



Ci Nr. 5 (281)
Anul XXIV
ne
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, mai, 1986

1 iunie

Copilul, mesager al păcii



Pacea ca speranță. Pacea ca voință. Pacea - condiție vitală

De veghe în lanul de la Moisei

Moisei: tragedie românească provocată de nazisti și horthysti, în cel de-al doilea război mondial. Moisei, nume intrat în istoria universală asemenea lui Iudice, Oradour... Moisei, nume de baladă, de cîntat peste veacuri, inepuizabilă sursă de subiecte și pentru epopeea națională cinematografică.

În 1969 am pășit, cu sfios respect pentru jertfele eroice ale poporului nostru, în Maramureș, panteon al permanenței ființei naționale românești. Am intrat pe ușa largă a satului cu gândul să realizez un documentar despre complexa viață socialistă a unei mari localități din nordul țării. De la început mi-am atras atenția, odată cu bogăția, statornicia gospodăriilor, bornele de beton care erau plantate, din loc în loc, în curțile caselor. Nu-mai utilele largi întrerupeau sirul bornelor care, cîndva, alcătuiseră o linie de fortificații, de ani părăsita de cotropitori.

Primarul Coman — unul dintre sutele de Comani care și dispută inițiativa în comuna cu sutele de Tomioasă — mi-a explicat cu de-amănuntul drama de la Moisei, de la alungarea oamenilor din sat, într-o zi de octombrie a anului 1944, pînă la pustierea, prin foc, a așezării și uciderea eroilor de la Moisei. Ne-am înclinat emoționați în fața statuilor uriașilor ciopliți de Vida Gheza și am păstrat un moment de liniște netaiata cu firul, în căsuța rămasă martor-accuzator al crimelor cotropitorilor temporari. În locul unui film despre satul de azi și prefacerile petrecute în acea perioadă, am simțit nevoia să realizez un film documentar intitulat, simbolic, **Eroii nu mor nicodată**. A fost o mică statuie — cinematografică, bineînțeles — adăugată celor ale lui Vida Gheza pentru cinstirea memoriei

eroilor uciși și a rezistenței poporului român în fața vicisitudinilor istoriei.

Cinci ani mai târziu, în 1974, am revenit pentru a realiza un lung metraj dedicat aceluiași eveniment. Poate că născătorii ca aici, la Moisei, oamenii, avînd cultul istoriei, nu sprîjină cu atît de adînc devotament orice acțiune menită să demaste ororile războiului, să exprime drama părinților lor și rezistența acestora împotriva barbariei cotropitorilor fasciști și horthysti. Așa se explică faptul că în filmul **Ultima frontieră a morții** masele de oameni care apar au naturalețea și dezinvoltura, autenticitatea celor din sat; populația locală, de la mic la mare, de la bătrîn la prunc, a participat la toate filmările din Moisei. Așa au înțeles ei — zic eu — să lupte împotriva războiului, fiindcă la Moisei fiecare generație își venerază înaintașii caînd să le vegheze în pace somnul glorios.

Fiindcă la Moisei eroii dorm, eroii n-au murit. Și pentru aceasta, la Moisei, pacea nu înseamnă un porumbel care zboară sau ne privește cu ochi rotunzi și umezi, ci un bărbat, mai mulți bărbați, chipuri de uriași care au încremînt cu liniștea dirză pe față, cu dorința neclintită ca și după moarte ei să rămîna aici, în eternitatea pămîntului românesc.

Virgil CALOTESCUL

Pace noului născut

Citesc în ziare, văd în cronicile jurnalelor de actualitate la televiziune, demonstrații, apeluri pentru pace. Această acțiune generoasă a devenit pe întregul mapamond cotidiană, ca însăși existența. E glasul rațiunii, iminentescă ca în timpul războiului aceste apeluri apăreau timide pe zidurile caselor, pe vagoanele de cale ferată. Atunci apelul se referea la sfîrșirea războiului, acum luptăm să

nu izbucnească unul și mai crunt, poate ultimul... Această dorință, această luptă, această mișcare pentru pace le-am oglindit în multe din filmele mele. Desigur, nu este vorba numai de a trăi în pace, în sinul familiei tale, admirînd primii pomi înfloriți, ci de o pace mai mare, mondială, în care oamenii din toate țările să aibă perspectiva unui trai liniștit, timp să-și construiască societatea lor. În ultima instanță, pacea înseamnă viață, primul scîntec al unui nou născut, aurul grîului adunat în hambare, certitudinea zilei de mîine proiectată în secole.

Francisc MUNTEANU

0 rampă de lansare a păcii

Printre planurile mele cinematografice figurează la loc de frunte și un scenariu de film artistic în două serii, închinat luptei pentru pace. Este un proiect din cale-afară de ambițios. Și trebuie s-o spun cu mare durere, pe cît de ambițios, pe atît de irealizabil. Cîit ar mai fi de așteptat?

Departate de mine vanitatea de a crede că dețin o prioritate de idei! Oare din cîți scriitori-scenariști sînt pe lume nici unul să nu se fi gîndit, numai mie să-mi fi trecut prin minte o idee atît de generoasă, de nobilă? Nu, nu mă hrănesc cu iluzii. Dimpotrivă, aș fi multumit să aflu că alții mi-au luat-o înainte. Distrugerea armamentului nuclear — această ar fi ideea. Declanșarea operațiunilor de distrugere. Prima bombă atomică dezamorsată, imblinzită și devenind — din acel moment —

obiect de muzeu. Din tunuri se pot face pluguri, sape și multe alte unelte de lucrat pămîntul. Din bombe atomice? Pînă la urmă, poate că li s-ar găsi și lor o întrebuințare pasnică. Printre altele, ar putea servi, pe cîmp, printre lanuri, drept sperietoare de ciori. Căci așa au fost imaginate, concepute, aceste bombe atomice, încă să aibă și o înfățișare de spaimă. Înșirîndu-le pe sesuri, mai tare s-ar neliniști oamenii: oare nu pentru ei, pentru distrugerea lor au fost gîndite, fabricate, experimentate?

Din nefericire, în acest an 1986, un asemenea scenariu nu-și află încă un temel foarte solid în realitatea internațională: cursa înarmărilor continuă. Deocamdată scenariul meu poate servi, cel mult, ca un punct de pornire pentru filme științifico-fantastice. Dar există o dorință de pace. Se aude glasul a peste patru miliarde de oameni: pentru pace! Voința popoarelor se impune. Există, deci, și o speranță și un mine. Nu mai e nici o îndoială, se va scrie un scenariu și se va realiza un film despre distrugerea armamentelor. Cine? Cînd? Să nu ne pierdem încrederea.

Nicolae TIC

Simbolica amintire a unor piersici înfloriți

O amintire profund dramatică a adolescenței mele, este aceea a unor splendide zile

de primăvară — aprilie 1944 — cînd peste dealurile negre, proaspăt arate, se așteptau inflorescențele pîlcuiri de piersici în aceea somptuoasă culoare pîierăcie, cum o numeau țărani din partea locului.

Era prima izbucnire florală a acelei primăveri care-și trăia, inconștientă și puternică, frumusețea peste care, vai, băteau zi de zi dangatele grave de moarte, ale clopotelor din toate satele mai apropiate sau mai depărtate. Ale celor care puteau fi auzite și ale celor cu mult mai numeroase, pe care nu le puteam auzi, dar le simțeam cu toată ființa mea tină, înapoi încă să accepte moartea. Infloreau piersicii și pieria floarea satelor noastre.

Amintirea acelor dealuri dragi, atît de glorioase înflorite, peste care băteau, zi de zi, clopotele de moarte m-a urmărit decenii. Și îmi apare și astăzi ca cea mai desăvîrșită imagine de „sinteză artistică” prin care un cineast ar putea să reprezinte ideea de ororă a războiului.

De ce n-am realizat-o în nici un film? Pentru că n-am mai găsit niciodată și nicăieri dealuri ca acelea, cu piersicii înfloriți, și nici sunete de clopot atît de sfîșietoare... În epoca modernă, piersicii sînt cultivați pe spașiere și alinați ca soldații iar întreaga mea ființă e numai sunet de trompete ale victoriilor pe toate fronturile.

Malvina URȘIANU

„Mondialele” păcii

Eram, nu de mult, într-o sală de proiecție și urmăream un ciclu de filme documentare despre cel de-al doilea război mondial. O parte dintre tinerii de lîngă mine, care citiseră sau auziseră și de lagăre de exterminare și de camere de gazare, și de masacre în masă, acum, văzînd imaginile concrete ale celei mai macabre tragedii, generată de om împotriva omului, m-au întrebă: „A fost chiar așa? Nu sînt imagini trucate cinematografic? Și tonele de pîr uman, și vagoanele de proțeze inventariate, și secerișul acela de mitraliere asupra copiilor din piață, și mortul aruncat în stradă ca să-i păstrezi cartela pentru a supraviețui tu încă două-trei zile, și dezagregarea de la Hiroshima și Nagasaki? — toate acestea sînt adevărate?”

De patru decenii încoace, deși, teoretic, războiul s-a terminat, zilnic mor zece, sute, mii de oameni, răpuși de același blestem, chiar dacă aceste conflagrații nu se numesc chiar mondiale.

Nu se numesc mondiale, fiindcă cel de-al treilea „mondial” ar fi să fie, dacă ar fi, atomic. Și, termenul de „mondial” de data aceasta, își justifică denumirea, fiindcă este primul care vizează întreaga omenire, însăși existența Terrei.

De aceea speranța supremă a ființelor raționale de pe Terra este lupta pentru pace. Ori, această luptă se desfășoară pe toate meridianele, cuprînzînd în aceeași coloană, sevanți și analfabeți, copii și bătrîni, budisti, musulmani și creștini, albi și negri, politicieni de toate culorile.

Toate acestea pot fi văzute în imagini, pe marelle și pe micul ecran.

Dar... pe aceleași ecrane vedem plantarea de noi rachete cu încărcătură nucleară, cu raze mai mici și mai mari de acțiune. Cosmoul este semănat cu rachete ale morții, sub un titlu de film, „Războiul stelelor”. Limbile de foc, iradiatii ale producției atomice încep să facă ravagii, năpăstuind ființe și popoare.

Stop! Se aude glasul tot mai tare, un strigăt de disperare al omeniei și omenirii!

Sințeti surzi? Sințeti orbi?

Stop!

Aveți copii de crescut!

Avem o livadă înflorită!

Avem o țară de înălțat!

Avem un gînd bun de lăsat urmașilor!

Nu le transformați în genune!

Stop!

Atenție, cinești! Acum, cît nu este încă prea tîrziu, avem și noi un cuvînt de spus!

Stop!

„Atenție, voi cei care înarmați Cosmoul!” este tema unui film aparent științifico-fantastic, care mă obsedează. Imaginați-vă că o rachetă de extraterestri ar poposi în „microcosmosul” Terrei. Este posibil. Mitologii mai vechi și mai noi vorbesc despre aterizări ale lor pe planeta noastră. Nu pulem evalua građu de dezvoltare al științei și tehnicii lor. Se neficînd de un „Jaser” necunoscut nouă, ar putea pătrunde la unul din punctele noastre de comandă și ar apăsa ei pe butoane și ar declanșa sfîrșitul lumii terestre!

Ce spuneti?

Sigur, în filmul meu ar fi și lupta noastră disperată, de a-i opri, de a-i anihila, dar n-am putea comunica cu ei. Ei vorbesc o limbă necunoscută nouă.

Atunci, din dorința de a nu pieri cu toții, am dezamorsa, în fine, toate rachetele, toate bombele... Și atunci, apusul și răsăritul ar accepta, în sfîrșit să se salveze. (Istoria consemnează asemenea momente).

Dezamorsați-le — ar striga filmul meu — înaintea acestei clipe fatale!

George VITANIDIS



„Avem deplina convingere că stă în puterea popoarelor ca, acționînd unite, cu toată fermitatea, să schimbe cursul evenimentelor, să oprească drumul spre catastrofă și să asigure calea spre destindere, triumful rațiunii să impună dezarmarea, pacea și conlucrarea pașnică între toate națiunile lumii!”

Nicolae CEAUȘESCU

Din Cuvîntarea la Adunarea solemnă organizată cu prilejul aniversării a 65 de ani de la înfiurirea Partidului Comunist Român



O iubire deloc trecătoare:
sentimentul de acasă
(*Rămin cu tine*
de George Cornea
cu Dana Dogaru
și Florin Zamfirescu)



Inteligente proaspete
în sală contemporană
(Din nou împreună
de George Cornea,
cu Micaela Caracul
și Mircea Diaconu)

65 de ani
de la
făurirea
Partidului
Comunist
Român

Eroismul de ieri și de azi al comuniștilor, magistrală a filmului românesc

antologia
filmului
revoluționar
inspirat
de istoria
P.C.R.

Necunoscutul ce spulberă „serata”

Era un chip nou pe ecran, dar nu ceea ce numim proaspăt, ci înruntat, crescut de ridurile timpului, închis în sine, cu genele lăse în jos, ca nu cumva să se întrevadă taina lui de comunist ilegalist, patima luptei și direznia. Așa a apărut „electricianul” Cornel Coman la o serată concepută și regizată de Malvina Urșianu. Un prieten îl îmbracă într-un smoking și omul nostru nici nu-și dă seama că este mai incomodă și mai stranie: imbrăcămintea sau ambianța însoțită. El așteaptă ora H, ora semnalului insurctiei. Misiunea? Nu departe de conac, de serată, se află o casă cu grupul electrogen al aeroportului militar hitlerist. Sintem în noaptea de 23 August, august istoric. În minutele cind se transmite un comunicat important pentru țară Electricianul se va țiri printre jeturile de reflectoare ale dușmanului, spre grupul electrogen să-l arunce în aer. Dar pînă atunci, mai are de așteptat. Printre străinii care parca îl arată cu degetul: uite-l, intrusul! De fapt, nu-l arată nimeni, dar el simte așa, pentru că e obosit, hărțuit, nemîncat, nedormit. Foamea și-o mai potolește, dar somnul? Somnul! Și acești străini, acești colaboraționiști, dușmani de clasă dintre care se desprinde o doamnă între două vîrste, elegantă, frumos fardată dar ameliată care i se agită de gît. O acțiune

de zile mari — Gilda Marinescu — alături de un actor necunoscut pe atunci, Cornel Coman, la primul lui rol de film. Electricianul care nu voia în acea seară decît să se strecoare neobservat printre acești petrecăreți, este silît, — iată — să facă pe crail blazat (tur de forță interpretativă) care vrea să se desotorosească, dar în mod civilizat, de acea femeie penibilă și încapătînată. Mai ales că vine ora H și el trebuie să pornească spre grupul electrogen să-l facă să explodeze. Să-și facă datoria către țară. Și poate, să moară puțin...

Un erou din anii ilegalității strălucit conceput de Malvina Urșianu și recreat cu vigoare artistică de regretatul Cornel Coman.

Ana HALASZ

Baricadă în calea fascismului

Il cheama Tănase și Constantin și a fost un artist-conștiință al timpului său. Il cheama Caragi și Toma și a fost un artist-conștiință al timpului nostru. Aveau în comun credința în arta lor, o artă anume, capabilă să ridice risul la rangul de armă. O armă împotriva teroarei, o armă împotriva relelor de tot felul. O armă.

Alți doi artiști, conștiințe-perceche ale timpului nostru, scriitorul Titus Popovici și regizorul Manole Marcus, i-au făcut să se întîlnească peste timp, au făcut din ei un singur personaj numit cu tandră și nevinovată cacofonie caragialească, Costică Caratase. Caratase, de la Caragi. Caratase de la Tănase plus un Costică mitic în nomenclatorul personajelor noastre mitice. Un personaj concentrat pînă la transformarea în idee politică, ideea de rezistență agresiv-pasnică la teroarea nazistă. Sub chipul și în mina lui Caragi, nea Costică cel Tănase devenit Caratase are vulgaritatea imblînzită, mulată pe cîndose și ironie, pe subtilitate și geniu co(s)mic, pe conștiința genială a propriei valori de armă cu tirul bine fixat. Prin acest personaj scris anume pentru el, nota bene, Caragi a dat cel mai seducător complex personaj al carierei sale.

Un personaj-luptător, care lasă friu liber tragicului și comicalului din structura umană, loc pentru mușcătura mortală, otrăvita a ironiei, dar și pentru nodul ridicat în gît de tristetea coplesitoare, perche cu ironie. Pentru Caragi și numai pentru Caragi era acest rol, pentru că numai el știa și putea să se acopere astfel de ridicol, șoptind, topit de amor, versuri în fața unei gîscuțe, pentru că,

un ceas de viață mai tîrziu, cu altă voce, aceea lucidității, vocea artei lui, a armei lui, să rostească acel memorabil: „Țiați calea lui Hitler! Oprit! Dacă vreți să rămîneți oameni!”. Pentru Caragi și numai pentru Caragi putea să fie acel apel la omenie, împuscat în inima teroarei, pentru că nimeni nu știa ca el să fie cu atîta simplitate, uman, la nimeni „a fi uman” nu înseamnă, ca la el, a fi normal decît, sigur, Cosasu are dreptate, la celălalt „Caratase”, numit Cotescu cu modelul din viață, nea Vițu al lui Mazilu...

