăm la tradiția studiourilor Nikkatsu se numără printre primele din lume) și la amploarea (circa 150 de filme anual) acestei cinematografii.

Ne putem lăuda că îl cunoaștem pe Akira Kurosawa prin filmele sale de la *Rashomon* la *Kagemusha*. Kurosawa care a adus cinematografia nipon faimă lui internațională și care ocupă de multă vreme un loc în topul regiunilor de film de pretutindeni în compania lui Bergman, Bunuel sau Fellini. Mai ales abonaților Cinematocii le sînt familiare cîteva nume de primă mîrimă ca Masaki Kobayashi, Kenji Mizoguchi și Teinosuke Kinugasa, iar marele public a avut prilejul să vadă la vremea lor — adică prin anii '60 — cîteva pelicule importante ale perioadei ca *Insula de Kaneto*, Shindo și *Femeia nisipurilor* de Hiroshi Teshigahara. Amatorii de suspans au urmărit cu interes aventurile inspectorului Cobra, iar micii spectatori și-au regăsit personajele lecturilor lor, de la Heidi la Vrăjitorul din Oz, în lungmetrajul de animație.

Fără să acopere marile noastre lacune și fără să ne pună în prezența unor nume ca Ozu sau Oshima, selecția de filme pentru această „Săptămîna” dorește să îmbine artisticul cu comercialul, și informația de specialitate cu cea de largă generalitate. După părerea mea, filmul cel mai important al acestei selecții rămîne *Anii noștri minunai* de Meinosuke Goshō, un regizor pe care critica l-a comparat adesea cu De Sica și cu Chaplin pentru compasiunea cu care își concentrează atenția asupra existenței omului de rînd, personajul principal al bogatei sale filmografii

(Goshō și-a început cariera în 1932 și este, printre altele, autorul primului film sonor japonez), și pentru amestecul de umor și tristețe, de ris și plîns, de comic și dramatic, care a creat în literatura japoneză de specialitate termenul de Goshō-ism. Influentat puternic de singurul său mentor — cineastul veteran Yasujiro Shimazu — care l-a cultivat apetența pentru povești inspirate din viața de zi cu zi, Goshō își clădește opera pe o filozofie artistică simplă: „Nu putem crea decît dacă ne iubim aproapele, pe această dragoste pentru umanitate se bazează orice operă de artă”. Filmul *Anii noștri minunai*

munci, se vrea a fi emblema Japoniei însăși. Simplitatea comportamentelor, delicatețea și pudorarea sentimentelor, condescendența în relațiile dintre copii și părinți sînt trăsăturile definitorii ale unei civilizații pe care nimic nu o poate clintii din tradițiile ei. Cel puțin așa credea Goshō în 1966 cînd a realizat acest film.

Din același an datează și *Rîul Kinokawa* de Noboru Nakamura, film asemănător din multe puncte de vedere cu cel al lui Goshō, fiind tot saga unei familii, avînd în prim plan tot un portret de femeie și ancorîndu-și acțiunea în timp tot prin inserturi referitoare la

bită grijă pentru compoziția plastică a cadrului. Cît despre eroina povestirii (interpretată de una dintre vedetele ecranului nipon — Shima Iwashita), care se mărită din rațiuni familiale făcînd „o partidă”, care cu inteligență și diplomatie își conduce din umbră soțul în ascensiunea sa politică și care la bătrînețe vede clanul Matani stingîndu-se și avîntul lui risipindu-se, ea constituie o nouă expresie a fascinației pe care femeia o exercită asupra cineștilor japonezi (să ne amintim de Mizoguchi și de portretele sale feminine).

Dacă ar fi să ne luăm după *Cascadorul* de Kinji Fukasaku, s-ar părea că fața Japoniei s-a schimbat radical în ultimele două decenii (filmul e realizat în 1984) devenind o umanitate extravertită care se agită, răcneste și își face publice relațiile cele mai intime. E drept că acțiunea se petrece în lumea actorilor de film unde, în principiu, libertățile sînt mai lesne îngăduite, dar e la fel de adevărat că Fukasaku a avut drept model producțiile americane de serie B, în care o femeie frumoasă, puțin suspans, un interior luxos și un sentiment curat sînt suficiente pentru a încropi un film.

Surpriza acestei Săptămîni a filmului japonez o constituie însă prezența lui Tadashi Imai pe genericul lungmetrajului de animație *Yuki, zina zăpăci*. Imai — cineastul care a asimilat în anii '50 lecția neorealizată (*Umbre în plină zi*), Imai — laureatul criticilor japonezi pentru filmele *Orez* și *Povestea unei iubiri curate*, Imai — premiantul de la San Remo 1975 pentru *Takiji Kobayashi*, este și regizor de animație. Din punct de vedere plastic, *Yuki, zina zăpăci* se înscrie pe linia filmelor amintite la începutul acestui articol: o grafică esențializată, adesea chiar caricaturală, culori terne (rumos rezolvată secvența luptei împotriva samurailor în care influența picturii tradiționale e evidentă). Din punct de vedere dramatic, povestea acestor Albe ca zăpada și cei șapte hoți care se notăriste să alunge răul ce s-a abătut asupra unui sat, este frumoasă și cu tîlc, ideea finală că răul cel mai rău se află în noi și nu în afara noastră, iar distrugerea lui cere cîteodata sacrificii supremi.

Heinosuke Goshō, Noboru Nakamura, Kinji Fukasaku, Tadashi Imai — încă patru nume adăugate pe lista cunoștințelor noastre japoneze, încă patru repere pe o hartă cinematografică, ce se mai cere completată.

Cristina CORCIOVESCU



Idea de Lear sau Shakespeare în manieră niponă (Ultimul film
al celui mai celebru regizor japonez, *Ran* de Kurosawa)

este expresia acestei filozofii și încă ceva în plus. Pentru că povestea familiei de țărani cu 11 copii a cărei existență este urmărită de-a lungul mai multor decenii, fiind punctată de menționarea principalelor evenimente istorico-politice care au marcat viața țării și a locuitorilor ei, deci această poveste capătă valoarea de simbol. Eroina filmului, femeia simplă și înțelegătoare, puțin înstrăută, dar mîntuitoare unei înțelepciuni ancestrale, mîntuitoare și îndurătoare, naivă și obedientă, reținută și surzitoare, care supraviețuiește tuturor vicisitudinilor soartei și a cărei țară rezidă în capacitatea de a procrea și de a

evenimentele social-politice. Diferențele sînt însă de substanță și se datorează în primul rînd propensiunii către romanesc și pitoresc a regizorului, format și el la școala aceluiași Yasujiro Shimazu și remarcat pentru versiunile cinematografice ale unor drame clasice. Timpul, atît cel real cît și cel cinematografic (aproape trei ore de proiectie), curge lent (din 1899 pînă în anii '50) și inexorabil ca și apele rîului Kinokawa pe malul căruia se întind proprietățile familiei Matani. Nuinți, nașteri și înmormîntări se succed cu bogăția de ritualuri și de chimonouri pe care aparatul le filmează în culori și pe ecran lat, cu o deose-

Semnificația tăcerilor

Dragoste ciudată

Ce poate fi ciudat într-un film al cărui generic se scurge monoton, într-o bucatarie de cantină, cu zăgănit de vase și femei corpulente asudând la plite uriașe, cu o sefa prea aspră, lîpind la soferul care intrizează cu marfa și la fetele plecate prea repede de la lucru?

Ce poate fi ciudat într-o singurătate de cursă lungă ce-și trîie pașii spre casa, pe asfaltul pustiu, pe scări cu lifuri defecte, cu sacose — iar sacose, iar mese frugale, iar dușuri, iar spaima, istovitoare spaima de noapte.

Ce poate fi ciudat într-o festivitate sindicală cu premieri pe ramură și felicitări oficiale, cu orchestră improvizată și fete dansînd singure ori birînd pe la colțuri, pe cine? chiar pe sefa cea aspră care — la te uită! — stă tînită la barul din colț și bea pahar după pahar în tacere, după o scurtă și foarte supășătoare explicație cu un bărbat sobru (persoană importantă) care o anunță că nu o mai poate vizita pentru că ea, cealaltă, nevastă, îl trimite nu știe unde?

Și ce-ar mai putea fi ciudat într-o întîlnire tirzie, a două ființe uzate de viață, de necazuri, de decepții? Ce mai poate fi spus după ce totul a fost spus de attea ori, de attea dăți în atleia filme deosebite celebre de la *Pîmbare în ploaie de primăvară la Gară pentru doi*.

Ce poate fi nou, neobișnuit în această peliculă RDG cu nume deloc cunoscute pe genericul — iată — banal cu ostentație. Un singur lucru: tăcerile. Pauzele acelea lungi dintre două mînturisirii emulșe cu dăte, dintre două imbrățișări stîmjenite, după o criză de nervi ce epuizează toți nervii și n-duce nici o alinare după ea, decît tăcerea-pedeapsă, tăcerea-repros, mai rea ca insultele, mai necesară ca aerul într-o încăpere incintă. Tăceri inspirate, bine conduse de un dramaturg probabil cu multă experiență (numele lui li-gurează pe generic separat de scenariu, probabil ca o participare importantă). Tăceri ce urmează clinchetului monoton de vase, popotului de ploaie de pe acoperis, sticlelor de bere sparte ca revoltă a unui proaspăt căsătorit exasperat de jugul casnic, tăceri ce urmează dusului ce curge alături ca un fundal indiferent pe o explicație și mai indiferentă. E și tăcerea din camera lui refugiu, cu aparate de recepție-transmisie și aparuri în toate colțurile lumii, apeluri în toate limbile, ca un memento că pînă și cea mai ferecată singurătate poate să-și gasească ieșirea ei la mare, cînd omul vrea pe tot dinadinsul să mai încerce o dată poate să sufere rău, să eșueze, dar s-o ia din nou de la capăt, de la un capăt de pai, de apă, de viață, în afara de acest elocvent dialog zgomot-tăcere (repet: mai ales tăcerile obținute, obosite, indignate, resemnate, cu care se și încheie pe un stop cadru filmul cu cei doi, unul lînga altul, după ce și-au epuizat, ca în *Pîmbare*, cu Mihailov calvarul vorbelor povestea din film e aceeași la toate meridianele, binecunoscută bine povestită, pe toate ecranele vieții și cinematografului: singurătatea în umil, în doi, în cîți vreți voi — vorba poetului — nu se poate dispensa de cuvinte, ca filmul pentru că astă-jocul, arza-l-ar focul!

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor Defa-Berlin. Regia: Lohar Warnke. Scenariu: Wolfgang Witt. Imagine: Thomas Plentz. Cu: Christine Schorn, Jörg Gudrahn, Christa Lehmann, Anemone Haase, Mike Grunger

zilele filmului mexican

Două coperte atrăgătoare

Cele cinci filme prezentate au avut o ciudată de comună însușire dramaturgică: prima jumătate a scenariului se derulează lent, e pozitiv, chiar mistic, pe măsură ce nodul narativului să se rezolve în a doua jumătate, într-o aglomerație precipitată de situații conflictuale. Mai există o trăsătură comună la trei dintre aceste pelicule pe care ar fi suficient să le bifăm în trecut, de dragul celorlalte două, mai speciale, care au deschis și închis, ca două coperte atrăgătoare, *Zilele filmului mexican*: discriminarea și oprimarea indienilor, fie înțind de istorie, fie chiar și actuală.

Atrocitățile comise în *Lumea nouă* (regia Gabriel Retes, 1976), la sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII, de conchistadorii spa-

Adevărul prim

Persoană indezirabilă

Filmul lui Josef Zachar ne trimite cu gîndul la pictura naivă. Regăsim în *Persoana indezirabilă* aceeași sinceritate și simplitate, aceeași captare a „adevărului prim” — în mod deliberat — desprindere de limbajul saturat de formule și modalități convenționale. În filmul dedicat de Josef Zachar și Josef Pasteka aniversării a 40 de ani de la victoria împotriva fascismului, povestea tînarului Juraj Brozka, numit învîțător într-un sat de munte din estul Slovaciei, intrînd discret și minuțios, asupra detaliilor, în imagini ce res-pira o franchețe străină sofisticării sau programului.

În 1943, cînd Brozka își începe apostolatul, Slovacia se afla sub ocupație nazistă. În sat viața își urmează, aparent, cursul normal. Peisajul cu grădini de flori prospere și căsuțe colorate cu miglă sau cu mici animale domestice supradimensionate amintește de pictura tonică și exclamativă a lui Ivan Generali-c. În peisajul de o discretă cordialitate, timo-ri, de prezența armatei germane în sat, oamenilor își continuă în mod economic, o existență care le devine din ce în ce mai străină. Cel mai acut, pericolul se simte la vederea detașamentului de copii imbracați în uniforme și însoțind cu cîntece sub comanda unui ofițer nazist. Mutenia oamenilor se destramă treptat și încep să apară izbucnirile de revoltă.

Intrearea onestului învîțător Juraj Brozka în mișcarea de rezistență antifascistă se produce aproape de la sine. Cerîndu-se colabo-razarea, el nu pune întrebări, nu cere timp de gîndire, Juraj acceptă ferm să sprijine grupul de partizani cu sentimentul că se achită de o elementară îndatorire. Dragostea lui Juraj pentru Tania se amplifică și prin această implicare lucidă și curajoasă în luptă. Copul celor doi soți, alt de vulnerabil și, totodată, atît de puternic și de nevinovat, simbolizează frica, lașitatea, violența, trădarea, ca pe un rău ce nu poate dăinui.

Asădă, anotimpurile se succed la fel de frumoase, tinerii se îndrăgostesc și își jura-ducă pînă la moarte, în realitatea primordiale, ordinea este mai greu de tulburat.

Alina POPOVICI

Producție a studiourilor cehoslovace, 1983. Scena-riul: Josef Zachar, Josef Pasteka. Regia: Josef Zachar. Imagine: Viktor Svoboda. Muzică: Sviatoslav Stur. Cu: Pavel Vlasovský, Zuzana Frengeľová, Jana Pichlová, Daniela Homzová, Jana Zvariková, Iveta Pasková, Zuzana Škopálová, Katarína Sinková, Jana Linhardtová

„Acu!” din carul cu fin

S-a pierdut un elefant

„Doar nu e ac în carul cu fin”, spune înîntîn, alînd că a fugit de la circ un elefant, în timpul unui incendiu. „Îl vom gasi!”... Numai că un elefant în taiga se dovedește a fi chiar acu! în carul cu fin. La spital, ranit

grav, dresorul (se purtase ca un erou în flacări ce cuprinseseră circul) habar n-are de aventurile lui Ciandu, care nu-i un simplu elefant, ci „un artist, e geniul elefantilor... e plăt în valută”...