De aceea poate mi se pare atît de firesc, de can-viață, ca amîndoi să piară apototice vîi, unul lovit de glonț, celălalt, de proprii inimă, greu încercată, amîndoi fixați în memoria noastră cu o secundă înainte ca moartea să-i doboare, pentru că nici o idee nu poate fi ucisă, pentru că, nu, ideile nu mor, spiritul nu moare. Numai oamenii.

Omul Caragi Toma, omul Tănase Constantin, da, au pierit, personajele lor ridicate împotriva teroarei de orice fel sint, așa cum se și cuvine, nemuritoare.

Actorul Toma Caragi, actorul Constantin Tănase sint vîi și făcuți unui într-un film numit **Actorul și subțitoli**. Un film ridicat, ca o baricadă, în fața a tot ce este inuman.

Eva SÎRBU

Victoria exemplară a omului

Există deja în filmul nostru „o față” a lui Ilarion Ciobanu — un chip al comunistilor lui, o calcătură a pasului lui Ilarion, o greutate a cadrului în care intră, o tăietură a siluetei lui, înconfundabilă, o uitătură a lui, o apăsare care — să n-o ascundem — nu se instalează odată cu apariția oricui pe pînă, chiar dacă acest oricine e prezent în mai toate distribuțiile. Nu ascund nici că mă număr printre acei care nu văd deloc o limitare a talentului unui actor în unilateralele izbutili ale unor personaje pozitive, ba chiar nu mă fereesc să numesc încă — pentru uzul rațiunii — pozitiv un personaj pe care am apucat să-l numim așa, întelegîndu-ne prea bine asupra sensului lui încărcat de calități binefăcătoare.

Nu-mîi! om minunat — ca Dostoevski pe Miskin — nu-mîi! om exemplar, nu-mîi! înșir, model sau personaj complex (cîte complexe la cei care se fereesc de „eroul pozitiv” înlocuindu-l cu „complexitatea” asta, născătoare de alte șabloane), totu-i să fie, să iradiază, să transmită. Izbutilrea unui personaj

pozitiv, nu poate ține decît de multilateralitatea unui talent. Nu există erou exemplar creat din sarcină a duhului. E știut că a intrat demult în apucăturile chiar ale celor mai talentați să joace mai ușor rău decît binele, ca să vorbim așa, mai complex... De ce? N-are importanță acum. Acum are importanță că pentru spectatorul nostru, apariția lui Ilarion Ciobanu girează — ca în cazul unui Batalov, al unui Wayne și ei, dragă doamnă, unilaterali” — un erou consistent și ca farmec și ca substanță, într-o cinematografie unde aceste calități încă nu prisoesc. El e muncitorul inteligent „parasutat” azi în linia întâi a bătăliilor, după ce nimeni nu s-a uitat la el — din cauza extraordinarei sale calități de „om comun” — lăsîndu-l să numere, de pîidă, buloanele la magazine. El e activistul natural care nu știe să-și piardă capul cînd celorlalți nu mai știu dacă le stă totuși pe umeri. Eroul lui Ilarion Ciobanu nu transmite panică, nu îngrozește, nu poruncește urît, deși nici nu cade în extrema cealaltă, cum le e lesne altora, în calm inexpressiv, în amabilitate neroadă, în poză „draguță” și nesărută. El iradiază devotamentul printr-un gest, principialitatea printr-o căutătură, efortul de înțelegere printr-o tăcere. E în el — ferindu-l de orice demagogie — un bun simț al sentimentelor drepte și imediate la îndemina tot omului din fabrică, de la fabrică, de la club, simți, pe dată, robustețea unei convingeri deloc incompatibile cu o pudoare sănătoasă și deosebită unei bune-credințe în celălalt. Oamenii lui Ilarion — buni fără a fi didici, aspri fără a fi grosolani, simpli fără a fi vulgari — nu sint dintre acei care medicorează viața de pe ecran.

Eroi lui sint dintr-acei înhamăți la a face binele. Hamalii binelui. Mărunții binelui. Obscurii care cînd ies la lumină, devin memorabili și își dau convingerea că fără ei nici o construcție și nici un scenariu de azi nu sint posibile. Nu-s efemeri și sint „cu gramada”, artiști ca Ilarion Ciobanu nu-i descopere de cum apar pe ecran sau în cinema, veniți direct din viață. Cum a apărut eroul tipic al lui Ilarion? Exact ca în rolurile lui, om fără mută coadă, cu multă cultură sufletească, tăbăcit prin purturi și prin „gramezi” de rugbi. Om „la gramadă”, ridicat din gramadă, azi primar de comună, ca Mitru Mot „prîn” 45, miine trimis din uzină, comisar de București, fiingă „maestrul” Moldovan al lui Sergiu Nicolaescu, poimîne printre gazetarii tăpilor diverse... Nu-l pot uita în acel film cînd sarcina de partid i se transmite pe un teren de rugbi, unde el e antrenament cu bălții uzinei; i se cere, deodată, să-și schimbe soarta. Poate că tot așa, printr-o răscurire propusă de revoluția altora, a ajuns în cinema N-a făcut niciodată teatru. E printre cei cîțiva actori români de cinema și numai de cinema care și joacă întorsura de viață, iar seara „în gramadă”, după regulile unei arte care „dă creștere” tezei ce-ai fost și să fii precum te inventezi.

Radu COSAȘU

Un frac alb ascunde uniforma unui ostas al eliberării (*Serata* de Malvina Urșianu cu Cornel Coman și Silvia Ghelan)



Ei nu știu că trăiesc revoluția. Se întorc de pe front cu un singur gând: să-și ia în primire pogorul promis de proaspătul guvern democratic, în schimbul singurii vârsat, al iadului străbătut, al greului războiului pe umezii lor purtat. Trenul îi duce spre sat. Stau deasupra, pe vagoane și tălăsuiesc ca în poarta casei, despre ce altceva? despre pământ! Aceeași locomotivă ce ducea se oprește în cîmpie și pentru Mitru Moț din **Setea** și pentru Tica din **Primăvara e fierbinte** și pentru fiul lui Oaie din **Tatăl risipitor**. Se întorc din același iad, sub același cer de primăvară săracă, dăătoare de speranță, trei dintre eroii epopeii revoluționare a satului românesc după Eliberare, care-și vor cîrm drum strălucit pe ecran, rezistind în memorie cînefii. Trei mari actori de film moderni: Ilarion Ciobanu, Ernest Maftei, Gheorghe Dinică, același stil sobru, realist — neorealism, dacă vreți! — de interpretare, dar cîtă putere de particularizare a emoției la fiecare din ei, ce forță a detaliului psihologic individualizînd destine. Destin — în mare — același, al transformării istorice a satului românesc, după reforma agrară. General, particular, și apoi din nou general, la altă scară a semnificației — e drumul pe care-l parcurge fiecare fenomen, cel social, ca și cel artistic. Trei țărani în ajunul schimbării fundamentale din viața lor, a fiecăruia în parte și a tuturor laolaltă, și fi duș în viziuni simpliste la o săracă repetare

Niște țărani în revoluție

mai bine? — le dă un sens anume, profund omenesce, hazos și original. Mitru Moț nu e un om politic. În film el e membru de partid „doar cu sufletul”. Deocamdată. Dar în acel suflet chinat de țărani ce a suferit și batjocura lui Cloambes și umilierea prefăcută a lui Gavrilă a Ursului, patima răzburării bolborosește ca vulcanii noroioși. Grea, ursuza, amestecată cu zgura vorbelor și pripeala fap-

(Emil Botta) îl întreabă așa, deși n-are intenție să-l jignească, ci ca o gazdă „politică” dacă a cinat. „Noi primăvara ne culcam înainte de cină” îi răspunde scurt, ironic, țărânul. Privirea lui Ernest Maftei — un Maftei tînar, arzînd — e dreptă, nerăbdătoare, el are o permisiune numai de cîteva zile și a venit să încheie socotilele cu conașul și să intre în stăpînirea pămîntului promis celor ce au lup-

Destine dramatice, în vîrtejul istoriei. Și un mare destin: al satului românesc intrat pe făgașul revoluției

Adrian Petringenaru (**Tatăl risipitor**), Mircea Daneliuc (**Vînătoarea de vulpi**).

Gheorghe Dinică apare în sat cu o manta soldătească, jerpelită, neras, cu obrazul supț, trăgîndu-și un picior de lămn cu care nu s-a deprins încă. Bătrînul Oaie (Toma Caragiu) îl întîmpina în tindă aspru, băgătește — cum să-și umilească feciorul, compătîmîndu-l? O singură secundă aparatul îi surprinde privirea încercată de obida pe toți și toate, pe ticăloasa de soartă care i-a risipit feciorii în patru zări semănînd cu trupurile lor tinere, cîmpile lumii largi... Și acu' asta, singurul care se întoarce e olog, nu i-ar mai rădă pămîntul pe ai de-au pornit prijolul... Dar bătrînul nu roștește o vorbă. Gîndul e săpat adînc, în inima lui de tată risipitor care uite, acum, cînd vine cel așteptat n-are ce-i pune pe masă decît mamăligă și zeama lungă de urzici, că-i primăvară și țărânul cu asta se ține de cînd se știe.

Dinică e și mai tăcut, cum știe el să fie, răsît pe dinăuntru și cînd îi toarnă bătrînul să se spele acolo în tindă, și cînd schitează un rîsnet ca o înjurătură spre soarta care l-a însemnat de-acu să fie povara gospodăriei, în loc de ajutor... O revedere stîngace, de bă-



Cel mai drept drum al istoriei: dreptate și pentru țărani (*Cînd primăvara e fierbinte* de Beno Meirovici și Mircea Saucan, cu Olga Tudorache, Ernest Maftei, Emil Botta)



Un primar fără precedent: Mitru Moț (*Setea* de Titus Popovici și Mircea Drăgan, cu Ilarion Ciobanu și Ștefan Ciubotărașu)

de fapte, declarații, concluzii vorbite, ceea ce ar fi anulat efectul.

Eroul epopeii rurale a lui Titus Popovici **Setea** (regia Mircea Drăgan) e zgîrcit la vorbă, ca orice ardelen ce cumpănește adînc și acționează cînd nici nu te aștepti. „Domnia voastră s-a gătat” — îi spune fostului primar. Că nici n-a fost bună. Vine alta care nu vî suferă. Că prea v-ați bătut joc de noi, săracii... „De acu' eu mi-s primarele în sat” ție cit de simplu, țărănește, exprimat, pe altă de neașteptată, de profund personală această autonumire a lui Mitru Moț, ce dă de furcă comunistului Ardelenau (Colea Răutu) care-l înțelege pe țărân chiar cînd îi mustră pentru neabuința lui. Cu vocea profundă de bas, rostogolind cuvintele ca niște bolovani ce cad pe pămînt uscat, fără să se atingă unele de altele, fără cursivitatea aceia convențională ce omoară altele fraze rostite pe ecran ca din carte, Ilarion Ciobanu — cine altul

lei caraghioasă de a se pune el singur primarele satului. Cînd va înțelege că „politică” nu se face așa, fiecare numai ce-i place lui, ci și altele, care trebuiește și pentru alții” se va rușina, și va căuta să-l lămurească și el pe Giugor (Sandu Stîclaru). Obida și setea de pămînt se vor transforma, atunci, în acțiune limpede, conștientă, bine chibzuită, ca în secvența în care-i mustră pe luncani că nu vor să cedeze și moștenitorilor o fărîm din pămîntul lor. „Nu vă pică obrazul de rușine? Nesa-tuilor! Dacă n-ar fi fost partidul nostru comunist să vă dea pămîntul... Pentru partidul nostru toți oamenii i-s p-o formă. Ce vreți voi? Ei nu vi-s frați, nu-s plugari? Vreți să fie ei slugile voastre?”

Tică e altă fire. Om de cîmpie, lute la mînte și vorbe, cu replică tăioasă cînd boerul

tat. Domniul au timp de cină. El însă trebuie să intre cu plugul în pămîntul care abia așteaptă, el n-are vreme, trebuie să arunce sămînța și să se întoarcă pe front. Înhamă calul cel alb, costeliv, la plug, își agită de coarnele plugului cămașa albă, ca un steag al păcii, al armistiștiului cu moartea, pe cîteva ore, pînă trage prima brazdă, sub cerul plumburiu, sub vîntul uscat de primăvară. Dar cade răpus de o rafală a omului de la conac, ca un ostaș pe frontul pîinii și al speranței. Ochii lui Maftei, mirați, se tulbură o clipă înainte ca cerul să le steargă ultimul nor și să-l împacă pe țărân cu vesnicia. Una din paginile antologice ale filmului nostru care dă reperul a ceea ce ar fi putut, a ceea ce va trebui să fie școala românească de cinema, cu asemenea interpreți, cu asemenea regiști, cu asemenea operatori cu scenariști ca Titus Popovici, Eugen Barbu, Dinu Sălaru, regiști ca Mircea Saucan (**Primăvara e fierbinte**), Mircea Drăgan (**Setea**),

bați ce nu-și pot spune ce au de spus și își chinuie amarul în ei, totul surprins cu icoșință de aparat, în gesturile abia schitate a doi mari actori de cinema pe care regizorul i-a pus față în față să-și pipăie gîndul în tăcere și ei știu să facă atît de bine din tăcere o scenă de strălucită elocvență a filmului românesc!

Pînă la urmă „ologul” își va găsi un drum în viața ce începe să fiarbă; pămîntul îi va da și lui o întrebuintare ca altor țărani cărora reforma agrară, apoi colectivizarea cu toi ceea ce a însemnat ea chiar și pentru un Nață Lucean din Cornul Caprei (Mitică Popescu în **Vînătoarea de vulpi**) — ultim mohan în epopeea rurală — le vor rostui viețile pe făgașul cel nou al satului românesc.

Alice MANOIU



Ultimul mohan din Cornul Caprei, Nață Lucean (*Vînătoarea de vulpi* de Dinu Sălaru și Mircea Daneliuc, cu Mitică Popescu)

Elocvența tăcere a unei întoarceri (*Tatăl risipitor* de Eugen Barbu și Adrian Petringenaru, cu Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuță)





1986: Anul Internațional al Păcii

Copilul: me

Pasărea prieteniei și oda bucuriei de viață

Japonezii sînt maeștrii unei vechi și originale arte numită Origami care încearcă atît îndemnarea cit și fantezia creatoare a copiilor și adulților. Artă constă în împăturirea unor hîrtii colorate astfel ca, fără ajutorul vreunei foarfece, să rezulte cele mai diverse forme din lumea înconjurătoare. O veche credință populară japoneză spune că, dacă vrei să îți se îndeplinească o dorință, trebuie să împăturiști o mie de cocori albi.

O micuță japoneză în vîrstă de 12 ani, victimă a războiului de la Hiroșima, aflată într-un spital, împătura zăcînd cocori albi, sperînd că dacă va reuși să împăturaască o mie de cocori nu va muri. Nu a reușit. Vara a murit. Poporul ei i-a închinat un monument.

Mi-am amintit de vara aceea din '45, cînd pe cerul Japoniei s-a arătat întregi, înmînată fața hideasă a forței nucleare. Și am dorit să realizez un film împotriva războiului. Dar cum să le vorbești copiilor despre război, despre moarte, cînd în ochii lor se răstîrînge numai seninul? Și totuși...

Am încercat în micul film de animație numit **Să ne jucăm de-a Terra**.

Ideea frumoasă și generoasă a filmului, aceea a prieteniei copiilor de pe tot mas-mundul, a aparținut sensibilei și talentate scriitoare pentru copii care a fost regretata Cecilia Rădulescu.

Jocul este stăpînul absolut al timpului minunat al copilăriei. În joc, micile ființe învîtă să cunoască lumea în care cresc. Pornind de la aceste constatări și de la desenele copiilor — desene în care fantezia lor cuprinde teritorii nelimitate — am construit o istorioară în care un mic românșu cu clop de osan și albe alege ca loc de joacă globul pămîntesc. Dar cum nu e bine să fii singur, el flutură și din altă parte a globului apare un pui de om în poncho, cu un urias sombrero. Bucurie mare să le joci de-a fantezia-ursulea, printre continente cu un prieten, dar copiii se plictisesc repede și vor să schimbe jocul, să aibă și mai mulți prieteni. Ce crește în zare? Un palmier. După o frunză apare un băiețel negru. Ca în basmul cu Harap Alb și cu tovarășii lui de peripeții, micul românșu a hotărît să plece în lume să-și mai găsească tovarăși de joacă. În India, un elefant urias cu ochi blînz și mari se oferă să le ușureze călătoria, luîndu-le pe spinarea lui. În zău de a-i ajuta pe copii, elefantul a luat odată cu o grațioasă fetiță din Paris și Turnul Eiffel. Ce să facă, dacă fetița plîngea după Turn?