Suspans: un pod în reparație, pe care elefantul calcă grațios și ușure, se desprinde de mal și plutește în derivă pe fluviu, adîncindu-se în imensitatea pădurii. Un băiețel, un fel de Mowgli al taigalei, prieten cu vîrșile, veritabilele castorii și furnicile, dă cu ochii de elefantul ranit (într-o auzit împușcături și i-a văzut pe braconieri luînd-o la sănătoasă, îngrozit) și cu aerul cel mai firesc din lume îl ia acasă. „De-acum ești al meu! Vom fi mereu împreună, grasule!”

Taigaua cu culorile ei, cu jivinele ei, cu trîlurile și aburul de dimineață ce învalue în atmosferă de poveste exploatarea forestieră, și rezervația, și casa pădurarului, cea izolată de lume, unde pădurarul a murit, și soția lui (mama băiatului) i-a preluat pusa, cîrmele și dificila sarcină de a veghea liniștea pădurii. „De unde aici un elefant?”, „Din India” răspunde inocent băiatul. „India e departe. Poate de la grădina zoologică?”. „Da, ce, grădina zoologică e mai aproape?”

Cîta grație și cîta gingașie poate avea „Grasănu!” cînd se scaldă, cînd se așează pe piciorule din față și se lasă calărit de băiat, cînd apuca scurusele cu trompa, cînd se joacă de-a v-ați ascuțea și chiar atunci cînd face febră și se lasă obijit de toți copiii.

În cele din urmă, înșănătoșit, elefantul e recuperat de circari, spre deznădejdea băiatului care nu se mai poate despați de bunul sau prieten.

O reprezentare ad-hoc, pentru copiii din taiga, ține loc de rîmas bun și de recunoștință. De la fereastra cabanei, băiatul asistă la spectacolul din poiană, cu ochii în lacrimi.

Printre picături, s-au strecurat în aceste poveste simplă și îndușoasă, portretele oamenilor din taiga, neliniștile și visările lor și odată cu ele, dragostea pentru locurile unde trăiesc, „împărăția taigalei”, care pentru ei nu e un simplu decor, ci înșăși viața. E meritul realizatorilor (profesioniști cu har) de a fi vizualizat expresiv această „împărăție”, de a fi făcut pedagogie (o posibilă lecție despre cum să ocrotim animalele) fără iz didactic, cu emoție și sensibilitate. Un copil și un elefant în taiga: insolit și pitoresc cinematografic, caldura și adevăr uman.

Roxana PANA

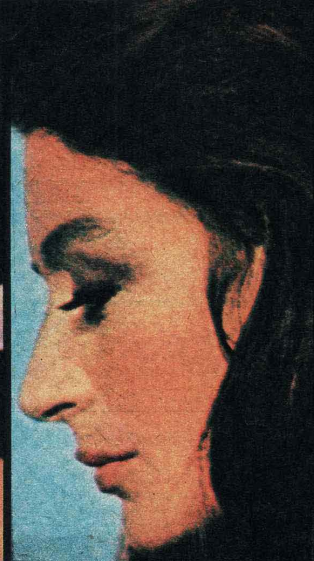
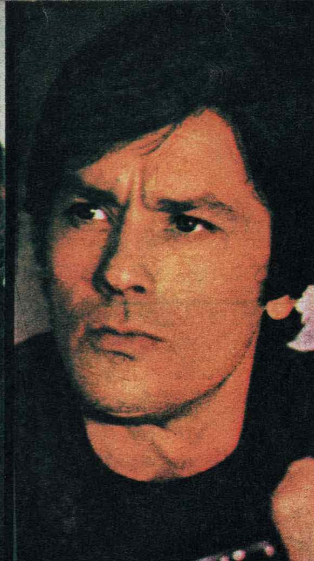
Producție a studiourilor sovietice. Regia: Lvgheni Ostasenko. Scenariu: Arkadi Kravtsov, Lvgheni Ostasenko. Imagine: Pavel Filimonov. Cu: Slonîha Rada, Sasa Komarov, R. Riazanova, B. Ruskov

arate muncitorilor forestieri filme vechi, el însuși vibrînd la fiecare secvență — văzută a cîta oară? — se va dovedi predestinată. Sala de cinema, pe care negutorul de iluzii („La prețuri accesibile oricui”) și-o construiește singur, ca să-și statornicească vocația, pierie mistuită de foc într-un timpot, izbucnind de la o luminare așezată în fața unei fotogra-fii cu o imagine de film, ca într-un altar improvizat al unui cult modern. Autorul face parte, negreșit, din tagma oficialilor acestui cult de idoli perisabili, care sînt în stare să-și ia în serios propria zeflemea: „Un tip nu s-a mai dus la filme, pentru că a aflat că actorii nu mor cu adevărat”.

Capul de afiș al „Zilelor filmului mexican”, *Maria sufletului meu* (Jaime Humberto Her-mosillo, 1979), și nu cum s-a tradus, „Maria inimii mele” care sună romantic și arid, în vreme ce „suflet”, o spune înșuși Márquez: „se potrivește cel mai bine poveștii, nu numai pentru natura sa, ci și pentru stilul său”, de fapt scriitorul raportează traducerea la titlul inițial „Maria dragostei mele”. Filmul n-ar fi meritat totuși mai multe vorbe, dacă poate nu i s-ar fi datorat lui Gabriel García Márquez. Ceea ce fascinează și șochează ține exclusiv de poveste și, deși Márquez spune că s-a inspirat dintr-o întâmplare reală, sursa nu mai are nici o importanță de vreme ce a intrat în fabuloasele retorte ale imaginației scriitoru-

lui. Și cum exista o mărturie a autorului însuși (vezi „România literară” nr. 31/2 august 1984), cronica devine aproape de prisos, mai interesantă ar fi citarea confesiunii finale a lui Márquez: „Filmul este excelent, blînd și brutal totodată, și ieșind din sală m-am simțit zguduit de o rafală de nostalgie”. Oricum, contribuția lui Márquez este sună dragă, bizară: prădărea locuinței față de brusca ne-bunie a femeii. Cu relativ spontană înțelegere, el admite posibil ca iubita lui, în defini-tiv o ființă stranie și cu antecedente de ab-senteism, să fi trecut pragul lucidității. În al doilea rînd, finalul filmului, desigur benefi-ciind de elocința metaforelor vizuale, este per-cutant, chiar dacă freezează oarecum cîșleul: abandonată de soțul său la ospiciu în care a nimerit timpot și din care realizează că nu mai are nici o șansă de scăpare. Maria face pentru prima oară un gest de apropiere, de integrare, față de grupul pacienților, luînd mîngea care s-a oprit lînga ea și aruncînd o mai departe. A acceptat jocul și a intrat în el.