Au ajuns astfel la Pol și elefantul și-a făcut trompa pod ca să poată trece peste gheții urșii polari și pe micuța Enigel cu sania și cu renul ei. Și uite așa, suți cu toții pe elefant au început să înconjoare globul ca la circ, dornici să se joace. Dintr-o dată le-a apărut un balaur de foc care a încercat să le strice jocul, dar cu ajutorul elefantului îl înving. Ne aflăm pe teritoriul fanteziei unde totul e posibil... Copiii au hotărît apoi să facă din globul pe care îl cunoșteau acum foarte bine o pasăre ca să se plimbe în cosmos cu ea și fiecare copil a adus, în această călătorie, steaguri țării lui. Ați observat vreo dată ce dezlănțuire de fantezie cromatică reprezintă steagurile popoarelor lumii? Ei, bine, copiii au construit împreună aripi uriașe din steagurile lor divers colorate și le-au ridicat peste globul-pasăre. Dar pasărea aceasta ciudată n-avea picioare și atunci mica pariziană i-a oferit Turnul Eiffel. „Seamănă cu picioarele de pasăre”, decid copiii. Dar n-are cioc. Și atunci un mic grec a dat o fugă pînă acasă într-o mică insulă strălucită de un capitel doric, de o capră și un mîșlin bătrîn și și-a luat de acolo creanga de mîșlin și-a așezat-o în partea care trebuia să fie capul pasării-glob.

Dar pasărea n-avea nici coadă. Și atunci micul negru i-a dăruit palmierul, pentru ca tot îl luase cu el în călătorie. Și cînd totul a fost gata și s-au suit pe pasărea lor-glob pentru o plimbare în Cosmos, ea s-a transformat în porumbelul alb pe care-l știți cu toții și filmul s-a sfîrșit.

Liana PETRUȚIU

O mie de cocori albi și o singură dorință: Viața



O poveste a păcii și prieteniei: „Să ne jucăm de-a Terra”

Asemenea fotografii zguduitoare dorim să nu mai apară în veci

Filmul de montaj începea cu un cadru supășant la care am reacționat întocmai primilor spectatori de cinema la intrarea trenului în gară. Am strigat, sîrînd îngrozit de pe scaun. Pe ecran se vedea scufundarea unui mare bastiment de război (primul război mondial); vasul se inclina, chila se arăta vederii ca burta unui cetaceu urias răpus, iar pe această curbă suprafață, sute de oameni, echipajul, ostașii, furnica în direcția inversă rasucirii, vasul se scufundă și sutele de minuscule insecte se zăbeau să scape. Oamenii. În primul plan se simțea bordul. Bordul vasului care-l răpunea și oamenii care-l făceau pe cei pentru vecie păstrați astfel în misecarea lor absurdă către moartea atroce ce-i aștepta, mereu, după sfîrșitul cadrelor. Un cadru-document... Doar? Nu-l voi uita, desigur, niciodată... Altul: un personaj istoric de

Documentarul! Pentru prima oară în istoria speței sale, omul se vede pe sine. Se vede și se judecă

tristă istorie. Hitler încearcă să excite masele... aceiași personaj de lugubă prăbușire, izolat și hăituit, decorează un copil-erou al unei absurde iluzii... Istorie? Film?... Doar?

Kamikaze se prăbușesc pe puntea portavionului, bonzii Vietnamului își dau foc în piață, **Mondo cane**, ciuperca atomică aprinde zărea, oamenii se ajută să se care unii pe alții către gropile de execuții. Eichmann ca și Göring, scuipă: „Nu-s vinovați”, cadavre de copii morți de foame sînt cărate precum sacii, arde Varșovia, Stalingradul e în ruine, Goebbels, în finalul marelui drame, crede încă, furibund, în „Führer”, atentatorii condamnați la moarte, calmi, ei nu cred în „Führer”, femei ce plîng, ostași ce mor, copii îmbrățișîndu-și pe nu știu să surdă, femei pudice în fața morții, asasiini de femei impudici... Documente...? Nu voi uita desigur, niciodată, aceste... imagini.

Dar oare nu e acesta peisajul uman cel mai teribil, nefîind decît curatul adevăr, al „părții rele” a omenirii secolului 20? Oare din 1936 nu ne vedem, în sfîrșit, cum sîntem atunci cînd „nu mai sîntem oameni”? Oare filmul document nu e, în fine, oglinda femească care ne arată chipul și năravul? E oare posibil în această oglindire neînselătoare vre-un narcisism înșelător?

S-a adunat prea mult adevăr, pînă la greață. Evidența omului-fără e îndosăriată în role de celuloid. Procesul a început domniilor jurați, sedința continuă... De 90 de ani... oare oglinda aceasta — filmul — nu ne înspăimîntă suficient spre a nu reuși totul de la început? Pentru prima dată în istoria speței sale, **omul se vede pe sine și se cutremură**. De adevăr și de spaimă. După două mondiale conflagrații... Nu cumva da înapoi? Jos mina de pe trăgaci, de pe buton... așa vorbește către om, cinema-ul său, documentul vieții filmate nemijlocit, Documentarul.

E de aceea, imensă răspunderea regizorului „de documentar”: el are, precum Jupiter-Ionans, în mina sa, dreptul la adevăr, forța de a opri omul, prin conștientizarea de sine, de la animalitate. De aceea vom fi recunoscători, încă o dată, operei lui Mihail Romm, ce depășind zarististica demascatoare a lui Holm (Criminalli de război), Leiser (Eichmann și al treilea Reich, Mein Kampf) în Adevărata față a fascismului găsește oricîre epoci despre pericolul și drumul degenerării în fiară. De aceea vom stringe încă o dată mina cineastului Ioan Grigorescu care, cu luciditate și adevăr, ne invită la umanitate în **Mondo umano**. Nici o măturte scrisă, nici o reprezentare plastică, nici o cîntare n-au arătat încă adevărul omului, precum o face conserva de viață, imaginea mișcătoare, cinema-ul document. Forța sa în cel 90 de ani a crescut enorm, prin răspîndire, prin foamă de imagine, de adevăr nemijlocit. Bagajul de imagini, de adevăr, al conștiinței colective a crescut enorm.

Oare nu e imburcător să iei seama de această putere imensă a păcii?

Savel STIOPUL

Copilul și speranța

„Băiețelul din mijlocul ruinelor este îmbrăcat la intîmplare, cu o manta mult prea mare pentru el, legat la cap cu o bîsmăluță; de sub haina aceea care a fost a cine știe cîru soldat, apare capul unei pisici costive, strîns de pe drumuri (care drumuri? dintre darîmăturii) și adăpostite la pieptul copilului trist, care o mîngie cu gestul unic al celor mici... Îmi este greu să explic de ce, dintre multele fotografii care ar fi putut să-mi stea pe masa de lucru, alături de chipul mamei mele, am ales-o pe aceasta, adusă în caietul cu documente ce ni s-a dat acum clișea în la Weimar, la simpozionul „Filmul și lupta împotriva fascismului”. Știu însă de ce, de atunci, toate peliculele „de război”, văzute sau revăzute, în care întîlnesc copil, mă trimit cu gîndul la băiețelul cu bîsmăluță, strîngînd o pică la piept. Toți copiii aceluia timp, aruncați nedrept în mijlocul ororii, i-au fost frați de suferință și, în felul lor, ei au salvat cine ceva, unii o liniță, alții un obiect și, împreună, ideea de speranță. Precum fetița cu rochița zdrențuită care ieșe în întîmpinarea căpitanului Cernea, în finalul filmului lui Dinu Tănase și Aurel Mihale Emela continuă. Mai păstrează, încă, în ochi, spaima de pe urma gravizațiilor trăite (zidurile prăbușindu-se peste trupurile mamei și ale fratelui). Văzute cu ochi de copil, dimensiunile ororii întodeauna amplificată. Starea de martor nevinovat, dar și neputincios — maturul, chiar în condițiile în care nu se poate apăra, are o altă experiență și înțelege a durorii — intensifică sentimentul absurdității. Într-o lume devastată, secătuită parcă de puteri, apariția, în capul uilei, a fetiței rătăcite, întîlnirea cu tatăl, frînt de greaua încercare prin care trecuse,

Sagerai Păcii

Foarte rar să întâlnești pe ecran un copil atât de simpatic și spiritual încât ei, mici spectatori și chiar noi, cei ce fussem demult, de foarte multă vreme de-o schioapă, să ne identificăm o clipă cu stăpînii lui și să-i simțim atât de aproape încît să-i strigăm pe stradă cu numele lui din film. Un nume devenit, în scurt timp, emblema copilăriei senine, ca balonul roșu sau pasărea albastră a visei lor la început de viață.

Ni s-a întîmplat „minunea” la Piatra Neamț, la Festivalul filmului pentru copii în urmă cu doi ani, cînd aproape 20 000 de elevi din județul Neamț, alături de profesori sau de șoimi zglobii, dar și de critici mai severi veniți să „jurizeze” peliculele prezentate în concurs — ne-am pomenit că-i spunem amuzantului interpret Alexandru Duban din filmul lui Gheorghe Naghi ca și personajului, Zuzuc. Zuzuc în sus, Zuzuc în jos, cel mări îl sărutau pentru reușită, iar colegii de vîrstă îl asaltau cu întrebări, poze, autografe, saluturi familiare căruia micuțul, dar foarte dezvoltat interpret (dezvoltura ce-i venea, am aflat, de la frecvențele lui aparitii la televiziune și în spectacolele pionieriste) le răspundea spontan, cu haz, inteligență vie, cu farmec. Cine influențase pe cine? Rolul acestui copil isteț, rol scris cu o bună cunoaștere a psihologiei copilului și jocului infantil, a replicii spirituale, proaspete, de către Aurora Icsarie și Mihai Oprea sau el, puștii-interpret crescut într-o familie ce-i încurajează sensibilitatea și inteligența, educat într-o școală care-i disciplinează studiul, și aprofundarea cunoștințelor de care e permanent însetat, sau meșteșugul artistic care-i valorifică talentul îndreptîndu-l spre o dezvoltare firească, fără trac și complexe, dar și fără aere de mică vedetă cabotină. M-a încîntat, vă mărturisesc, cunoștința cu acest Zuzuc al zilelor noastre, care, fără să-și piardă cu nimic umorul, (trebuia văzut cu cîtă promptitudine se amuza el la replicile prea prețioase ori, dimpotrivă, prea banale din filmele urmărițe) își păstra toată seriozitatea lucrului pe platoul de filmare. Despre el sau despre Cosmin Soifron — protagonistul altui film, candidatul la Marea premiu, *Vreau să știu de ce am aripi*, ca și despre Alexandra Duca, din *De dragul tău*, *Anca*, regizorii ne povesteau cu cîtă răbdare realizau ei cele mai dificile postînscenări, cum nu se grabau să-și termine scena lor, și să zăbojească afară, dimpotrivă, stăteau cuminți pe platou să urmărească și alte secvențe ale partenerilor lor din film. Așa s-a creat între ei și interpretii-adulți acea atmosferă de căldă familială, de tandrețe care-l impresiona pe spectatori prin firească, neîndesărită. O mare afecțiune între Cristina Deleanu și Alexandru Duban a dus la acea scenă extrem de reușită

Mii de Zuzuci și o singură pasiune: filmul

Cînd micul interpret e strigat pe stradă cu numele personajului său, înseamnă că filmul a reușit



Un personaj năstruc și cu mult farmec (Acțiunea Zuzuc de Aurora Icsarie, Mihai Oprea și Gheorghe Naghi, cu Cristina Deleanu și Alexandru Duban)

cînd după pozna lui de vacanță, Zuzuc își regăsește mama îngrijorată și în ochii micuțului interpret apar lacrimi adevărate care nu puținează din spectacol. În scenariul lui Ioan Grigorescu povestit cinematografic de Nicu

Stan, copilul de 12 ani, personajul lui Cosmin Soifron din *Vreau să știu de ce am aripi* devine elementul dramatic, victima a crizei sentimentale a părinților pe care să se despartă. Copilul încerca să neutralizeze conflictul și să-l aducă, înțelept, pe neînțeleptii adulți,

unul alături de celălalt, ca altădată. Sala urmarea fremătind scena admirabil interpretată de Cosmin Soifron cu o rară sensibilitate, putere de interiorizare și transmitere a emoției, scena în care, din „refugiul” său, Cosmin asistă prin talkie-walkie la cearta și reproșurile părinților. „Copil-minune” s-ar fi spus pe vremea filmelor cu Shirley Temple. Decît ca această minune se creează în timp și cu foarte multă răbdare (în cazul nostru Cosmin Soifron e la a treia — foarte diferențiată partitură — în recentul film *Marele premiu* de Maria Callas Dinescu) și iată că nu se repetă, nu-și creează un sablon de funcționare pe peliculă, dimpotrivă, e de la film la film mai receptiv, mai nuanțat, devenind prin inteligența, seriozitatea și delicatețea lui sufletească un prieten prețios al echipei de filmare. Și al spectatorilor de toate vîrstele. La filmul Cristinei Nicolae *De dragul tău*, *Anca*, romantică, expresivă *Anca* a Alexandrei Duca (deținătoare recentă a Marelui premiu de interpretare al Festivalului filmului de copii de la Chicago, dovedind iată, că valorile artistice ale micilor noștri interpreți pot depăși chiar granițele lor, că au problemele ei, puțin ieșite din copilărie, către adolescență — un fel de „vară a ultimei păpuși” — o adolescentă ce se caută prin multe, multe întrebări. Asemeni celorlalți doi copii-interpreți, dar cu o vibrație aparte, par că o dă poezia acestei vîrste fragile, ca aripa de libelulă, Alexandra Duca realizează secvențe memorabile, mai ales în relația ei cu actorii maturi: Rodica Mandache și Dan Condurache — într-un mediu familiar și atât de realist, de familiar desigur (percheza înduioșătoare de părinți prea ocupați dar atât de calzi și înțelegători cu copiii). Ori, dimpotrivă, exista o altă familie, despărțită, traumatizînd sufletul copilului: părinții din *Vreau să știu de ce am aripi* interpretați strălucit de Valeria Seciu și Ovidiu Iuliu Moldovan, mari actori care creau acel climat artistic necesar unei evoluții ferice a copilului-interpret.

Dar cît de rar apar în filmele noastre pentru sau despre copii asemenea tablouri de familie, complexe, reale, interesante în care micile sau marile drame ale personajelor să capete consistență artistică pe ecran. Despre tandrețea familiei din *Promeniul*, film scris de Vasilița Istrate și regizat de Elisabeta Bostan, s-a scris de curînd și de bună seamă se va mai scrie. Nu amintesc decît o altă mică interpretare care a copilărit și crescut pe platourile de filmare într-o familie de pasionați cinești: Medeea Marinescu. Dovadă că numai talentul dublat de o muncă și o seriozitate ieșite din comun, disciplinat și educat cu grijă, poate duce la reușite certe.

ALICE MĂNOIU

capătă semnificația unei fraternități dureroase, fraternitatea bărbatului și a copilului, fraternitatea în speranța unei vieți ce trebuie și poate fi luată de la capăt.

Copilul și moștenirea

Într-un peisaj incendiat, conacul din *Pe malul stîng al Dunării albastre*, pare un imens cavou. Leonora, copila fragilă, dar maturizată înainte de vreme, îl părăsește tîrziu după ea, ca pe o moștenire împovărată, dar singura ce merita salvată, tabloul mamei sale moartă în îmbrăcăminte asupra căreia se păstra tăcere. În fața iminentelor unor evenimente ce vor schimba merul istoriei, familia tatălui său (și el dispărut), etala spectacolului grotesc al celor „care nu înțeleg „cui îi bate ceasul”. „Cine nu are necazuri? Păi ce, eu nu am?... ce furtună să vină?” sînt întrebările cu care întîmplat viitorul fosta actriță de santon, cea care stăpînea conacul în dorul țării și în nostalgia melodiilor de cabaret, singurele în compania căreia se trezea la viață. Inconștiență ei derizorie, panica nu mai puțin penibilă a rudelor, a unei lumi incapabile să-și asume sfîrșitul, toate acestea s-au culcat în mintea copilului, ca imagine a unei umanități iremediabil urite. Colțosenia fetiței, obrăznicia calculată ascund preamțirea inadecvatei, a viitoareii definitive despărțiri; de aceea la întrebarea cui va „dar tu cine ești?” răspundea grav: „deocamdată nimeni”. În perspectiva unui timp cînd va fi un om, un altfel de om.

Sub un cer ce se deschide tot mai mult și mai mult, ca o făgăduință, un cer care invadează ecranul, fetița pleacă, parcă, în căutarea aceluși timp, fiind cu ea unicul lucru vrednic de ocrotire: acel tablou al mamei, greu,

Ultima noapte a copilăriei

Ce salvează un copil din ruine? Pisica. Păpușa. Speranța.



Atunci i-am condamnat pe toți la moarte de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu cu Amza Pellea și Cristian Soifron

peste puterile unui copil, greu ca o moștenire în fața căruia va trebui, de acum încolo, să așeze, în dreptă cumpănă, propria ei viață.

Copilul și dreptatea

O lume hulpavă și mincinoasă, desfigurată de spaimă meschine, dornică să trăiască cu orice preț, inclusiv cu cel al condamnării unui om nevinovat; o lume incapabilă să înțeleagă cota de jertfă pe care o cere războiul, este și cea în mijlocul căreia trăiește băiatul din filmul *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, realizat de Sergiu Nicolaescu după nouela „Moartea lui Ipu” de Titus Popovici. Spre deosebire de fetița din *Pe malul stîng al Dunării albastre*, refugiată între cărți și un instinctiv dispreț, puștii se retrage în visare și în prietenia cu „nebulul satului”, în tovărășia căruia află un limbaj autentic al apropierii de ființe de natură. Băiatul și-a întocmit un rechizitoriu nemăsurat, dar pe care îl poartă cu el; cînd, în învîlmășeala anunțării sfîrșitului războiului, exista riscul ca monstruoasă nota notabilităților satului să rămîna nepedepăsită, el este cel care „îl condamnă la moarte”. Încet, melancolic, sistematic, fiecare dintre cei care au luat parte la oribila inscenare a ospățului de adio al lui Ipu, cel care trebuia să plătească cu viața o vină ce nu-i aparținea, este doborât, într-un lanț de răzburări. Sub împuscăturile imaginare ale copilului, siluetele lor se dezagregă, se transformă în imense păsări de pradă ce plutesc într-un ballet dezordonat, un dans agonic în fața căruia este mai bine să întorci capul.

Magda MIHĂILESCU

Sub semnul festivalului național „Cîntarea României“



București:

Start în noua ediție

Rentîlîindu-mă cu cineamatorii bucureșteni în calitate de consilier al Centrului de îndrumare, după o despărțire de cîțiva ani, ne-am hotărît s-o luăm, intructivă, de la capăt.

Va trebui în primul rînd să atragem noi cadre în această activitate, în special tineri. Și nu numai dintre aceia care au nevoie de o diplomă de participare la examenul I.A.T.C., ci dintre cei care vor, cu adevărat, să se dăruie cinematismului. Cum să-i atragem? Trebuie să le dezvoltăm dragostea pentru film, pentru cultura cinematografică. Vom relua, într-o altă formă, cine-cenacurile noastre, invitînd cinești profesioniști și studenți ai I.A.T.C.-ului să-și discute producțiile. De asemenea, vom organiza vizionări de filme pe autori, cicluri școli, cum am mai făcut. Ar trebui însă să fim sprijinîți și de alte organisme și instituții. Dar programe de cultură cinematografică pot organiza și casele de cultură ale sectoarelor și cînecluburile. Insele. Nu neapărat cu filme de succes de pe piață și nu obligatoriu cu bani. Mai există și rentabilitatea cealaltă, spirituală: Cu cineamatorii pe care-i vom antrena în această activitate, vom realiza mine filmele cu care vom sprijini propaganda de partid în instituțiile noastre. Desigur, ne preocupă o îndrumare corespunzătoare. Am propus cîte un cineast profesionist pentru fiecare sector

al Bucurestului. Am demarat bine, apoi treburile s-au încurcat. Buna îndrumare și eliciența ei sînt în funcție de calificarea cineamatorilor. Nu ne putem împăca, la nesfîrșit, cu descoperiri demult făcute aiurea, cu greseli tehnice care tin de alfabet, cu încadrături nefelicitate, cu „șbudumani“ ale aparatului etc. Nici nu cred că e cazul să inaugurăm un curs profesionist comun pentru toți, fiindcă realizatorii de filme din cînecluburi au cunoștințe diferite, experiențe diferite. În cadrul cabinetului metodic al Centrului s-ar putea, totuși, asigura o îndrumare specifică. Tot aici ar trebui să ajungă scenariile, planurile de teme, obținute sub îndrumarea forurilor tutelare, a organizațiilor de partid, a comitetelor de sindicat. Numai astfel s-ar putea asigura calitatea îndrumării.

Continuăm să sperăm că cîneclubuștii — mulți dintre ei învață să lucreze fără scenariu, fără un gînd prestabilit, fără o ordine a ceea ce urmează să realizeze — vor înțelege necesitatea structurării unui material, înainte de a se apuca să filmeze. În cadrul cabinetului metodic, am stabilit să vedem și materiale filmate, aflate în stadiu de montaj, cînd am putea sugera felul în care se poate realiza coloana sonoră, am alege împreună muzica și am mai reduce din dialogul supraabundent.

Ne-am propus, de asemenea, să sporim prietenii creatorilor din cînecluburi de a-și arata producția. Din păcate, filmele lor sînt văzute foarte puțin, mai ales prin concursuri, și numai de către alți colegi intr-alea cineamatorismului. În primul rînd, ele nu prea sînt văzute de către cei cărora le sînt adresate în mod special, cei care le-au inspirat oamenii muncii din întreprinderile unde funcționează cînecluburile producătoare. În plus, ar trebui ca cele mai bune filme să fie arătate și în programe speciale ale televiziunii.

Sperăm că cineamatorii din București vor da din nou dovadă de același entuziasm ce i-a animat în multe alte ocazii, de care ne-a duceam aminte împreună cu plăcere și se vor prezenta la noua ediție a Festivalului național „Cîntarea României“ cu producții de cea mai bună calitate.

Andrei BLAIER

lași:

Mină în mină

Puțin sînt cei care au crezut că la lași activitatea de cîneclub poate fi revitalizată numai în cîteva luni.

Era pe la jumătatea lui ianuarie, cînd s-a fixat acest obiectiv în cadrul Casei de cultură a sindicatelor ieșene. După înștiințarea publicată în ziarul local despre deschiderea cursului intensiv și productiv de cultură cinematografică, sala studioului artistului amator de la casa noastră de cultură (80 de locuri) s-a dovedit neîncapătoare. Veniseră aici, din întreprinderile și instituțiile din oras, mulți din cei ce aveau ceva de spus sau doreau să afle tot mai multe privitor la acest domeniu. Sînt oameni de vîrstă și profesii diferite — muncitori, maeștri, ingineri, tehnicieni — de la Combinatul de utilități grele, de la Moldoplast, întreprinderea mecanică „Nicolina“, întreprinderea de utilități și piese de schimb, de la Fabrica de antibiotice, Fabrica de matase, Direcția de drumuri și poduri, Trăstul de construcții industriale și de montaj, întreprinderea de materiale de construcții s.a.m.d.

Practica de pînă acum ne-a arătat că nucleele puternice și durabile de pasionați ai filmului au apărut acolo unde există oameni înzestrați cu această chemare și totodată cu multă dăruire pentru activitatea de cîneclub. Pe de altă parte, a fost sesizată din primele zile ale acestei experiențe necesitatea elaborării unor metodici, a parcurgerii unor stagii de specializare, prin care să se deprînde elemente de teorie, tehnică și estetică. Din acest motiv, s-au constituit patru grupe de studiu și de lucru, dîndu-se posibilitatea cursanților de a contribui efectiv, în fiecare fază, la elaborarea cîte unui film.

Primele noastre producții se numesc: **Semnal în noaptea** — film dedicat aniversării a 65 de ani de la fîurirea Partidului Comunist Român, **Lumina albă a pîinii** — eseu despre munca oțelariilor din cetatea albastră a Iașului, care este Combinatul de utilități grele, pentru realizarea primei sarje de cîet românesc necesar lămelor de plug. **Drumul așezătorilor**, documentar urmîrînd cursul pierîșului din albia apelor pînă în zidul construcțiilor și evocarea eminesciană **Lucașul vîieii mele**. Intrucî în această primă fază se lucrează mai ales în colectiv, întîlîindu-se mai puțin atribuțiile și semnăturile, notăm documentată că, în cele patru grupe, cei mai activi și mai bine inspirați par a fi Adrian Cîrstea, Gheorghe Guză și Petru Onu de la C.U.G., Virgil Fărtaș și Marcel Ciungă de la Nicolina, Radu Grosaru de la Antibiotice, Mihaela Radu de la întreprinderea de ulei, Dan Luca și Ioan Samoil de la Direcția de drumuri și poduri.

Cursul este condus de ziaristul ieșean Teodor Sametaru, iar printre lectori s-au înscris și cinești profesioniști bucureșteni, precum regizorul Dumitru Dădîrîț și lect. univ. Radu. Aneste Petrescu de la I.A.T.C., J.L. Caragiale. Calitatea și caracterul aplicat al expunerilor și discuțiilor au ajutat la precizarea înțelegerii noastre asupra mijloacelor prin care filmul deosebit de eficient în activitatea creativă, educațională și de propagandă, în orice caz, tam, ca și alți cinești și filmologi vor veni să delimiteze această fază formativă a cursanților

lor noștri. În sfîrșit — ca o condiție extrem de importantă — vrem să subliniem aportul forurilor superioare, al conducătorilor casei de cultură a sindicatelor, care sînt fac un titlu de onoare din participarea lor directă, morală și materială, la această activitate.

Vasile POHOATĂ

Instructor principiu la

Casa de cultură a sindicatelor din Iași

Lupeni:

„Amafilm“ XX

Cîneclubul muncitoresc din Lupeni a luat ființă în 1956. Împlinim, deci, 20 de ani. Cu această ocazie, vom fi sîrbătoriți în cadrul „Săptămîinii florilor de mai“ — acțiune cultural-educativă care are loc anual în centrul nostru minier.

În cele două decenii, am realizat un mare număr de filme de diferite genuri, dar mai concludentă decît o suită de cifre ni se pare lista (fie și incompletă) a localităților în care producțiile noastre au obținut premii, cu prietenii diferitelor concursuri interjudețene și al etapelor republicane ale Festivalului național „Cîntarea României“: București, Bacău, Anina, Făgăraș, Sînnicolau Mare, Timișoara, Pitești, Hunedoara, Sibiu, Reșița, Oțelul Roșu, Drobeta-Turnu Severin, Baile Herculane, Oradea, Craiova, Iași, Salaj.

S-au remarcat în acest interval mai ales **Purmele lui tătuc** (autori: Iosif Telman, Tiberiu Iacob, Oscar Simonis), **Eram copil** (autor: Petru Resiga), **Opțiune** (autor: Augustin Ardelean) — toate filme cu autori, axate pe ideea continuității pasiunii minerului de la o generație la alta. Această temă e reluată și de unele filme aflate în lucru, precum **Stafeta** de Oscar Simonis, Nicolae Manolescu și Ion Tăbăcaru. Paleta tematică și de gen e însă mai largă, dovadă celelalte titluri de filme aflate pe sanțier: **Copiii și jucăriile** de Geo Petrescu și Gheorghe Trîfîl, **Peștera** de Iosif Telman, Ioan Sediac și Vasile Iovu, — de asemenea filme cu autori — precum și un reportaj: **Schimbul** de Oscar Simonis, Nicolae Manolescu și Iosif Telman.

Pentru concursul interjudețean planificat să aibă loc la Lupeni în luna mai, avem în lucru filmul **Zidul**, închinat celei de-a 65-a aniversări a fîuririi Partidului Comunist Român. Realizăm, de asemenea, filme de protecția muncii, reportaje și anchete social-educative, cu accente destinate, în vederea susținerii eforturilor de ridicare a productivității muncii și întîririi disciplinei.

Pentru cei ce vor să ne cunoască mai îndeaproape și sperăm să o facă în viitor, adaug că la Lupeni sîntem un număr de 18 cîneclubuști, care semănam pe genericile filmelor produse aici — patru cu oarecare vechime și restul mai nou, de toate profesii: opt muncitori, trei ingineri, trei maeștri, un tehnician, un medic s.a.m.d.

Sperăm că un bun prietel de schimb de experiență și de cunoaștere reciprocă va fi Concursul filmelor de cîneclub interpretate de actori, reluat în acest an, la sfîrșitul lunii mai, din inițiativa noastră, în calitate de gazde.

Nicolae C. MANOLESCU

președinte al cîneclubului „Amafilm“ Lupeni

prezențe românești peste hotare

Dinstincții

pentru

cineastii noștri

Belgrad

• Placheta de argint la Festivalul filmului științific **Nicola Tesla** pentru documentarul **Lumina ochilor** de Ladislav Karda

• Diploma de onoare **Kekec la Parada internațională a filmului pentru copii** pentru **Quo vadis homo sapiens?** de Ion Popescu Gopo

Santarem

• Premiul pentru cel mai bun actor lui **Dragos Păslaru** în **Ochi de urs** de Stere Gulea la Festivalul filmului de lung metraj

• **Ciorchinele de aur** pentru **Floarea apelor** de Mircea Popescu și

• **Ciorchinele de bronz** pentru **Zea Mays** de George Știucă la Festivalul filmului documentar agrar

„Secvențe“... la New York

Secvențe este pentru noi o descoperire, deosebită dintr-o cinematografie est-euro-

Pentru prima dată un film românesc în programul „Noi regi-zori, noi filme“ la Lincoln Center și la Muzeul de artă modernă din New York: **Secvențe** de Alexandru Tatos

peană. Comedia neagră semnată de Tatos este cel dintîi film românesc selectat în „Programul tineri regi-zori“, ajuns la cea de-a XV-a ediție. A descrie structura filmului ar însemna să strîcăm efectul fie și al unuia din numeroasele surprize ce ni le rezervă această deusă și acida parabolă despre toate cîte sînt omenești — singurate, disperare, alienare, lădare, ură reprimată, — dar și despre viață, așa cum este și cum se ofera ea ca sursă de inspirație artistilor. Cum se vede de la primele „secvențe“, cel de al patrulea film de ficțiune al lui Tatos este o bizară, nedeclarabilă comedie despre necazuri confesate publicului“ (Din cartelul-program al Muzeului din New York)

Pe ecranele festivalurilor

• **Tunis** — Zilele internaționale ale filmului pentru copii: **De dragul tău Anca** de Cristiana Nicolae

• Zilele dedicate femeii în cinematograf: **Întoaracerea lui Vodă Lăpusneanu** de Malvina Ursianu și **De dragul tău Anca** de Cristiana Nicolae

• **New York** — Departamentul de film al Muzeului de artă modernă a inclus în cea de-a XV-a ediție a programului **Noi regi-zori, noi filme** pentru prima oară un film românesc: **E vorba de Secvențe** de Alexandru Tatos

• **Trento** (Italia) — Festivalul internațional al filmului despre munte și exploatare montană: **Strigare pește sat** de Paula Popescu Doreanu

• **Sofia** — Festivalul filmului pentru organizare și automatizare producției: **Inventatori, invenții, invenții la Iași** de Ion Moscu

• **Lausanne** — Festivalul filmului: despre energie din al carui juru face parte și regi-zorul Gheorghe Vitandis, a înscris pe agenda sa documentarul **Focul albastru** de Doru Cheșu

• **Padova** — Festivalul filmului documentar de artă: **Constantin Lucaei** de Jean Petrovici, **Planeta albastră** de Doru Orza

The Film Society of Lincoln Center and the Department of Film of The Museum of Modern Art present

New Directors
New Films

4-19, 1986

Program is made possible with public funds from the New York State Council on the Arts and National Endowment for the Arts and sponsored by J. Studley Inc.

Year at Directors could have been: Discover Dreams, Meetwise, and Have I Done

Cu ani în urmă, cititorii cereau la rubrica noastră „Curier” un interviu cu cascadorii lor preferați Sobi Ceh. Cu ani în urmă și subsemnatul a vrut să facă un interviu cu Sobi, cum i se spune în lumea filmului, dar cum el e mai mult pe cal, sau în mașină decât pe pământ, nu s-a jucat. După „Colierul de turcoaze”, corespondentul nostru fervent și frecvent, Nicolae Cazacovschi din Basau ne-a trimis chiar o scrisoare cu un set de întrebări de introdus într-un mult dorit interviu, de astădată cu actorul Sobi Ceh. Am socotit că acum e momentul. Așadar, de plăcerea noastră, dar și la cererea publicului, ceea ce nu e puțin lucru, scriem la rubrica „Actorii noștri”. Sobi Ceh. N-aș putea spune că nu l-a bucurat solicitarea. N-aș putea spune că nu s-a simțit onorat de prezența lui în această pagină prin care au trecut aproape toți marii noștri actori, dar după ce a ascultat calm și atent „expunerile de motive” a spus, la fel de calm:

— Nu știu dacă se poate spune despre mine că sint actor. Sigur, este o meserie care se învață, ca oricare alta, și dacă ai puțin bun simț, nu poți rata un rol. Dar de aici până la a avea har, fărâcă, o mare distanță. Iar eu nu cred că am har de actor. În schimb, știu precis, sint sigur că am har de regizor.

Lovitură de teatru. Invitatul la rubrica „Actorii noștri” aluneacă spre rubrica „Regizorii noștri”!

— Pe ce vă bazați când spuneți: pot să fac film? Numai senzația că ai har nu ajunge, simții de acord, nu?