Sergiu SELIAN



Cînd Visconti i-a ales să facă parte din familia lui Rocco, se aflau cu toții la începutul drumului către celebritate (Claudia Cardinale, Alain Delon, Anouk Aimée)

cine-univers

Reîntîlnire cu Rocco

După mai bine de douăzeci de ani de la prima întîlnire cu publicul românesc, filmul lui Visconti **Rocco și frații săi** a fost prezent, timp de câteva zile, într-una din sălile din centrul Capitalei. Excelentă inițiativă, un public numeros din țineri care descopereau acum arta viscontiană și din mai puțin tineri, care voiau să-și verifice entuziasmul de altădată, a validat alegerea făcută de organizatori. Excelentă inițiativă, dar și ferească: un film cum e „Rocco” nu poate aparține doar unei stagiuni, el a intrat definitiv în ceea ce am putea numi „repertoriul permanent” al cinematografului.

Dejațat de constrîngerile adesea deformate sau obturate ale unei viziuni prime, „calde”, filmul lui Visconti se oferă spectatorului de astăzi degajat de conjuncturism, compact și armonios ca un cristal cu nenumărate fațete. Într-adevăr, „Rocco și frații săi”, dar aceasta este caracteristica oricărei capodopere — se pretează unei multitudini de „lecturi”.

„Rocco” poate fi „cîtit”, de pildă, ca o cronică de familie, așa cum sînt atîtea — cele mai multe — dintre filmele lui Visconti; e o temă predilectă, chiar o obsesie a marelui cineast care era un om aparținînd uneia din cele mai străvechi și ilustre familii aristocratice europene, prezentă în istorie încă din timpul regilor longobarzi și, în același timp, un om fără familie imediată, un om care a trăit și a murit singur. „Rocco” este, în același timp, și o melodramă care nu-și refuză nici unul dintre ingredientele genului: suferințele unei mame iubitoare și posesive, conflictul dramatic dintre frați, prostituata tragică, mintuți prin iubire etc. etc. Dincolo de dramatismul vizibil, filmul îngăduie sau chiar solicită o lectură de adîncime, eventual în cheie psihanalitică, pornind de la simbolistica unei familii fără tată (de aici lupta latentă între frați pentru a lua locul tatălui), a unei familii care, sub protecția mamei, e formată exclusiv din bărbați, situație ce tulbură și mai mult apele.

Și, bineînțeles, **Rocco și frații săi** este și un film de critică socială: tragedia emigranților din Mezzogiorno, confrunțați cu presiunea, exploatarea, ispitele metropolei industriale din nord, mizeria dezradăcinării în mijlocul societății italiene prospere din deceniul al șaselea au fost transfigurate artistic de către comunistul Visconti cu o excepțională forță poetizată.

În fine — desi și alte „chei”, și alte „lecturi”

sînt nu numai posibile, ci și necesare — **Rocco și frații săi** e structurat după modelul opere clasice italiene, cu ariile, recitativele, duetele sale, cu spectaculozitatea și simetriile sale. Marelui regizor de opere care a fost Visconti se simte în toate secvențele filmului. Autenticul Visconti e prezent cu toată forța geniului său în fiecare dintre aceste posibile viziuni ale filmului de care ne ocupăm. E în toate filmele lui Visconti o lume văzută ca teatru, asupra căreia își aruncă privirea lucidă, amară, dar și plină de generozitate și fraternitate, aristocratul rafinat care, înțelegînd istoria sa-a dăruit Revoluției. La fel ca alții mari maeștri ai romanului rus din secolul al XIX-lea, Visconti este, poate, nu atît un democrat, cît un demoliu, un iubitor al celor necăjiți și umiliți. S-a observat că în multe privințe Rocco este un alter-ego al lui Alioș Karamazov. A trebuit înțelegerea genială a lui Visconti ca să vadă în acest rol pe Alain Delon, pentru multul său atînci — și pentru desul și astăzi încă — doar un june prim cu înclinajii de „dur”. Talentul excepțional al lui Delon a confirmat justetea intuiției viscontiene.

Ca și acum 25 de ani, ca și peste 100 de ani, povestea lui Rocco și a fraților săi continuă să ne fascineze și să ne ofere marea surpriză a unor descoperiri incitante.

H. DONA

Florin MIHĂILESCU

de ce revedem aceste filme?

Încurcate sînt drumurile adolescenței (Goldie Hawn în *Fluturii sînt liberi*)



● Fluturii sînt liberi

Ga-n micul print...

Dacă ceva nu se demodează, pe lumea asta și pe lumea filmului, acel ceva este dragostea. Povestea unei iubiri cu năbădăile ei, cu vizibilitul, invizibilitul și imprezibilitul ei va face întotdeauna „sală plină”. Dacă protagoniștii mai sînt și tineri și frumoși, dacă povestea mai e și cu happy-end eucesul vine singur, spectatorul nu stă mult să se gîndească de ce l-a plăcut lui filmul, iar pe super-esteți îi apucă disperarea.

Fluturii sînt liberi nu mizează însă pe atîtul său de „povestea unei iubiri”, el nu se mulțumește să arate ce se întîmplă atunci cînd doi tineri cad în locul dragostei și al înfrîngerii, el vrea să spună ceva despre iubire, în general iar acel ceva este foarte important pentru că se numește — greoi, greoi! dar cît de adevărat — responsabilitate. „Ești răspunzător pentru floarea ta” — îi spunea vulpea Micului Print picat din steaua lui cu multe apusuri și o singură floare unică, deși asemenea cu mii de flori. „Ți-e frică de răspundere!” — strigă tînarul orb care nu vrea să fie iubit cu milă, ci cu dragoste, atunci cînd „fluturișii” vrea să zboare din viața lui spre o viață numai a ei fără griji și fără, da, responsabilități. „Ți-e teamă că o să-ți fie greu să părăsești un infirm...” Și noi, cei care nu sîntem infirmi, dar am trecut pe strada asta cu frica, noi cei care ne-am simțit măcar o dată în viață fluturi, devenim, brusc, vulpi și-și sîntem, din întinerul sălii, „fluturișii”. „Nu zbură! Ești răspunzător pentru floarea ta!” Nu zbură — șoptim, ca proștii, deși știm că ea se va întoarce, știm, nu numai pentru că filmul este făcut după o piesă cunoscută — Leonard Gheshe se numește autorul — dar și pentru că amîn-

două, piesă și film sînt gîdite exact așa, ca o șoaptă la urechea celor care, tineri sau mai puțin tineri, se închipuie fluturi, deci, liberi să zboare oricînd și oriunde.

Vlad PAULIAN

secvența lunii

● Logodnica mecanicului Gavrilov

Gălătorie în cotidian

Anul trecut, cînd Amintirea unei mari iubiri a făcut senzație în lumea întreagă, numele lui Piotr Todorovski a fost impodobit cu epitețe dintre cele mai măgulitoare. Unii spectatorii știau că el nu e o revelație de ultimă oră deoarece văzuseră filmul său anterior **Logodnica mecanicului Gavrilov**. Puțin însă știau că Todorovski este un om de 80 de ani și că a absolvit operatoria pe care a practicat-o începînd din 1955. Ar fi de revăzut la Cinematec Primăvara pe strada Zărețina (1956), fie și numai pentru imaginea semnată de el, ca să nu mai vorbim de debutul său regizoral, **Fidelitate** (1965), în care operatorul Todorovski punea mult în umbră virtuțile regizorului Todorovski. Între timp situația s-a schimbat și ceea ce se vede în imaginea filmelor sale interesează în principal datorită concepției regizorale.