— În primul rând știu că am un potențial, deloc neglijabil, verificat în zeci de filme, de la inventa și regia scene de acțiune care să fie parte componentă din dramaturgie, nu spectacol în sine. Multe filme de acțiune — în lume, nu doar la noi — sint făcute la minimă rezistență pe ideea: este de acțiune, place publicului. Este o idee în care nu cred, chiar dacă uneori funcționează. Eu cred că un film de acțiune poate fi realizat cu artă. Există exemple și la noi, și altunde. El poate să fie construit pe o bază psihologică foarte serioasă și realizat cu toate mijloacele artistice de care beneficiază celelalte genuri. Pe acest crez mă bazez în primul rând. Pe urmă, am și avantajul de a ști foarte bine ce înseamnă mișcarea. Predau, de vreo 20 de ani, actorilor în teatru și în film, iar de sase ani, studenților de la IATC mișcarea, dar nu în sfera virtuozității, ci mișcarea scenică pură. Expresia. Deci, eu mi-aș putea rata, ca indicație regională, gestul, atitudinea, pauza, ritmul interior al unui personaj. Un personaj care să se poată reține chiar dacă l-ai văzut doar câteva secunde. Să-l poți face tabloul psihometric, să-ți știi calitățile și defectele...

— Sinteiți suficient de implicat în viața cinematografică, ca să știți că problema numărului unu, care se cere neapărat rezolvată, este scenariul. De ce? De ce credeți că discutăm de altă vreme despre scenariu?

— Pentru că scenariu poate să scrie oricine, dar prost. Bine, este foarte greu. Mi se pare chiar mai greu decât să faci filmul. Pentru că filmul îl faci împreună cu ceilalți. Primește ideea de la scenograf, de la operator, de la actori și, dacă ești pe un făgaș bun, dacă ești artist și ești înconjurat de artiști, nu se poate să nu faci un film bun. În timp ce scenariul, chiar dacă se mai scrie uneori în dreptă și-n stînga, până la urmă tot îl trebuie să scrie scenariul. Singur...

La
ACIN

Două debuturi

O delegație de cinești sovietici a intrat în vizită de documentare în țara noastră. La înfrînirea organizată de către ACIN a avut loc un schimb de impresii cu cineștii români care cu această ocazie au avut prilejul să vadă două filme ale invitatilor.

Mica mea soție (1984) este primul lungmetraj realizat în studiourile lituaniene de către regizorul Raimondas Banionis — un film stră-

bătut de fiorul adolescenței al întrebărilor la început de pornit în viață.

Serafim-semidemon și alți locuitori ai pământului (1985) se numește poezia filmului realizat după scenariul lui Alexandr Alexandrov de către Victor Prohorov. Regizorul, care și-a terminat studiile de specialitate la Leningrad și Moscova și a lucrat cu Serghei Bondarciuc și Vasili Sukșin, a debutat cu această peliculă — povestea unui tânăr moscovit care, furat de curia ascendenței profesionale, și-a uitat chemarea inițială pentru artă și are această revelație vizitând un pictor naiv care își duce existența tihnită undeva, la țară.

Criticul Andrei Semiankin a prezentat câteva din tendințele actuale ale filmelor tinerilor cinești sovietici.

Felicitări
lui Dragoș Păslaru
pentru premiul
de interpretare
acordat
de Festivalul
de la Santarem
în Ochi de urs
de Stere Gulea
(aici alături
de Daniela Vlădescu)

Sobi
Ceh:

„Abia
aștept
să
mi se
ceară
mai
mult,
mai
bine”

actorii
noștri

— Bun. Cred că e momentul să vorbim despre începuturi. Cum ai ajuns cascador?

— V-aș putea răspunde cu o vorbă care se spune despre noi, cascadorii, mai în glumă, mai în serios: nu mi-a plăcut cartea. Intimpator, într-un fel mi se potrivește. Nu m-am

E o răspundere foarte mare
să crezi un personaj
care „merge la tineri”.
Dar e o răspundere care mă stimulează

văpă-t? Pentru că ai învățat-o, din moment ce ai devenit consilier de lupte la Buftea și ai condus chiar o echipă de cascadori...

— Nu știu, evident, nimic. Sergiu a făcut cel, noi un sir de vizionări ca film de chest fel, mai ales din perioada filmului mei. Deci, tot ce știam era pur teoretic. Practic, am învățat „pe viu”. Făcînd. Echipa de cascadori s-a născut mai apoi dintr-o necesitate și tot grație lui Sergiu Nicolaescu. Era o perioadă în care se făceau multe filme istorice și de acțiune. Sergiu atunci lucra Mihail Viteazul, el este un tip foarte conștiincios, foarte serios, foarte exigent, care știe că orice lucru trebuie făcut profesionist, nu după ureche. Așa că a obținut fonduri, a cumpărat cai, a construit grajduri, săli de antrenament, a luat zece studenți de la I.C.E.F. și mi i-a încredințat să-i învețe cascadoria. Peste trei ani, tot el a inițiat postul de consilier de lupte la Buftea. A avut încredere în mine. Și cred că nu l-am dezamăgit. Cascadoria este o meserie foarte frumoasă, foarte periculoasă, care trebuie respectată ca oricare alta. Ea cere anume înzestrări fizice, dar și psihice, ea cere curaj, un curaj conștient, ea cere chiar un bagaj cultural de cunoștințe, dar și ceea ce face cascadorul servește creației artistice. Cascadorul este un mijloc de expresie ca oricare altul, nu un sportiv de performanță. De aceea, potențialul de care dispune el trebuie îmbogățit permanent, pentru că încercările sînt mereu altele. O cascadă este un eveniment unic, ea este experiența unui inventator. Dar, în timp ce inventatorul nu riscă decât un eșec de moment, cascadorul își riscă viața. Trebuie să știi că se pot întîmpla accidente grave și la cascade care, din calcul, nu au decât 3% risc. Am făcut acum, în Germania Federală, o cascadă foarte grea, la care riscul era imens, deși teoretic părea că nici nu există. Trebuia să gonesc cu o mașină care, la un moment dat, să-rea din șosea, exploda în aer și să prăbeșea în prăpastie. Eu trebuia să sar înainte, înțește, dar și să declanșez explozia. Pentru asta exista un ceas blocat cu un știft, știftul era legat de cureaua mea cu un fir de naillon, cînd saream se smulgea știftul, ceasul pornea și... la o secundă jumătate mașina exploda. Pericolul era să nu explodeze înainte, să nu la curent de la baterie, pentru că se declanșea electric; să nu sară limba ceasului, din cauza hurdăcuturilor; să nu fac eu o mișcare greșită cînd schimb vitezele și să agăț firul de naillon. Să...

Foto: Victor STROE

— Ar fi trebuit să facem interviul în prezența soției... Știu că aveți familie, doi copii minunați, chiar nu vă e frică? Nu v-a fost niciodată frică? De ce vă expuneți, totuși?

— Soția mea, săraca, moare și învie la fiecare cascadă. Dar și eu dau trei telefoane pe zi, de oriunde m-aș afla. De ce să fac? Te mină și frumoso meserie, să știi. La început funcționează, psihic, partea romantică iar fizic, faptul că-ți cunoști posibilitățile și vrei să-ți dovedești că ele sînt din ce în ce mai mari. Ca la alpinisti care încep prin a se cățăra pe o stîncă și pe urmă vor pe Himalaya. Frica, sigur, există. Cînd îți se propune o cascadă și auzi despre ce-i vorba, prima senzație este de frică, pentru că-ți dai seama că ești de periculoasă. Dar, paralel, trăiești senzația că arată foarte frumos, și merită făcută. Frica persistă și după aceea, pentru că începi să inventezi toate pericolele posibile, să le analizezi. Pînă cînd nu găsești metoda, rezolvarea teoretică, totul e o spaimă. Dar și cînd ai găsit-o... Cînd ai găsit „chicșita”, cum spunem noi, atunci nu mai poți să n-o faci. Și dacă n-o faci, ești bolnav. Cum sînt eu, acum, cu regia... Poate de asta nu mă mai interesează nici rolurile, nici actoria, nimic... Dealtfel, eu nu mă consider actor. Am jucat cu totul întîmplător. Cînd eram student în ultimul an, Cezar Grigoriu făcea împușcături pe portativ și mi-a încredințat rolul principal din scheciul sportiv. Eu eram tînărul care se antrena neobosit, sărea de la trambulină, alerga, iar în final muta o piesă de șah. Deci, de fapt, el era şahist. Atunci a scris Tudor Caranfil „o prezintă scribiți, simți al mîinii, discreții, expresie foarte bine dirijată”. Și spera că regizorii lui vor da roluri mai importante. Bineînțeles că, în 17 ani, nu mi-a acordat nimeni nici un fel de rol. Pe urmă, a apărut Doru Năstase cu propunerea să joc Buză de lepure. Am primit... Doru știa să pompeze încredere în oameni — dar destul de înodit, pentru că aveam o deformare profesională care se simte și acum pentru un ochi care știe să vadă: joc mai mult cu spațiile spre aparținătorii de la cap la poală, într-o seară, într-o reprezentare. Teatrul înseamnă alt limbaj. Dacă pot face lucrul asta, atunci da, atunci sint actor. Actorul e pentru mine ceva sfînt. Este și el un fel de cascador, dar pe alte date, mai cu seamă psihice, și prin har. El trebuie să aibă o energie pozitivă în momentul în care își face rolul — nu mi place cuvîntul „joacă”. Trebuie „să se aibă în mină”, să dispună de el total, cu toate celele pentru personajul pe care îl are de interpretat. Am și eu pregătirea mea psihică de cascador. Dar harul? Ce facem cu harul?

— Dar ce facem și cu spectatorii, pentru care detaliile astea „tehnice” nu au nici un fel de importanță. Ei s-au jucat de o figură, rețineți: figură, totuși care vă aparține și în film răspunde la numele de Buză de lepure... El îl iubesc pe acest Buză de lepure, interpretat de Sobi Ceh...

— Vreți să vă spun ce-a însemnat pentru mine, întîm, Buză de lepure? Un fel de a-mi cere iertare părinților pentru toate năzbîtările făcute în copilărie. Și un fel de a demonstra (cu ajutorul lui Eugen Barbu, e drept) că asemenea personaje trănăie, în sens pozitiv, există. Il iubesc, pentru doza lui de incordare și plăcere de a acționa pentru cauza tineretului. Cred că este un personaj de care trebuie să avem grijă, tocmai pentru că el place tineretului și cred că poate interveni educativ asupra tineretului. E o răspundere foarte mare să crezi un personaj care „merge” la tineri. Deci, aș vrea să fac mai mult decât pînă acum. Total e să mi se ceară. Eu abia aștept să mi se ceară acest: mai mult și mai bine. Sint, din structură, un perfecționist.

— Aș vrea să încheiem interviul cu ce-a mai rămas din „setul de întrebări” al cititorilor. Iți notăm Cazacovschi din Bacău. 1. Ce regizor v-ați dorit? 2. Criticul în care credeți. 3. Regizorul care v-a dat prima indicație pe platou. 4. Care este darul natural pe care vi-l cunoașteți? 5. Care este defectul pe care vi-l cunoașteți? 6. Autorul preferat? 7. Ce vă poate face să vă simțiți nelăcut?

— 1. Greu de spus, din moment ce eu vreau să joc în filmele mele. 2. Criticul cel mai exigent și obiectiv. 3. Sergiu Nicolaescu, bineînțeles! 4. Deși par un dur, sint blînd. 5. Întelegător. 6. Nu sint diplomat, 6. Jack London, de care mă leagă aceeași sete de cunoaștere a vieții. 7. Nimeni, nu mă poate face mai nelăcut decît lipsa de activitate. Și de perspectivă.

— Alina, vă doresc să nu aveți motiv de nelăcut.

— Vă mulțumesc! Am să mă străduiesc

Interviu realizat de
Eva SÎRBU

Profesia ca pasiune, personajul ca model

Să te reîntorci în satul natal

L-am cunoscut pe Ștefan Corici, profesor de matematici, puțin înainte de premieră... De fapt, l-am cunoscut la prima vizionare cu presa când D.I. Suchianu m-a întrebat de ce e atât de încântat personajul meu. I-am răspuns că n-am de unde să știu... Atunci, chiar atunci, mi-am dat seama că

dențiază acest film care, la vremea sa și din punctul nostru de vedere subiectiv, a trecut „ca un nor după ploaie”, cum ar spune poetul...

Florin ZAMFIRESCU

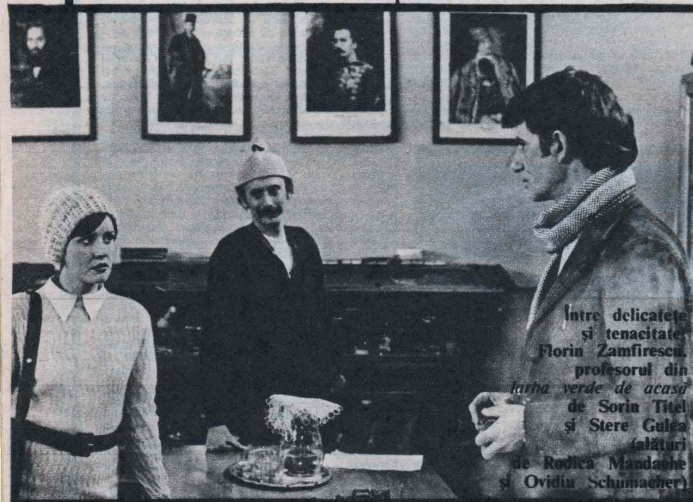
Un destin „de mare gabarit“

In filmul său de debut, Mircea Danieliuc, plecând de la un scenariu de Timotei Ursu,

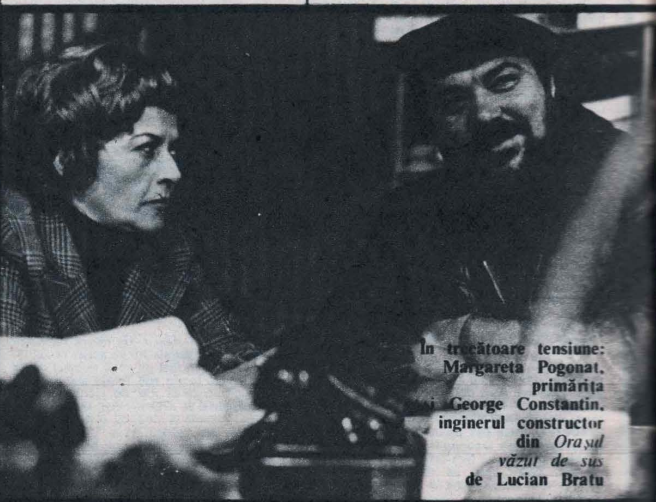
printr-un defileu periculos: Un drum dificil simbolizând itinerariul unor existențe angajate în obligatorii, fundamentale experiențe. Două temperamente opuse, două comportamente umane diferite — două alternative de soluționare a unei probleme profesionale. Va avea câștig de cauză — cum e și firesc — cel cu, cu matura exigență, va ști să impună rezolvarea optimă chibzuind temeinic, acționând energic, opunându-se oscilațiilor juvenile, respingând deciziile pripite. Pentru Savu Anghel — personaj cărui Mircea Albulescu i-a imprumutat ceva din propria sa personalitate și anume prestanța și caldura umană iradiantă — munca se confundă cu însăși rațiunea de a fi. Neprecupețind nici un efort, fără să se eschiveze de la vreun risc. Muncind astfel încît niciodată să nu aibă a-și reproșa nimic.

Oana SERAFIM

meni, problemele de viață ale celor din jur devin propriile ei probleme de viață, fiecare reușită a semenilor e o bucurie personală, fiecare însumă al celorlalți îi provoacă o durere în suflet. Viața eroinei (inclusiv, cum se spune, „viața particulară”) aparține colectivității în mijlocul căreia muncește și pe care o gospodărește, cu chibzuință și „spirit întreprinzător, cu dragoste și pricepere, cu tact și înțelegere, cu maturitate politică. În prim-planul acțiunii din *Orașul văzut de sus* este și inginerul lui George Constantin, un om deosebit dintr-o bucată, care-și cunoaște bine meseria și rosturile (nu numai pe cele profesionale ci și pe cele civice), un om pasionat de munca sa, străbătut de neastimpărilor autodepășirii, un om pe care oamenii colectivului său de muncă îl respectă, îl ascultă și îl înmăeză, cu încredere și devotament, tocmai pentru că știe să se facă util semenilor.



Între delicatețe și tenacitate, Florin Zamfirescu, profesorul din țara verde de acasă, de Sorin Titel și Stere Gulea (alături de Rodica Mandache și Ovidiu Schumacher).



În trăsătoare tensiune: Margaretă Pogonat, primărița, George Constantin, inginerul constructor din *Orașul văzut de sus* de Lucian Bratu

Ștefan Corici există și că multe din reacțiile sale îmi sînt ca și necunoscute. Modul delicat prin care își exteriorizează stările, aproape imperceptibile și totuși perfect înscrise în ecuație, tenacitatea aproape letală zăcînd în priviri și-n gesturi, aura poetică pe care o au doar eroii, chiar dacă ei ne sînt contemporani — toate acestea îmi erau complet necunoscute pînă la premieră — mie interpret al acestui personaj din filmul țara verde de acasă... Un om pentru care a te întoarce să trăiești și să muncești în satul natal reprezintă o datorie de inimă.