Construind **Logodnica mecanicului Gavrilov** pe un singur personaj, prezent aproape

pe ecrane

camera stilou

„Rocco...” al lui Visconti sau cum se filmează capodoperele

Giuseppe Rotunno nu se poate plînge că n-a avut parte de capodopere: **Noaptea albe, Marele război, Rocco și frații săi, Roma...** Deoarece n-am experiență în capodopere nu cred că scenariștii lor pot fi categorisite la fel, dar știu sigur că textele bune de film te îndeamnă să lărgi cadrul cinematografic, să faci camera cît mai cuprinzătoare. Așa se face că te trezești cu fiecare particică din dreptunghiul ecranului că povestește ceva, iar suprafețele „mute”, cu fluturi sau pete nedefinite, nu-și mai găsesc locul.

Rotunno face parte din categoria de operatori ce „rentabilizează” (dacă îmi este permis termenul) dreptunghiul miraculos, încadrînd suprafața cadrului cu multime de mici istorii secundare ce transportă spre spectator marea bogăție a realității.

Că Visconti sau Fellini l-au preferat pe Rotunno deoarece este o „exceleță” a cadrelor largi, povestitoare, nu încapă nici o îndoială și, din acest punct de vedere, **Rocco...** poate fi lecția cea mai bună a ce înseamnă un film tras cu optică scurtă.

Privind filmul lui Visconti am avut impresia că bogăția enunțurilor ce înconjoară chipurile actorilor este atît de mare încît camera lasă impresia a fi mereu datorată textului, pare a fi mereu infidelă și necuprinzătoare neputînd spune încă ceva în plus despre ce se întînde dincolo de marginea neagră a ecranului.

Riscînd să supăr adepții ideii „operatorului tehnic”, astfel de filme te conving că directorul de fotografie este principalul răspunzător al volumului de idei ce a reușit să treacă prin obiectiv spre spectator prin intermediul realității organizate, regizate și expuse în fața camerei.

Voi aminti numai două în care este filmată viața de familie din locuința de la subsol. Cu preocuparea firească a filmării actorilor, camera lasă să treacă spre noi cîrmele de viață care ne dau date biografice, ne spun cît sînt de săraci, cît iubesc curățenia, ce mîncîniță, cît e de frig, îmbogățind spectacolul de cinema după capacitatea fiecăruia de a recepta fără a „pierde timp” cu explicații nesfîrșite date de personaje. Așa se face că o mare densitate de text poate fi prelăuat într-un timp relativ scurt, în final trînd în presența unui spectacol cu o amplasare mai mare decît cea văzută în realitate.

...Dar vai, cum mai trebuie strînsă încastratura camerei cînd textul nu lasă să se întrevadă nici o undă a posibilității capodopere ce i-ar da tircoale.

permanent în cadru, și încredințînd acest personaj Ludmîlei Gurcenko, Todorovski nu s-a îndoit nici o clipă că filmul său va fi în primul rînd un recital de actoricesc (recunosc că atare prin premiul de interpretare decernat la Manila). Dar nu numai atî. Pentru că oricît de fermecătoare, de emoționantă, de adevărată ar fi Rita cu accesele ei de disperare, cu vitalitatea ei molipsitoare, cu forța și curajul ei neobisnute, la fel de pregnant și de captivant este fundalul acestei nunți ratate, fundalul pe care evoluează această mireasă abandonată fără voie.

De fapt nici nu e tocmai un fundal, ci e viața însăși din care cineastul a ales și a privit temporar cu lupa cazul Ritei, răsîrînd la dimensiuni normale. Frituri de viață care trec rapid prin cadru, uneori pe mușete, alteori însoțite de replici răzlete, suficiente însă pentru a caracteriza un personaj, o situație, o relație. Blonda gravidă și rusinată cu marinarul ei depășit de eveniment, familia tenebroșilor răpitori de mirese în care mama bărbătoasă conduce operațiunile, fiica acrită de vîrstă și probabil de singurătate care își varsă năduful pe o mamă docilă neputincioasă, băiețelul iubit de animale care încearcă să aducă în casă un cățelul cu perspective de potale și bineînțeles bărbații, bărbații care mîșună pe stradă, cu copii în cărucioare, cu plase, cu sticle, cu prieteni sau pur și simplu cu gîndurile lor și insensibili la farmecul Ritei.

Faptul că ea este un caz dînr-o înfinită de cazuri se confirmă prin final cînd iesse din focarul lui și se integrează în fundalul căruia îi aparține. Apariția multășteptatului mire spre fenișina Ritei și spre doamna noastră (seducătorul Gavrilov e un individ între două vîrste, prizărit și jerpelit), dialogul inaudibil purtat prin vitrina magazinului Foto, bucuria regășirii, sînt tratate în același ton ca și episoadele citate. E semn că a venit momentul ca eroii să reintre în cotidian.

Cristina CORCIOVSCU

zilele filmului
din R.P. Chineză

Reflexul unei străvechi civilizații

Experiența austeră a perioadei romantismului revoluționar, care se adaugă aspirația spre sincronizare cu progresul tehnic manifestă încă în urmă cu multe decenii, astăzi își arată roadele. Pentru că, dintotdeauna, cuvântul de ordine al cineastilor chinezi a fost: fondul, substanța să fie profund națională. Indiferent dacă a existat și poate mai persista tentația adaptărilor, localizările se fac în raport de contextul social-politic specific, în funcție de tipologiile caracteristice și mentalitățile autohtone. Ca notă înconfundabilă se remarcă elanul narativ și acea așa-numită „agitatie statică”, ce provine din tradiționalul limbaj imagistic atât de complex al străvechii civilizații și care individualizează peliculele chinezești, indiferent de genul cinematografic abordat. Fie că este vorba de o clasică melodramă, un basm sau un film politist...

Furtuna (la care Sun Dailin este autor al adaptării pentru ecran a piesei omonime a unui reputat dramaturg chinez, semnează regia și interpretează și un rol principal) dezvoltă un puternic conflict familial, dar și social. Acțiunea se petrece prin 1912, în casa unui bogătaş, proprietarul unei mine unde muncitorii tocmai se răsculaseră cerându-și drepturile; revolta e repede înăbușită cu ajutorul spărgătorilor de grăvă. Acesta este fundalul care conferă un relief și mai pronunțat dramei: o intrigă de tip rancian, mult amplificată, creștează interesul pe crizele de tensiune dezlănțuite în momentul limită al adevărului cînd stădă la iveală păcatele de tinerete ale autorității lor stăpîn. Un joc reținut, dar de infinite sugestii, pus în valoare și de ambianța: locuința sumptuoasă în contrast cu celălalt cămin, sordid; luxurianta grădina în plin soare și, același loc, tenebros, pe timp de furtună. Cele trei portrete feminine sînt memorabile: femeia oropsită care este constrînsă să-și măriturească fiicei ca fiubul îi este frate; tinăra soție, o Fedă a altor timpuri și mealegrui, care și-a concentrat întreaga afecțiune asupra fiului vitreg; copilă inocentă, zdrobită de cruzimea sorții. Tonalitatea sentimentală extremă de sobră și intensitatea dramatică parțială sînt susținute printr-o narațiune strînsă și un montaj riguros.

Prințesa Tana (scenariul Tian Ye, regia Gao Tianhon) povestește o veche legendă despre iubirea nefericită a unei curajoase fete căreia tatăl îi refuză dreptul la dragostea pentru că alesul inimii deși un viteaz este sărac, iar el, regele, din rațiuni politice, a hotărît să o mărite cu un demnitar al curții, pe cit de abil, pe alt de odios. Eroina, nepotindu-și salva iubitul, se va sinucide, dar, dincolo de moarte, îndrăgostiții se regăsesc identificîndu-se cu alți cupluri din mitologia autohtonă într-o trănă și frumoașă continuată a tradițiilor și credințelor populare.

Misterul statuii de aur (regizor Zhang Huaxun, coautor și al scenariului împreună cu Xie Hong) exemplifică original un cu totul alt registru: în anii '20, în decorul mirific al regiunii Secuan din sudul Chinei, un tînar arheolog este ahtrenat fără voie în cursa nebună pentru descoperirea unei comori. Spectaculoase confruntări se soldează cu mai multe crime. Codul filmului de aventuri este agrementat inteligent cu elementele exotismului local, într-o voluptuoasă detaliere (imaginea Chen Guoliang, Liang Ziyong) a cadrelor — temple budiste a căror marelă grandioasă, în final, se dovedește a fi reprezentat însăși miza morală a filmului, căci oamenii locului cu trudă imensă, au înălțat statuia — uriașul Budha de piatră — care ascunde în străfunduri o misterioasă statueta de aur identică, menită să le teaurizeze prin veacuri inegalabilă tenacitate, talentul și forța de dăruire.

O selecție menită să certifice audiența la public (deopotrivă în propria țară, ca și în străinătate) a producției cinematografice actuale, o mostră de susținut profesionalism.

Irina COROIU

zilele filmului
din R.P.D. Coreeană

Devotament necondiționat

Cele aproximativ 50 de filme artistice de lung și scurt metraj produse anual de cele trei studiouri din Republica Populăra Democrată Coreeană își evidențiază convergența tematică prin țelul educației prin Caracterul militant, angajat. Permanent în prim-plan se află istoria — istoria zbuciumată a acestei țări numită cîndva „patria dimineților liniștite”.

Eroii, reali sau fictivi, sînt personaje exemplare. O femeie înfruntă cu stoicism greutățile vieții și pe timp de pace și în vreme de război, păstrîndu-și tînețea sufletească, încrederea nezdărnă în idealurile revoluției, găsind sprijin în truda de zi cu zi, mereu la volanul vechiului ei camion (**Drumul**, scenariul Li Hi Cihan, regia Pak San Bok, protagonista Kim Cijen Hya). La începutul secolului, un ardent propagator al culturii și științei, deasemenea combatant neobosit pentru independență, se sinucide în plină adunare cînd află că a fost respinsă categoric solia poporului său la Conferința pentru pace de la Haga din 1907 (**Emisarul nu se mai întoarce**, scenariul Sin San Ok, regia Jve In Hi, cu Kim Zun Sik). Mobilizat în momentul declanșării războiului de apărare a patriei, un student curajos își asumă periculoasă sarcină de a se infiltra în armata inamică pentru a furniza informații și, dincolo de riscurile inerente unei astfel de temerare întreprinderi, suportă și disprețul celor ce nu știu adevărul despre misiunea sa secretă; doar prietenia din copilărie nu-i pune la îndoială integritatea. De altfel ea este cea care va relata colegilor tragicul lui sfîrșit (**Steaua dimineții**, scenariul Ri Djin U, regia Ryu Yong Man, în rolurile principale Bak Hye Sin, O Mi Ran).

Credința că imaginea celui iubit trebuie să o poartă în inimă, iar în conștiință să păstrăzi viu exemplul de luptă și jertfă face ca mereu și mereu povestea să înglobeze o altă și altă poveste, amintirile intersectează planurile acțiunii, evocarea devinind predominantă modalitate compozițională. Natura pozitivă a discursului filmic, paralelismele, coincidențele au menirea să favorizeze reflecții asupra eroismului de ieri și de azi. Ilustrativismul, stilul ce pare uneori redundant, nu împetează asupra patetismului pe care-l degajă aceste pelicule.

Pe canavaua montărilor de anvergura sau în perimetrul banalelor drame de familie se conturează delicatetea unui anumite tip de sensibilitate de mare frumusețe omenască jalonată prin iubire — adesea mărturisită doar din priviri, dar mai ales prin seninătate — căci eroii nu-și pierd niciodată speranța, așa cum nu-și pot pierde nici convingerile, creștîndu-și în spiritul sacrificiului pentru binele general.

Irina COROIU



retrospectiva
filmului cehoslovac

Imaginație și experiment

Retrospectiva filmului cehoslovac de la Cinemateca română — organizată pe baza de reciprocitate, după manifestarea similară de la Praga, dedicată anul trecut filmului românesc — a avut în primul rînd un caracter omagial, prilejuită fiind de a 40-a aniversare a eliberării de sub dominația fascistă și de tot atîta ani de la naționalizarea și stîmperii ca cinematografie socialistă a studiourilor ceh și slovace.

De aici accentul pus pe evocarea deceniilor imediat postbelice, cu filme produse între 1947 și 1964, în ideea că ceea ce interesează prioritar la o cinematecă este fondul consacrat în antologii și devenit istorie, în timp ce filmele ultimelor perioade își continuă circuitul lor de încercare în cinematografele obișnuite.

Selecția a cuprins cinci titluri, dintre care s-au detașat cu ușurință cele semnate în anii '50 de Jiri Trnka și Karel Zeman: **Vechi legende ceh** și respectiv **Invenția diabolică**. Revederea acestor capete de operă a avut darul să ne reaminte imaginea filmului cehoslovac de acum 25-35 de ani, cu ceea ce avea el mai propriu și unic în contextul european al timpului. Era, prin virfurile înainte-citate, un cinematograful emanant imaginativ și experimental.

Filmul de papuși al lui Trnka din 1953 depășea cu mult toate uzanțele genului, nu numai prin proporțiile lung-metrajului, dar și prin dimensiunile nici mai mult, nici mai puțin decît epice ale narațiunii, inspirate din legendele „nașterii unei națiuni”, cu puternice accente mitice și un frison eroic-tragic, demn de invidiat de cele mai ambițioase montări spectaculoase cu actori. Astăzi ne poate surprinde absența dintr-o peliculă a papuși a oricărei tente de umor, mai ales că nici lîrșimul unor cadre sau secvențe nu încercă decît timid să coloreze această compoziție patetică. Dar rămîne neîntrecut și deci secret în arta lui Trnka modul de a da viața unor figurine mai mult statice decît animate și de a demonstra că nimic nu este inaccesibil tehnicii în care el și-a cîștigat o notorietate universală. Este o soluție radicală a stilizării, așezînd pe fiecare chip epurat de detalii, într-un fel de vid de expresie, cite un unic semn revelator, o singură trasătură definitorie de caracter, care capătă prin contrast o vibrație obsesivă — ochii sau buzele sau profilul nasului sau un gest sau un obiect propriu — într-o strălucită demonstrație a puterii magice a cinematografului de a lumina pretutindeni viața, mișcarea, sensul.