De ce unele din întîmplările vieții noastre devin jaloane, puncte de referință de care nu mai putem să nu ținem cont, indiferent de faptul că ne-am propus atât, indiferent de faptul că ne-am dat seama sau nu?

Pentru mine unul din punctele de referință este acest film, început în dimineața zilei de 4 martie 1977 și care se cheamă atât de minunat de nostalgic țara verde de acasă...

A fost atunci primul tur de manevră, scenariul Sorin Titel era de față, Radu Serban încă nu compusese muzica, Aurel Mihalopoi venise să ne facă fotografii, Toma Caragiu era și el în distribuție...

Țin minte multe de atunci, țin minte în special că filmul s-a terminat tîrziu, în parte și din cauza mea care am avut de făcut, în paralel, și vreo patru turnee prin țară. Filmam la Cîmpulung Muscel și nu bag mîna în foc ca regiunea Stere Gulea nu regreta, din cînd în cînd, că m-a distribuit...

Îmi amintesc apoi de niste refilmări — motiv pentru care nu m-am putut prezenta la înfîințirea de zece ani de la terminarea liceului... Și nu uit post-sincronul făcut cu sufletul la gură de teamă să nu pierd un turneu (un alt turneu) în Elveția, cu „Napasta”...

Au trecut, iată, cîțiva ani buni de la premieră, dar cronici tirzi, spectatori proaspeți sau anchete cinematografice binevenite evi-

punea față în față un fapt divers și o metaforă. Imperceptibilă contopire a celor două planuri avea să devină o constantă particularitate stilistică a discursului său filmic. În *Cursa*, un enunț aproape lapidar, chiar cu un preambul reportericesc, este dublat de o investigație profundă, de substanță, o incursiune nuanțată în psihologia omului contemporan. Doi soferi, unul mai vîrstnic și altul mai tînăr, se înfruntă și se confruntă într-o situație limită: trecerea unui uriaș utilaj



O tandreie plăcută și asprime: Mircea Albulescu, soferul din *Cursa* de Timotei Ursu și Mircea Danieliuc

Pasiuni din care sar scînteii

Nu o dată, forța educativ-estetică a faptului cinematografic, capacitatea de surprindere a unor trăsături specifice spiritualității socialiste — calități care recomandă și impun adevăratele și necesarele filme de actualitate — stau în priceperea și talentul cu care cineastii desenează pe ecran portretele morale și psihologice ale contemporanilor noștri. Și nu o dată, „flash”-ul care luminează instantaneu aceste portrete de gînd și de fapt ale oamenilor României de azi este relația cu aspectul cotidian al muncii. În filmul lui Lucian Bratu *Orașul văzut de sus* — de care ne amintim mereu cu plăcere, tocmai pentru că izbuteste să confere oamenilor aduși pe ecran „culoare de viață” și vieții aduse pe ecran „culoare de oameni” — personajele își descoperă trăsăturile de personalitate în contact nemijlocit cu munca lor de fiecare zi. Primărița Margaretă Pogonat este un „om ocupat” de dimineață pînă seara, cam așa cum era „Gioconda fără suris” a Silviei Popovici din filmul Malvinei Urșianu, și totuși altfel, pentru că ne aflăm într-un alt timp al devenirii noastre socialiste, și filmul punctează explicit aceste diferențe specifice. Primărița Margaretă Pogonat este, așadar, un om al zilelor noastre, al cărui crez de existență este închinat oamenilor și mai-binelui: ziua de muncă a primăriței din *Orașul văzut de sus* începe printre oameni și sfîrșește printre oa-

lor și să și-i apropie. Doi „pasionați ai muncii” sînt, așadar, protagoniștii conflictului din *Orașul văzut de sus*. Din dialogul acestor pasiuni comuniste ies chiar „scînteii”, niciodată neastîmpărul mai-binelui nu a făcut casa bună cu tîlna și comoditatea, dar orașul, chiar și „văzut de sus”, lasă să se întrevadă pe chipul său roadele muncii unor „oameni pentru oameni”. De aceea, cum spuneam, primărița Margaretă Pogonat nu seamănă întru totul cu Gioconda Silviei Popovici: pentru că „orașul văzut de sus” este „surisul Giocondei”.

Călin CĂLIMAN

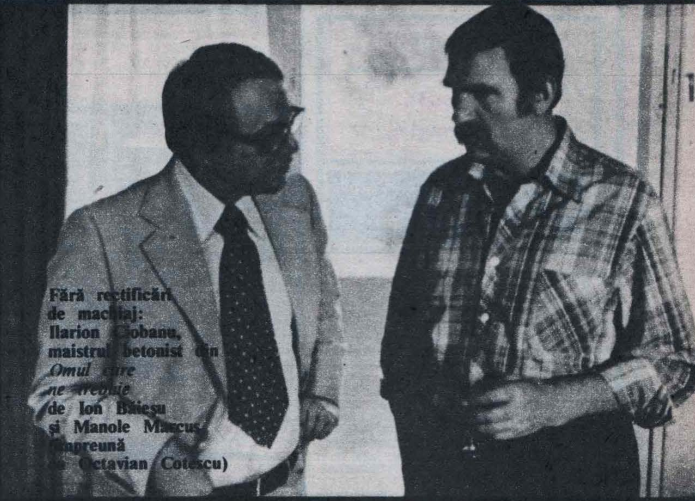
O președintă G.A.P. mai „altfel“

Dacă argumentele sînt cam discutabile, rog să mai lău crezut și pe cuvînt! Toți am avut cele mai curate, mai nobile intenții — eu — care-am scris scenariul, regiștorul Cornel Todea, interpreta rolului principal, tînară acrită Angela Ioan. Scenariul a fost făcut, refăcut, pus la punct înainte de a începe filmările și adaptat unor situații neprevăzute, mai tîrziu. Cornel Todea și echipa au ales cu grija locurile de filmare și o distribuție potrivită din care nu lipseau Diplan, Panamarenco. La primul ei film, Angela Ioan și-a dublat talentul cu multă strădanie. A intervenit însă un ghinion care a ținut-o în clinică aproape o lună.

at în universul filmului



Hotărâtă să reușească:
Angela Ioan,
mărea președintă
a C.A.P.
din *Dragostea mea călătoare*
de Nicolae Tîc
și Cornel Todea
(cu Horațiu Mălăele
și Victor Radovici)



Fără rectificare de machiaj:
Ilarion Ciobanu,
maistrul betonist din
Omul care ne trezește
de Ion Băescu
și Manole Marcus
împreună
cu Octavian Cotescu

În ziua cînd sa reia filmările, în peisaj de vară, a dat o ninsoră timpurie, de numai cîteva ore, ce-l drept, cîmpul a pălit, impresia de vară la început de noiembrie nu mai putea fi sugerată. De aici, renunțarea la mai multe secvențe, comprimarea.

Filmul *Dragostea mea călătoare* ar fi trebuit să impună un personaj feminin mai aparte în perimetrul satului contemporan, o președintă de cooperativă agricolă de producție — mai deosebită nu prin funcție, ci prin calități speciale: tenerezte, energie, inițiativă, severitate și... farmec. Filmul nu a entuziasmat nici la premieră, nici după. Critica a avut de făcut destule reproșuri și scenariștilui și regizorului. Pe de altă parte, nici rețeaua de difuzare nu l-a acordat cine știe ce atenție. Dar un eșec — nu, n-a fost, departe de așa ceva. De unde, totuși, insatisfacție? Din stilul cam televizat al regizorului? Din ghinion? Cred că vina principală o poartă eu; am alternat în scenariu situații dramatice cu atele comice, mînd pe o întreprindere de efect a genurilor, ceea ce n-ar fi un păcat, dimpotrivă. Păcatul s-a dovedit în alta parte: am menținut și dramaticul și comicul într-o atmosferă caldă, fără izbucniri, fără forță. Nici pe lîngă regizor n-am insistat pe ce anume s-a pus accentul. Oricum, să admitem că e prea tîrziu, nimic nu mai poate fi remediat.

Și-atunci — îndrăznesc să afirm: așa cum se prezintă, totuși, *Dragostea mea călătoare* se numără printre cele mai reușite (două-trei) filme despre satul de azi (înțeleg nu doar peisaj, probleme și problematică, ci și încercare de noi tipologii, un firesc al relațiilor și reacțiilor). Angela Ioan a transpus un personaj ce se definește prin acțiune energetică în tolos colective, prin curajul de a dirija o colectivitate, — și, nu în ultimul rînd, prin încapeșarea de a învinge într-o confruntare (este drept, sumăr expusă de scenariștii cu vechi prejudecăți) și metehne. Ea învinge, în condițiile prevăzute de text, după căderea zapăzii timpurii (dar să nu dam vina pe natură!). O victorie pe deplin convingătoare ar fi săltat mult calitatea filmului. *Dragostea mea călătoare* depune mărfurile despre nou și noutate în viața, în gîndirea oamenilor, despre cum își caută locul și rostul fiecare, despre efort și dorința de mai bine. Are și o poveste, chiar verosimilă și nu lipsită de interes (oh, povestea asta, atîta de chinută în alte filme)! Dacă ar fi avut și un mai puternic suflu... De ce în la acest film? El da lămurire despre oamenii noștri care duc lucrurile înainte.

Nicolae TÎC

mic. Și totuși... Agitația permanentă tradează o neliniște interioară, semn al unei traume psihice careia încearcă și el, cum poate, să-i facă față. Să-l supraviețuiască. Lovit de soartă prea de fraged, are încă nevoie de o paternă tutelă. Și mai are nevoie și de libertate. Libertatea de a se juca, de a poza în nepăsătorul far-de griji. Dar și libertatea de a face ceea ce știe cel mai bine. Demonstrația de virtuozitate o realizează unde te-ai aștepta mai puțin. În fața unui strung, în rumoarea generală, se concentrează o clipă ca apoi, cu mișcări sigure și precise, schițînd chiar hîrzi pași de dans, să execute cu dezvoltarea unui ris o piesă de mare finețe. Un record și de timp și de calitate. Muncitorii, care-l priveau la început cu neîncredere, îl rasplătesc cu aplauze. Un mic triumf personal. E poate singurul moment cînd personajul se eliberează de sentimentul înjositor al relativei culpabilități. Și se dezvăluie așa cum este de fapt: un băiat de treabă cu suflet de copil teribil.

Irina COROIU

„Smuls” din realitate

Foarte mulți oameni, cînd îl cunosc pe Ilarion Ciobanu, spun că și-l închipuiau altfel, că nu seamănă cu cel prea bine cunoscut de pe ecran. M-am întrebat deseori care-i explicația unor astfel de mărturisiri uimite. Pentru că actorul e cunoscut prin faptul că imprumută aproape tuturor personajelor sale date lui esențiale, înfățișarea fără rectificări de machiaj, aerul, felul de a fi, lumea interioară atît de expresiv exprimată în privire. Și totuși, cei care dau mina pentru prima dată cu el repetă obsedant, descoperindu-l firesc neschimbat, că și-l închipuiau altfel. Pentru că ei încearcă emoția și revelația intîlnirii doar cu înfățișarea exterioară a unui erou model, intangibilă deci și fără pereche, identificat într-atît cu un ideal de umanism încît pare neverosimil într-o variantă „hiperrealistă” pe care o poți atinge cu mina. Spectatorii nu pot asocia acest erou ireal, utopic

intruciva, cu o persoană concretă. Atît de vie a fost plasmuirea încît creatorul a disparut în umbra ei și apariția lui „în carne și oase” pare o farsă nereușită, dacă nu o trădare. Eroul lui Ilarion au devenit mai adevărați decît el, pentru cei care nu-l cunosc desigur pe interpret. Nu le-a împrumutat nimeni chipul, așa erau ei dintotdeauna, „smulsi” din realitate, iar cel care le seamănă atît de tare și umbra pe strada lîngă noi reprezintă „împotura” ficțiunii. Ar vrea el să semene cu aceia de pe ecran...

Așa este și aceea subtilă variantă a eroului model prin omenească sau desăvîrșit pe care ne-a împrumutat Ilarion în *Omul care ne trezește*, filmul lui Băescu și Marcus. Adică om cu adevărat, cu bune și mai puțin bune, cu bucurii și decepții, cu certitudini și îndoieli. Spectatorul simte nevoia să creadă în adevărul „omului care-l trezește”, ca să-l admira. Eroul lui Ilarion nu promit marea cu sarea, nu aruncă vorbe făloase, cumpanesc înainte de a decide. Cred în sine și te respectă, dar prețind să fie tratați la fel, să nu le lezeze nimeni demnitatea. Un întreg palat construiește actorul din valori morale grele și aspre ca bolovanii pietrosi pe care-l așează temeinic în construcție. Nu ați văzut niciodată vreun personaj al lui Ilarion Ciobanu spunînd o minciună, nici măcar tactic, la pretențiile dramatice, manevră pentru cine știe ce scop nobil. Omul nu poate s-o facă și n-are cum să o ceară semenilor săi pe care-l reprezintă din cînd în cînd pe ecran.

După ce-l cunoști mai bine pe Ilarion Ciobanu, dincolo de înfățișarea exterioară, îți dai seama cît de mult seamănă cu eroii săi frămîntați și profund neliniștiți sub masca lor caldă și apropiată, oameni exemplari tocmai prin aceea că nu se oferă drept pîidă.

Andrei BLAIER

Curajul se ține scai de el

Gheorghe Oprean, nea Gică pentru prietenii sau Salamandra pentru toți cei care l-au cunoscut curajul și priceperea de a domoli

locul izbucnit din strafundul sondelor, nu este acum în haine de lucru. Cu cravata la gît, cu lămîia pe reverul vestonului, cu paharul în mînă și cu lăutărul la ureche, el se veselește la o nuntă ce a mutat tradiționala petrecere și jocul de-a bătuta de pe pămîntul ferm tocmai într-o lotcă pescărească pe apa Dunării. E zi de chef, zi de bucurie.

Dar focul, adversarul său de fiecare zi, îi iese și aici pe înîinsul apei, în cald.

Ce-l îndeamnă pe Gheorghe Oprean, nea Gică, zis Salamandra, acum mare nas mare, să părăsească alaiul sîrbătoresc și să se cature pe puntea unui vas necunoscut, în flăcări, pentru a da o nouă bătălie cu incendiul?

Răspunsul la această întrebare scrie o întreagă biografie. O biografie de erou al muncii și de adevărat patriot.

„Ziceai că ai terminat-o cu focul”, îi strigă nevasta din nou înfricoșată pentru viața lui.

„Nu vezi că el se ține scai de mine”, vine răspunsul în timp ce Oprean urcă hotărît scara marinărească către puntea vasului în pericol de a exploda.

Dar nu focul se ține scai de el, ci temperamentul său de om de acțiune pe care nu-l rabdă inima să stea nepăsător cînd alții au nevoie de înscușină sa. Se ține scai de el pasiunea meseriei, plăcerea de a pune mina pe tubular și de a desface cu răbdare surub după surub pentru a ademeni focul către suprafața vasului evitînd pericolul creșterii temperaturii aptă să transforme într-o clipă în carcăruță de azotat de amoniu în explozibil. Se ține scai de el curajul ce-l face să se simtă om căci: „Nu există nimic mai păcătos decît frica”. Se ține scai de el simțul datoriei ce-l face răspunzător față de tot ce se înfîlță în jurul său. „Nu fac parte din comandament, dar fac parte din țara asta”, aduce el cu argumentul secretarului de partid cînd îl întreabă cine e.

Cu simplitatea celui ce crede în ceea ce face, cu calmul celui ce sfidează zi de zi moartea, cu bonomia glumească a celui ce iubeste viața, într-un cuvînt cu talentul său, Gheorghe Dînică face din artificierul din *Explozia* un personaj care cucerește simpatia și încrederea publicului și rămîne în inima sa.

Adina DARIAN

Pagini realizate de Irina COROIU

Băiatul și strungul

In *La capătul liniei*, filmul lui Dinu Tănase și Radu F. Alexandru, Dan Condurache irumpe, sparge parcă ecranul așemenei unei explozii de vitalitate — dezordonată, derutantă, angosantă — actorul urmînd a reface *à rebours* un tragic destin...

Da, uneori, aparentele înșală... Ce altceva pare Cîcea decît un tînar fără căpătîi, un zăpat, un bezmetic? Mai mult antipatic decît simpatic, pentru că tot timpul se întrece cu gluma și n-are măsură. Un ușuratic, un superficial interesat doar de automobile, pasiune care-l tirăște mereu în bucluc. Impertinent, cu un soi de agresivitate infantilă, o frenezie rautăcioasă. Nu iartă pe nimeni și nu

A avea... probleme (Dan Condurache cu Ioana Crăciunescu în *La capătul liniei* de Radu F. Alexandru și Dinu Tănase)



El domină nu numai focul, dar și spiritele agitate: (Gheorghe Dînică, stingătorul de sonde din *Explozia* de Ioan Grigorescu și Mircea Drăgan)



Regizorul:

O zăpadă salvatoare

**Să știi
să prinzi clipa**

Toate caietele cu amintiri au scoarțe albastre. Al meu nu are pentru că nu există. Mă bazez pe memorie. Cu cât e mai înșelătoare și mai confuză, cu atât are mai mult farmec. Ce rost are să-ți recunoști cu exactitate niște întâmplări petrecute cândva? Dacă nu sînt plăcute te cuprind un fel de nostalgie. Știu că nimic nu poate fi rețrăit cu exactitate. Dacă întâmplările au fost reale îți pare rău că ți le-ai reamintit. Ba uneori te mai și enervezi. Desigur n-are rost să vi plicitești povestindu-vă visurile mele. Acum sînt obligat s-o fac pentru că este un vis legat de o amintire plăcută, înșelătoare și confuză. Deci...