Același impuls stilizator compensatoriu a descoperit la Karel Zeman în **Invenția diabolică** (1958), cu deosebirea că (trecură cinci ani lungi) de data aceasta intervine un flux de umor — disimulat și totuși eficient. E, după cum se știe, un film științifico-fantastic, dar nu de anticipație, ci fatalmente retro, inspirat de literatura lui Jules Verne, în combinație cu iluziile și moda din „la belle époque”. Pe aceste aripi imprumutate, plănănează discret parodia masinismului (începutul de veac), caruselul comic al invențiilor tehnice (fantaziste) ce ar străbătea cerul, apele și drumurile pămîntului, cu folos sau fără, grațioase sau ridicole (bicicleta aeriană și cea subacvatică). O adevărată mană... cerească pentru filmările combinate, tot subsumat unei într-adevăr diabolice inventivități grafice în tratarea imaginii, a decorurilor, costumelor, cu sugestia generală că întreaga lume la aventurile căreia asistăm este imprimare, raster liniar, hirtie. Totul este ideal, în afară, bineînțeles, de teza pentru care se zbat eroii julesverniemi actualizați cu subtilitate combaterea deturării cercetărilor științifice spre țeluri distructive, „invenția diabolică” din titlu nefiind altceva decît bomba atomică.

Un film care datează de 30 de ani, dar nu are nici un rid pe el, în afara lungimilor din partea ultimă.

Valerian SAVA



Cinești chinez se opresc
din ce în ce mai hotărît
la actualitate (Se întorc cocorii)

Munca, un sens al vieții
(Familie nouă)



Un prim pas spre un nou cinema,
ajuns azi clasic
(O cărușă spre Viena de Karel Kachyna)



cinema

Nr. 11 (275) Anul XXIII

București, noiembrie, 1985

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Coperta I

Catrinel Dumitrescu și Petre Nicolae;
doi tineri actori, nu numai speranțe,
dar și certitudini
ale cinematografiei noastre

Fotografie de Victor STROE

CINEMA.

Piata Științei nr. 1, București 41017

Exemplar 8 lei

„Cititorii din străinătate se pot abona prin „Rompresfiatelia” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10378 presfir București — Calea Griviței nr. 64-66”.

Prezentarea artistică și prezentarea grafică:
Ioana Stativ

Trasul executat
Combinatul poligrafic
„Casa Științei” — București

Cetatea filmului în cetatea oțelului

În noiembrie, la Reșița, a avut loc prima manifestare de amploare care a marcat o aniversare rotundă a artei care ne justifică: 90 de ani de la nașterea cinematografului. A fost o sărbătoare bogată la care au participat:

• **pionierii**, bineînțeles. Decanul de vîrstă al creatorilor era acolo; melonul aplecat ușor pe-o sprînceană, cravata înfioată, silueta de dansator. El s-a urcat pe scenă făcînd bezele și a coborît aruncînd în spectatori cu garoafe. Tinerii, pe care-i înfînșam în intrarea cinematografului „Dacia”, bulcîndu-se la „aveți un bilet în plus?”, se uitau la el cu uimirea ardeleanului din anecdota cu crocodilul: „pește-asta nu există!” Există. Din figurația de pe scenă îi vedeam doar ceafa cu pielea netedă, trandafir, și-l auzeam povestind nostalgice dintr-un Paris interbelic. Ajunseser acolo, fiindcă producătorii autohtoni n-aveau ce face cu talentul lui. Exaltarea faimosului Leon Popescu se stînsese și acum „filmul nu rentă”. Fernaldell l-a citit scenariul într-un tren. A început să-l răsfășoasă din plicteală. Cînd a terminat lectura, la umbra Turnului Eiffel apărea un nou regizor: Georgesco. Bravo, să ne trăiești, Jean Georgesco! Săla aplauda fermecată. Gopo își înclină statura lui de o, brad frumos și se ghemuiește peste mine maestrului. Cu atîta cînd și-a început lungul drum al vocației în căruța cu premii. Pe vremea aceea, starostele breslei avea pe spate un ghiozdan, iar maestrul, junele octogenar care, acum, auziți-l, cîntă un șlagăr de pe vremea **Fericii aventuri** și dansează la Maurice Chevalier, maestrul, zic, îl trimitea să-i cumpere țigări. Puști din sală vor ține minte pînă la adînci bătrîneți seara asta care începe, cu un român la Paris și sfîrșește cu un parizian la Reșița. Partizianul nostru nu conțenește să spună ce mult l-a plăcut „data trecută”, ce mult îi place data asta, ce mult o să-i placă data viitoare cînd o să revină, fiindcă are de gînd să se întoarcă foarte repede în cinematograful asta mare și elegant, „așa cum noi bucurăstenui n-avem încă”. Reșițenii bat din miini cu încinare. De cite ori cineva îi gîdila la „tot Banatu-i fruncea”, par fericiți. Bravo, maestro!

• **cinemateca**, bineînțeles. Aici, la Reșița, Arhiva de filme are — se pare — sucursala cea mai neostenită, cea mai școlită și, în consecință, cea mai iubită. Undeva, am citit un anunț: „joia tinerului se ține marți”. Săptămîna cinefilului, în cetatea oțelului, se ține mai ales vineri. „O mină de elitiști”, „un grup de degustători”, „rafinati”, „amatori de piese rare”? E mai mult decît plăcut de constatat că aceste epitețe aruncate, adesea cu condescendență unor cinefili împătimiti, la poalele Semeniciului

trebuie adresate cu respect la mii de oameni, muncitori la uzină, ingineri la uzină, tehnicieni la uzină (dacă cineva ar număra cuvintele spuse de un reșițean într-o zi, nu este nici o îndoielă că vorba care îmbracă, de departe, maiul galben este „uzină”), dar și elevi care, firește, se pregătesc să intre în uzină, dar și pensionari (unde-ai lucrat? Omul te privește uimit, dar politicoș, ca

vira Popescu s.a. La Reșița, în noiembrie a.c. a fost „descoperit” **L'heureuse aventure** de Jean Georgesco (1935). Bravo, Cinemateca!