Cu o noapte înainte am visat anvelope. De cite ori visez anvelope, am o zi bună! Deși vîi e destul de anost, m-am sculat bine dispus. Mă aștepta o zi grea. Primul tur de manevră la *Canarul și viscolul*. Locul de filmare: cimitirul Străulești. Ambianța meo necesară dramaturgic: sfîrșit de decembrie, cu viscol, pămînt înghețat, crîncănit de ciori, figurație cernită, lacrimi, flori, năframe fluturînde, plus două mașini brevetațe în Buftea, una de făcut vînt și alta de „ninsoare”. Adică fulgi de zăpadă dintr-un fel de material plastic, fulgi care-ți intrau în gură și în ochi și te usturau de mai mare dragul. Deschid și fereastra și, desi eram în noiembrie, adia un vînt uel primăvaratic care împrăștia, fără rusine, orice urmă de nor. La cimitir, aceeași atmosferă veselă: nu tu ciori, nu tu pămînt înghețat, figurația juca table sau se cîstea cu cite un nes, cele două mașini puse în probă dunduiau infernal, nu mai puteai să te înțelegi cu nimeni. Ca lucrurile să fie cît mai voioase, fiind prima zi de filmare trebuia să vină, din moment în moment, directorul studioului și cineva din partea casei de film, plus un grup de studenți de la regie, în cap cu profesorul, veniți — chipurile — la practică, dar de fapt amuzîndu-se între ei, evident pe socoteala filmării. Un reporter de la revista „Cinema” aștepta un răspuns la o întrebare care suna cam așa: „Ce va aduce nou în peisajul cinematografului românesc acest film?” Îmi veni să-l răspund: „Un mort. Pe mine”. Dar m-am abținut. Trebuia să încep filmarea. Am profitat că s-a gripat motorul mașinii de făcut vînt și am rîcnit la urechea mecanicului care se ocupa de mașina care făcea viscolul, rugîndu-l să înceteze. Deodată s-a făcut linie. Figurația s-a lunt expresiile de circumstanță, gorarii au început să sape. Parcă deodată s-a făcut frig și vînt. Operatorul punea lumina pe „mortul” care se aședa cumințe în coșciug. Năframele negre începuseră să fluture și toată lumea era concentrată. Eu plasam personajele. În timp ce fulgi uiori, de zăpadă adevărată, cădeau cinematografic luată de vîntul care devenea parcă din ce în ce mai rece. Am spus repede: motor! Am terminat cu bine filmarea. Apoi am ciocnit un pahar de vin cu „mortul”, cu reporterul și, mă rog, cu cine mai era pe acolo, în timp ce gîndul meu se îndrepta mereu, cu obstinație, către anvelope.

Manole MARCUS

Intr-un stop cadru... pulsul filmului
(ilustrate cu flori de cîmp regizat de Andrei Blaier)



Universul muncii proiectat în

Filmul ca vocație a spirit



**Creația este individuală,
dar o bună echipă
dă șanse sporite
aspirației spre calitate**

Actorii cot la cot
cu oamenii șantierului —
cadru din filmul
Probleme personale
regizat de David Reu,
cu Traian Stănescu,
Dorel Vișan
și Margareta Pogonat

Monteurul:

**Confidentul
regizorului**

**O anchetă
cinematografică
propusă de
colectivul de montaj
de la Buftea**

Dacă în cronicile de film, numele monteurului este menționat printre considerațiile ce se fac asupra celorlalte aspecte ale povestirii cinematografice, dacă peste profesia lui se trece uneori cu o elegantă discreție, asta nu înseamnă că monteurul este „Marele Anonim”. Vă înșelați, nu, nu este o forță cosmică, nu este un supraom; monteurul, departe de această aură ce i s-ar putea crea, prin omisiune, în sensul amintit mai sus, poate fi perfect înțadrat ca tip psiho-somatic în categoria comun umană.

Profesia lui este într-adevăr deosebită, profesia cere anume aptitudini, anume calități, pentru că ea, profesia, este cu adevărat crea-

toare a firească de pus în continuare ar-

ti: ce creează, sau cum creează?

Fiecare monteur de film se poate mărturisii în acest sens, dar cum lauda de sine... vom proceda la o „anchetă”, interviu pe cel al cărui colaborator imediat este monteurul și fără să tentăm jocul ghicitorii:

— Andrei Blaier, vă dorii participarea în perfectă cunoștință de cauză?... Nu avem Antonioni...

A.B. — Îmi pare rău...

A.P. — Fără replică...

A.B. — Da, montajul constituie materialul filmat, forma ideală preconizată. Desigur nu-mi permit să absolutizez un sistem de lucru sau altul, ci să mărturisesc doar felul în care colaborez cu monteurul la montajul filmelor mele.

A.P. — Ce se montează, deci?

A.B. — Ce se montează? Filmul pe care l-ai gândit și pe care încerci să-l perfecționezi în limitele oferite de materialul filmat. Nu ajung la montaj cu material brut, care ar urma aici să capete aderența structurii. Prefigerez montajul în decupaj, apoi în filmare.

A.P. — Vă referiți la montajul în cadru?

A.B. — Nu, mă refer efectiv la tăietura de montaj între cadre. Uneori în filmare se poate considera clar, într-o turnare, posibilitatea împărțirii cadrului la montaj, alături lași pentru acea etapă decizia „cît” și „ce” se va folosi.

A.P. — Cine montează? E o întrebare directă și delicată, fără să ascundă insinuări.

A.B. — Bineînțeles, există nuanțe nenumărate și detalii care se pot obține în acest stadiu de lucru, dacă ai un bun colaborator lângă tine. Iar la noi sînt foarte mulți. Fluenta povestirii sau poate tocmai modul abrupt, sincopat de a relate, recordul pur și simplu, restituind legătura dintre cadre, cursivitatea elementară a întâmplării sau, dimpotrivă, hiaturile dorite, elaborate, eludările mari, reverniile, toate acestea și multe altele ce aparțin acestei extrem de complexe munci o realizăm împreună cu monteurul.

A.P. — Fără să absolutizăm, cinematograful înseamnă ritm; filmul are un puls al lui pe care trebuie să-l faci simți pentru sute de mi de inimi. Ritmul lui transmite emoția, gîndul, mesajul, iar el, ritmul, aparține, nu numai după foarte multe teorii, ci chiar din practica, monteurului de montaj.

A.B. — Monteurul vede mai bine uneori momentul de montaj, are o privire mai proaspătă decît tine, neînhabitată de emoția filmării, nealterată de unele preconcepte cu care vîi la masa de montaj. Ritmul fiecărei secvențe, al filmului întreg îl este deseori mai limpede monteurului, dar, la rîndul lui, are nevoie de argumente ca să te convingă. Cred că monteurul trebuie să fie și un bun psiholog, să-și cunoască colaboratorul, felul în care acesta vrea să se depășească, să-și pășăsească unele instrumente de expresie care nu-l mai convin; și trebuie să aibă răbdare în genere, să-și înțeleagă chinul, dublile, indolile, să nu te oblighe să rămi la prima idee.

Producătorul:

**Fața ascunsă
a studioului**

**Buftea,
acest Teatru Național
al filmului românesc**

Pretutindeni și dintotdeauna, o cinematografie ajunsă la maturitate, avînd conștiința de sine, înțelegîndu-și, deci, resorurile intime care îi conferă contur, vocație, personalitate, își sondează prin forțe proprii străfundurile de iceberg spre a oferi breșei și publicului larg o imagine interpretare asupra edificiului în ansamblul său.

Nevoia aceasta, dîncolo de aspectele ei publicitare, răspunde unor presiuni interne ce se cer evaluate și armonizate la scara întregii construcții, așa cum un „cristal perfect” este acela cu tensiunile interioare cele mai reduse. Cu cît virful de gheață al muntelui plutitor iradiază mai puternic în bătaia soarelui stîlmînd emoție admirativă, cu atît fundul invizibil de sub linia orizontului, infrastructura ce-i conferă stabilitate și strălucire, tînde să-și lase la lumină, la suprafață. Fîlcind se topește.

Cînd cinematografia sovietică s-a impus lumii prin Eisenstein și Cruckștilonul Potemkin, imaginea și montajul și-au revendicat dreptul la reconsiderare. Teoreticienii s-au aplicat cu interes asupra acestor compartimente adiacente, subsumate, cum vrei să le spuneti, fără a ști că nimic din splendoarea filmului. Dimpotrivă. Abia atunci s-a înțeles natura evenimentului, interconexiunile factorilor artistici care concurează la realizarea operei. Franța, „o națiune a ochiului”, și-a aplaudat

A.P. — Monteurul este cu alte cuvinte, factor de creație, alături de regizor?

A.B. Am lucrat cu aproape toate monteurzele (cu o singură excepție, sînt femei) și am o părere extraordinară despre aceste colaboratoare ale noastre. Dealtfel, din toate etapele de lucru ale filmului, eu iubesc cel mai mult montajul. Aici încep să simt filmul, dacă „mi-a ieșit” sau nu și monteurul este cel mai de încredere confidant al meu. Foarte rar păstrez un cadru sau o tăietură cu care monteurul nu este de acord. Dar deseori îl rînduiesc meu să fiu convins cu argumente pentru o soluție sau alta. Am lucrat astfel cu Măruța Neag, Adina Georgescu, Mariuca Chipe, Erika Aurian, Rodica Fălcăușanu, Iulia Vincent, Gabriela Nestă. Am lucrat mereu bine și sînt recunoscător monteurilor pentru cele mai bune momente ale filmelor mele.

Adina PETRESCU

universul filmului ului de echipă



Se filmează o scenă din *Anchetă*
Regizor:
Constantin Vaeni.
În prim plan,
Mircea Albulescu

la scenă deschisă decoratorii, machiorii și creatorii de costume „haute couture”. Germania, „un popor al urechii”, a descifrat sensurile muzicii încă din perioada filmului mut (un album, recent, al casei de discuri „Deutsche Grammophon” încearcă să acrediteze ideea că marile teme muzicale ale cinematografiei contemporane, vezi *Apocalypse Now*, *Elvira Madigan*, *Portocala mecanică*, *Moarte la Veneția*, *Flautul fermecat* etc., aparțin spiritului și simfonismului german). Anglia și-a promovat inginerii de sunet și specialiștii în trucaje, America, actorii.

Nu mi se pare, deci, indecent și inoportun să procedăm la fel, după 34 de ani de cinematografie socialistă și peste 500 titluri de pelicule produse, făcând cunoscută publicului larg fața acasă a studioului de la Buftea, acest Teatru Național al filmului românesc, prin intermediul unor cinești constituiți în comisii profesionale de imagine, sunet, montaj, regie, scenografie, machiaj. Ei nu și revendică statut de vedete, ci de participanți direcți la actul de creație pe diferite trepte ierarhice. Spiritul de echipă consolidează aspirația comună spre calitate. Expunându-și crezul artistic, altă cifră este, ei doresc să se facă „cunoscuți” de către producători, critici, public, pentru o mai justă și cuprinzătoare înțelegere a fenomenului cinematografic actual.

Discutând îndelung cu comisiile profesionale din studiu, mi-am dat seama că, de fapt, sub masca „cunoașterii” se ascunde nevoia comunicării pe un plan, oarecum, teoretic. Mi-ar place să cred că beneficiind de sprijinul revistei „Cinema” în cadrul unei rubrici permanente, să-i spunem „o pagină pentru Buftea”, vom facilita revelarea unui nume mândru de a gândi, un fel de filosofie populară a grupurilor profesionale, demonstrând că în cazul conștientizării stăruie a indiziilor în lăuntrul anumitor pătri și al trecerii în pătră imediat superioară sau inferioară, fiecare ajunge să cunoască pe fiecare. Premisa prețurii reciproce. Vom dovedi, poate, că fiecare creează o înconjura de „cunoscuți”, pe fiecare treaptă a existenței sale există „un cunoscut”, care pe treapta următoare îl duce la alt „cunoscut”, astfel că fiecare aparține breslei destinului său.

În acest număr cursa pentru dialog a început. Și a începe înseamnă a crede, în reușită.

Constantin PIVNICERU

Scenograful:

Decorul e o lume...

Ca decorul
să devină realitate
e necesar
un dram de fantastic

Lumea în film ascultă de alte legi decât cele ale realului. De multe ori, o ambianță

„reală surprinsă „pe viu” în film apare ca neadevărată, falsă. Și cu toate acestea, chiar pentru o foorie, pentru un basm, poamești tot de la realitate. Pasiunea mea e să concep decorul pentru povești care lasă cale liberă fantaziei, planului ireal sau imaginat. Dar cred că e un fel de greu să concep un decor ireal ca și unul real. Cu mulți ani în urmă, cistigase teren concepția lui Stanislavski, după care fiecare obiect din decor trebuie să aibă o strictă funcționalitate. Eu nu cred că obiectele trebuie să existe cu evidență doar în acest registru. Există un sentiment pentru fiecare lucru în parte. Și toate la un loc creează „mediu”. Obiectul funcțional trebuie să fie mascat, să existe printre celelalte obiecte. Sărăcia unui cadru denotă și o sărăcie de idei, de sentimente. Sint cunoscut, printre colaboratori, pentru faptul că aduc foarte multe obiecte la un singur cadru, pentru că ele fac parte din viața, din lumea personajelor. La *Promisiuni*, ultimul film la care am lucrat cu regizorul Elisabeta Bostan, noi ne vedem pe mamă (Maria Ploae) cosind rochia fetitei la mașină. Dar mașina de cusut se afla acolo, cu ace, ațee, foarfece... și spectatorul a înregistrat-o, poate, în plan general, iar pe actriță a ajutat-o să intre în starea personajului. Mă bucur ori de câte ori actorul se joacă cu obiectele din decor, sprînjindu-se pe „mediu”. Se simte bine, sau e stînjit, după cum o cere scenariul, starea psihică a personajelor fiind determinată și de obiectele din jur. În *Fram*, de pildă (tot în regia Elisabetei Bostan) în casa primarului unde se adunase o societate simandicoasă, unde trebuia să redau ceva din farmecul lasului de altădată, am adus în decor cești de porțelan de la 1900, foarte mici și frumoase, care le-au făcut pe actrițe să se simtă ca în adevărat *five o'clock*. Decorul, mai mult decât un personaj, o lume. În *Fram*, camera Ginei Patrichi trebuie să fie mai mult decât camera unei artiste oarecare de circ. Totul părea lăsat în părăsire, de fapt viața ei intimă nu era decât o amintire prăfuită. Odată deschisă ușa încăperii, pătrundem în sufletul personajului. Gramofonul, așful și la Toulouse Lautrec, un boia vechi, obiecte disparate, care la oaltă creau o senzație de realitate, o deschidere spre fantastic, mai ales la petrecerea de Anul Nou cînd căpătau o nouă strălucire. Pentru o clipă reveneau la viață, așa cum și actrița trăia un sentiment efemer al reînnoirii. Că în exterior, mediul juca în film, cred, ca în personaj, lasul de altădată... cu bulevardul, cofetăria din colț, grădina publică, cu trecători... o fierărie, felicitănela, doamnele cu căței; după cum Iarna filmată la Leningrad avea un aer de poezie — cheiul Neveli, porumbelii, caleasca... totul i se părea lui Fanny Incredibil, ca într-un vis.

La Cursa, (regia: Mircea Daneliuc) aparent nu există nici un grăunte de fantastic. Ne aflăm doar în plină actualitate. Dar ne e necesar un pic de fantastic în tot ceea ce facem, pentru că decorul în film s-a devinut... realitate. Piesa gigant, care trebuia transportată dintr-un capăt în altul al țării, era „jiventa” noastră în întregime. Am conceput-o „plăntă” pentru că altfel nu o puteam deplasa efectiv pe șosele. Nimic n-a fost ușor la scenografia aceluia film, alt de simplă în aparență. Pentru film chiar un pantalon uzat trebuie „patinat”, trebuie să devină al personajului. Făcăm și decorul și costumele; Cursa era primul meu film, după ani și ani de experiență în teatru și televiziune.

Știam din televiziune că un material frumos

din realitate, în lumina reflectoarelor, poate să nu aibă nici un efect. Și invers. După cum o ambianță reală, de pildă cherhanaua din *Al patrulea stol* (regia Timotei Ursu), putea fi de efect, era „fotogenică” așa cum o găsisem, dar trebuia să suporte transformări pentru ca personajele să fie cunoscute prin singurătatea lui, în speranța evadării într-o oază de vacanță — să se simtă niște intruși.