• **criticii**, firește. Rară, rarissimă o asemenea largă concentrare de cine-comentatori ca la acest Colocviu care a stîrnit invidia bucurășă și admirativă a Președintelui ACIN și exodul

Reșițenii sărbătoresc
90 de ani de la nașterea filmului.
Sufflarea cinematografică a devenit
mișcare cinematografică.
Atmosferă culturală, entuziasm
și o mare foame de artă

banăneanul. Te scutește să-ți spună c-ai intrat cu picioarele în străchini și întinde mina spre furnal). „Ezotericul” aparține azi marelui public obișnuit să asculte cu luare aminte chestiuni „de fină specialitate”, analize morfologice ale unor pelicule rare, conferințe docte (de cînd acest adjectiv care vine de la doctus = învățat, cunoscător, priceput, a devenit peiorativ?). Mă gîndesc cu jale la prelegerile suportate ca o doctorie amară și numai pentru că „urmează dans” sau cutare peliculă cu dum-dum. Teoreticienii free-cinema-ului și ai kinoglas-ului, biografii lui Eisenstein și ai lui René Clair, exegeții **Nunții de piatră** — vorbesc de bucurăsteni; specialiștii locali s-au prelat entuziasmul și neifil demult, cu arme și bagaje — sint momiți să vină la Reșița cu insistente obștești și prietenești, cu argumente obiective și subiective, cu principii sacre și cu șantaj sentimentale, ba chiar cu prăjiturile cu albus de ou, pregătite, firește, de organizatori, dar mai ales de organizatoare (ca să înfrunte colocviul — una dintre ele — se soptește — „a făcut un C.A.R.”, alta și-a luat banii de concediu). Îmi pare rău odată în plus c-au răposat Pasolini și Schlieru. Ce bine le-ar fi stat, vineri seară, pe podiul de la „Dacia”. Mă bucur că George Littera e din partea locului și că nu se sfîșie să țină eruditile lui prelegeri și pentru I.A.T.C. și pentru I.C.M. Cu ocazia iasi centenarului Cinemateca o organizat o suită de programe de zile mari, din care n-au lipsit nici medalionul Ion Popescu Gopo, nici un pios în memoriam pentru Miral Ilieșiu, nici evocarea evoluției în filmele străine din primele decenii ale secolului a unor artiști români: Lupu Pick, Jean Negulescu, El-

unora dintre cele mai cunoscute condeie cinematografice. N-aș putea spune că la „Lira” era chiar zăpășeală, dar pot să depun mărturie că un public care umplea ochi o sală imensă, după ce a făcut acrobatii cu programul propriu ca să asiste — numai ochi și urechi — ca să asculte un ceas ce e nou cu un film turnat în 1912, un asemenea public poate deveni, la un moment dat, a probat-o, un fel de termocentrală. Binecuvîntă căldura! Căldura spectatorului căruia nu-i ajunge „istoria cinematografului mondial în capodopere”. El nu mai vine acum să vadă, ci să-l vadă, pe ei care nu sint nici staturii și nici măcar vedete, ci doar niște semnături la sfîrșitul unui „carnet cinematografic”, în paginile unui supliment, într-o revistă, pe coperta unei cărți apărută la „Meridian”. Orice se poate spune despre Colocviul criticilor, dar nu că „n-a fost divers”, că n-a îmbrățișat tot ce se poate îmbrățișa între **Independența României** și **Cel mai frumoși ani**. Tudor Caranfil a comunicat — încins exaltat, fericit — descoperiri recente, fațete inedite, supoziții seducătoare, răsturnări de perspectivă legate de „cea mai importantă realizare din perioada începuturilor cinematografului românesc”; Natalia Stancu l-a luat la brăț pe George Călinescu și, împărțind cu tact și sargitate grațitudinii și regrete, au făcut împreună o plimbare în grădina ecranizărilor românești; informată, dar nesepărată de propria bibliografie, și — de ce n-am zice? — cu sarm, Cristina Corcolvescu a trecut în revistă incitabilele tendințe cinematografice ale deceniului '70, pe mapamond, Oltea Vasilescu a reînviat metodic, dar cu multă culoare și cu secrete bucurii de portretist, o ga-

lerie de figuri de artiști de origine română care au marcat filmul francez; Ion Lazăr a plonjat curajos în lumea paradigmelor în compania teoreticienilor, dar mai ales a aceluia care a fost asasinat la Căstia, tot într-un noiembrie, dar în noiembrie de acum un deceniu. Profesoara reșițeană Ada Cruceanu a făcut apel la structuraliști și ne-a prezentat o subtilă analiză a intertextualității în film. Profesorul reșițean Petru Olalde a făcut apel la cercetarea istorică și ne-a transmis o comunicare pasionantă despre felul în care bănățenii au întîmpinat, au comentat, au încurajat în 1913, „filmul pentru independență”: publicul „dînd năvală asupra teatrului Olympia... mai ales marți, fiind și zi de țîrg, au venit și mulți săteni, cari desigur au dus acasă la ai lor vestea minunei ce au văzut. Tocmai în vederea publicului de la sate, s-a hotărît direcția teatrului Olympia a mai reproduce și vineri filmul, ca astfel să-l poată vedea și gusta și acia care n-au avut pînă acum prilejul. Cu inima liniștită putem zice: face să fie văzut”. Cercetare în diverse direcții. Instrumentar diferit. Tonalități diferite. Dar aceeași mare credință în steaua filmului, în puterea lui de a face pe om mai bun. Cine va spune un bravo istoricilor, filmologilor, criticilor?

• **publicul**, bineînțeles. În tot ce-am spus pînă aici, despre el e vorba, pentru că el, numai el, dă sens acestor teribile risipe de energii care a făcut ca, pentru cîteva zile, capitala filmului românesc să se mute la Reșița. Dar nu e numai „o problemă de energie”. E și „o problemă de har”. Și ajungînd aici trebuie să-i numim pe inițiatori, pe cei care au făcut, dar nu de azi, de ieri, ci de cîțiva ani buni, ca suflarea cinematografică să devină mișcarea cinematografică.

• **sufletişti**, bineînțeles. Ei poartă nume aflate în organigrama culturii: Carmen Cornelia Gramadă, Valeriu Leu, Timotei Jurică, Ana Jurică. Acțiunea și acțiunile depășesc granițele organizării propriu-zise, fie ea și o organizare excelentă. Depășesc și obligațiile funcțiilor, fie ele și funcții importante. Cinefilia la Reșița — ca și în general, cultul culturii — este azi ceva care ține și de onoare și de fervoare. Onoarea unor tradiții, tradițiile unei clase muncitoare care și-a înființat uzina în 1771, cu asociații puternice și cluburi de vază, cu biblioteci și formații muzicale. Cu foame de viață spirituală și cu un meticolos și îndelung antrenament al intelectului. Astfel de tradiții nu numai că nu sint uitate, dar sint tratate ca obligații morale care, pe zi ce trece, parcă devin și mai pretențioase. Fervorul vine și din adîncul inimii, dar și de sub frunte. Fiindcă în noiembrie, la Reșița, reșițenii n-au sărbătorit doar filmul. Au sărbătorit inteligența, spiritul creator, imaginația, arta ca imensă forță edificatoare și înnoitoare, pe scurt lumina minții care e, precum știm cu toții, e o invenție mai mare chiar decît cea a fraților Lumière.

Ecaterina OPROIU

„Gura satului” și „Primăria” sau două personaje atașate interpretate cu talent, respectiv Rodica Mandache și Mariana Cereș în **Cădătorii cu repetiție** scenariul: Francisc Munteanu; regia: Virgil Calotescu

Heana! Harșa-Negru debutează într-un film cu titlu de bun augur: **Sper să ne mai vedem** (scenariu: Ion Băieșu; regia: Dumitru Dinulescu)



Ci Nr. 11 (275)
Anul XXIII

ne

ma

Revista a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, noiembrie, 1985