Cel mai mult îmi place nu să aranjez un decor, ci să-l construiesc în întregime. Muncesc mai mult, dar și satisfacții mai mari. Și o libertate deplină pentru miscaarea aparatului. La *Promisiuni* deși era vorba de un apartament de bloc, l-am construit pe platou, în film părea unul obișnuit. Dar, de fapt, holul, de pildă, l-am supraîmensionat, astfel că din fiecare cameră, aparatul putea privi nestînjit în toate celelalte, permițînd și o aglomerație de obiecte vechi și noi, ca-n orice casă în care gospodarul nu se îndură să arunce lucrurile vechi, dește alteie noi vin să li se adauge. Sigur, dificultatea nu era altă în „caracteriza” personajele prin decor, ci de a face să nu se simtă mucavava. Plină și clantele trebuiau „patinate”, ca și când apartamentul ar fi fost demult locuit. Am găsit un apartament de bloc oriunde. Dar noua acel apartament ne trebuia. La fel cum în *Singur de casă*, camera bătrîmului pictor, a tinărului, a femeii, sau terasa devenită punte de vapor, vorbeau despre biografia personajelor chiar și în „absența stăpînitorilor”. Se spune, pe bună dreptate, că decorul e un personaj pe care-l vezi, dar nu-l înregistrezi. El îți comunică, stăruie, un sentiment, îți furnizează informații despre personaje, despre evoluția lor. Dar travaliul nostru, al scenografulor, trebuie să nu se vadă. Dacă nu ești cîștit cu ace, meseria noastră te descoperă, te trădează.

Dumitru GEORGESCU

Inginerul de sunet:

Echipa ca orchestră

Echipa de filmare
este o școală care
supra-specializează
chiar pe cei calificați

Filmul se face în echipă, o echipă condusă de cei care merită toate aplauzele sau tot oprobii, după caz: regizorul. Cînd piața filmului e mai evoluată, cînd sensibilitatea spectatorului e mai evoluată și mai rafinată de o îndelungă bătaie a valorilor, modelor și virtutilor criticii, atunci din nispul fără nume al genierilor apar contururile unor granule care-și au și ele „măsură” lor. Dacă spectatorii li se explică mai în amănunt cum se fac filmele și înțeleg că pentru un film cu mineri, echipa intră, în bună măsură, nu numai în hainele minerilor, dar și în „pielea lor”, pentru un timp ceva mai scurt decât o viață, dacă la pensie și aduna trei luni de la filmul cu forjori, două filme a cite două luni cu mineri, patru filme bune cu siderurgii, hidrocentrale, linii de înaltă tensiune, s-ar observa că poate ai merita un spor de pensie pentru muncă grea. Și dincolo de această amuzantă și nerevendicativă enumerare, munca de cineast ar pierde „inefabilul mister”, nefolositor nimeni dintre cei bine intenționați, dar ar cistiga în constituirea unei piețe de valori suflete de o mai lungă și conștientă dezbateră a rosturilor diverselor munci din această coroană de meșteșugari-diamant cu care re-

gizorii „re-creează” viața. Regizorii... ei și numai ei merită toate aplauzele și tot oprobii pentru succesul de casă, de critică, al filmelor, pentru că nimic nu-l împiedică să nu riste tot ceea ce are la risc. Dar dincolo de succesul sau caudonară cu ceilalți, actorii, colajii, tîm să distingem măiestria diversilor „membri” din echipă. Pentru aceasta trebuie să știm ce face fiecare din ei, ce pot face de capul lor și ce sint obligați să facă prin relația de subordonare față de regizor sau prin aceea de caudonară a filmelor, trebuie să înțelegem de echipă. De aceea există premii de scenografie, de costume, de montaj, de sunet (de la cele ACIN și pînă la Oscar) și care nu au un caracter mai „tehnic” decât cele de regie. Nu e mai ușor să înțelegi rostul pentru care un film a fost distins cu un premiu de regie, decât să pricepi că ar merita unul de sunet. Nu din motive publicitare, deși și acestea pot fi luate, decent, în considerare în folosul întregului film și al cinematografiei în ansamblu, dar pentru o mai împlinită înțelegere a filmelor, cîșlusele meșteșugurilor cinematografice nu trebuie lăuate ca o abra-kadabra iluzionistă. Cunoașterea tropilor (figurilor de stil) din expresia literară este studiată în școli, dar, deși oamenii văd mai multe filme decât citesc cărți, despre limbajul și adevăratul filmului află doar privind pe gaura cheii, în felul asta, și nu în ultimul rînd, s-ar întîrî și o demnitate a unei munci dintre cele grele prin care contemporanii nostri își ducă urme în timp. Să începem, dar, cu începutul. Școala. De actorii și actorii s-a tot vorbit așa, de presă ei, aici, mai puțin (cu tot respectul cel datorăm celor talenți). Școala specifică „pentru film, în echipă, în afara celor de mai sus, nu mai au decât autorii imaginii filmelor. Că ceva despre ceea ce vor face, practic, în cinematografie mai învață scenograful de la Institutul de Arte Plastice, dar mulți scenografi provin, și pe bună dreptate, din arhitecți, deci fără o școală specifică de film. Autodidacti sint și cei de la costume, machiaj, sunet, producție. Dar de înseamnă autodidacti? Înseamnă că studiul, din mers, pe propriile-i speze și cu propriile-i mijloace, este o școală pentru aproape toți angajații săi, de la cei deja menționați și pînă la secretare de platou și dușgerii de platou, care au și ei de învățat unele elemente specifice legate de film. Dacă filmul e a șaptea sau a 777-a „artă”, s-ar putea discuta în raport cu independența de creație a regizorului, obligațiile pentru orice autor de artă, în raport cu producția și producătorii, dar că filmul este în orice caz un meșteșug, asta se vede și din această condiție concretă a educării prin muncă, întocmai ca în vechile bresle, a viitorilor artiști. Sigur, din liceul cinematografic și din IATC vin anual oameni, dar și aceștia mai au altă de învățat odată ajunși în producție. Activitățile care se execută în echipă, mai ales cele care presupun deplasări departe de casă, și au specificul lor, și probabil, în fiecare familie, mai aproape sau mai departe, există cineva care, lucrînd într-un asemenea mod, poate deapane mîntuire despre faptul că echipa e, ea în sine, o școală. Dar Buftea e o școală pentru că specializează, chiar supraspecializează, oameni deja calificați. Un arhitect nu se descalifica făcînd scenografie de film, așa cum un inginer aeronautic nu e mai descalificat decît orice inginer cu o activitate concretă, inevitabil limitată la câteva rutine dintre multele pentru care s-a pregătit. În schimb, și arhitectul și electronistul, și pictorul și absolventul de conservator, și cel cu studii de economie și toți ceilalți, se supraspecializează devenind și cinești, o calitate pe care, în funcție de seriozitatea cu care o privește fiecare, devine lucrătoare într-un fel „artistic”, să-i zicem. Verificarea acestor competențe, adjudecarea nivelului atins de fiecare în această condiție nouă se face tot în condiții de concurență, amîntind din nou de condiția meșteșugului breslar, pentru că numai avînd un oarecare statut profesional recunoscut, firește, prin fapte concrete de muncă, poți să alegi între două filme sau două echipe sau doi regizori pe cei cu defectele cele mai tolerabile, totuși.

Horia MURGU

Un gramofon sau parfumul unei epoci anume
(Un valtimbanc la Polul Nord regizat de Elisabeta Bostan, cu Gina Patrichi)



S

Se vorbește (asta înseamnă că toată lumea și fiecare în parte vorbește, simți deci păreri, puncte de vedere, în general lucruri comune, lucruri de bun simț...), se vorbește, așadar, de un anumit tip de dialog (de replică) în proză, de un alt tip de dialog (idem) în teatru și de un alt tip de dialog (idem) în film. Teoretic, așa ar trebui să fie. Dar, cititorii mi s-au marot, înțeleg, nu o dată, dialog „tipic” de proză în teatru, dialog „tipic” de teatru în film, și așa mai departe, până la epuizarea tuturor combinațiilor posibile, aceasta nu neapărat în cele mai slabe dintre lucrările genului lor. Înseamnă că specificitatea (sau tipicitatea) dialogului de film este relativă, așa cum relativă este și specificitatea (tipicitatea) dialogului de proză sau de teatru.

Atunci, ne întrebăm, prin ce se caracterizează un bun dialog de film? De ce unele replici ne plac mai mult decât altele? În absența acelei specificități despre care știm că este relativă, ne rămâne cred, un singur criteriu absolut: autenticitatea. Ne place dialogul autentic, păstrăm în memorie, în memoria intelectual-afectivă, replica autentică. Unii înțeleg prin autenticitate firesc, natural. Este și așa. Dar mai tem că alții (sau aceiași) înțeleg prin dialogul firesc numai o anumită modalitate de vorbire, neelaborată, de stradă, adică așa cum vorbim când nu ne supraviețuim sau când nu simțim supraviețui. Da, este posibil și acesta. Un film important al cinematografilor noastre, *Proba de microfon*, este vorbit astfel, dar este vorbit așa (spontan, direct, cu fraze neîngrijite, neduse până la capăt, întrerupte cu un vocabular la îndemână, de „zi” și „zi”) fiindcă acest mod se potrivește cel mai bine stilisticii acestui film, universului său uman, structurii și relațiilor dintre personaje. În alt film, la fel de important, de data aceasta un film supra-elaborat, *Glasul*, același regizor (care, și într-un caz și în celălalt, este și scenarist) folosește o altă modalitate de dialog: frazele sunt construite, un anumit mister complică înțelesul replicilor, sensurile se du-

limba românească în filmul românesc

„Secretul” replicii de film?

Există un dialog tipic de proză?
Altul tipic de teatru? Altul tipic de film?
Totul e relativ...
Un singur criteriu „absolut”: autenticitatea

blează, se multiplică, apare chiar în vorbirea unor personaje o nuanță de prețiozitate, de eleganță voită. Este oare aici dialogul mai puțin autentic decât acela din *Proba de microfon*? Scenaristul (dialoghistul) Mircea Daneliuc a fost aici mai puțin aproape de specificul cinematografilor? Dimpotrivă, s-ar putea spune — și unii o și spun — că dialogul este mai autentic, așa elaborat și prețios cum este, decât cel din *Proba de microfon*. Autentic, adică adecvat epoci, personajelor, raporturilor dintre ele, conflictului dramatic dar mai ales stilului.

Un alt film important, *Concurs*, dezvoltă un dialog simplu, nervos, neplăcut, cu o replică amintind umorul „absurd” din teatrul anilor '60, un dialog perfect consonant stilisticii filmului, care film este un fel de parabolă sarcastică. Dialogul, profund autentic, nu seamănă însă cu acela din *La o nuntă* (filmul *Nunta de piatră*, de asemenea important, în care același Dan Pita (și într-un caz și în celălalt regizor și scenarist) distilează o anum-

te vorbire populară, dind, la fel, senzația de autenticitate. Exemplele se pot înmulți și prin invocarea unor filme aparținând altor regizori-scenariști (Andrei Blaier, Malvina Ursanu, Mircea Verou, Alexandru Tatos, Alexa Visarion), spre a nu include în discuție decât cazurile în care regizorul își scrie el însuși scenariul, inclusiv dialogul, în spiritul adevărat al stilei filmului.

Ce se petrece însă cu dialogul din unele filme ale noastre? De ce sună el fals în urechile spectatorilor? De ce se simțim (și se simțim) ca unele replici, care se vor grave, să provoace risul în sală, iar altele, care se dau de ceasul morții să stârnească hohote de ris, nu smulg nici macar un zîmbet? Care este cauza — lasând la o parte restul defectuos al replicii de către un interpret ori altul sau reproducerea tehnică necorespunzătoare — senzației de artificialitate pe care o dau anumite replici de film? Problema ține, cred, tot de chestiunea autenticității: cauza este, aici, lipsa de autenticitate.

Aceasta tulburătoare (în sensul rău al cuvântului, fiindcă tulburarea comunicării) lipsa de autenticitate se obține în fel și chip. Buna-ora, punind replica sa dubleze imaginea, adică într-o postură tautologică. Dacă, în imagine, un personaj face o acțiune vizibilă, iar alt personaj ne informează ca acel personaj face o acțiune vizibilă, iar alt personaj ne informează ca acel personaj face acțiunea pe care o face, iar noi o vedem (întră, ieșe, merge, muncă etc.), aceasta e o informație parazită. O impresie de inautenticitate o oferă și informația cu adresă falsă, prin care un personaj comunică altui personaj ceea ce acesta știe foarte bine, dar comunicarea e adresată de fapt „spectatorului” („aști sără muncă”, „ești secretar UTC”, „ai luptat în război” etc.). Este aceasta o incapacitate gravă a autorilor de a transmite informația în mod direct, prin imagine, prin împrejurările artistice. Unor se înlocuiește de-a dreptul o situație importantă cu o replică menită să o istorisească. Epicul anulează așa dramaticul, spectacolul cinematografic. Astfel proliferă dialogurile lungi, plicticoase. Lipsa de autenticitate este evidentă și în frazele-cliseu, în replicile goale de sens, în dialogurile prețioase (un gust dubios pentru o aforistică efemeră), în falsa naturalitate (se încearcă imitarea vorbirii dezvoltate, cotidiene, cu frazele prost alcătuite sau neterminate, cu biblii facute și repetate inutile de cuvinte, cu abundența de „a-ur”, „i-ur”, „m-ur”, „mă-ur” etc.), în tehnicismul limbajului (ca și cum doctorii ar vorbi în jargon medical și când stau la masa, iar inginerii s-ar exprima numai în termeni ingineresti și când se prăjesc la soare pe plajă), în calchirea dialogului din alte filme (a funcțional, de pildă, o lungă bucată de vreme moda dialogului din filmele „tinerilor furioși” englezi). Toate acestea și multe altele arată o inadecvare a replicii, a dialogului în general, la substanța, la stilul filmului. Dar despre asta s-ar putea scrie volume...

Dumitru SOLOMON

Actorii sint firești numai într-un dialog firesc
Elena Albu și Carmen Galin
în *Ilustrate cu flori de câmp* de Andrei Blaier)

În pielea și limbajul personajelor:
Mariana Mihailescu și Marin Banea (în
Fruite de pădure de Al. Tatos)

Replici adecvate stilului regizoral: *Concurs* de Dan Pita.
Cu: Adriana Schiopu, Marin Moraru, Valentin Uritescu
și (în plan doi) Gheorghe Dinică,
Ștefan Iordache, Valentin Juravle

August '44

Atunci am văzut prima oară un aparat de filmat...

A fost o șansă că acei cinești au filmat
— dintr-un imbold lăuntric fericit — acele eroice zile

spaima era dominantă în acele clipe, ci convingerea că are loc o războare stupidă pentru că România declarase a rupe lanțul care o lega de hitlerism. O războare inutilă, crudă, fără nici un sorț de izbândă. Umblam hai-hui pe Calea Victoriei, în ziua senină de august — senină și atât de învâlmășită — zîmbeam celor care ne strigau „Intrați în adă-

post, ori să vă omoare!” și priveam cu nesat, voiam să știm ce se întâmplă, să vedem totul, să înțelegem. Și atunci l-am zărit, pentru prima oară în viața mea, pe omul cu aparatul de filmat; un bărbat blond, înalt, cu umerii largi, sărind peste gropi și punind acel aparat la ochi, așezându-se într-un genunchi, ridicându-se dintr-un salt, rezemându-se piezică de

un zid, căutând, febril, locul cel mai nimerit, nepăsător la primejdia ce venea de sus, apropiindu-se de fiecare dată la o leșă vâpăia, surd la îndemnul de a se feri, de a ocoli, de a se depărta, privind scrupulos, cu toată ființa adunată în ochi, făcând mereu să zăbovească mașinaria a ceea ce zgomot scrisorilor de război: l-am aflat numele mai târziu: Ovidiu Gologan.

Iar după câteva zile, când coloanele ostentive de militari și civili — ostentive dar minime ca au curățat Bucureștii de oaste hitleristă, ca primejdia a fost definitiv înlăturată și că nici un avion inamic nu mai poate arunca bombe — se întorceau pe bulevardele orașului, iar după ele se tirau foarte lungi șiruri de prizonieri în tunici descheiate, albe de colb, chipuri sumbre, funinginoase, priviri opace, mers dezordonat — l-am zărit iarăși pe operator, strecurându-se sprinten printre rânduri, filmând apoi de pe un gard, pe urma umblând deandăratelea, ca să prindă în imagine drapelul unității victorioase, îndreptând aparatul spre mulțimea de pe trotuar — și pentru înția oară m-am simțit privit de ochi ochi sticloși, albaștri, de la capătul tubului negru — trecind unealta grea de pe un umăr pe altul, făcându-și loc cu coatele ca să dobindească priveliștea ce-i trebuia. L-am cunoscut mai târziu și pe acel tânăr cu alură sportivă, cu o căutătură albastră și un zîmbet perpetuu în colțul gurii: Constantin Dembinski.

A fost o șansă că acei cinești au filmat — fără dispoziție expresă, fără plan, fără scenariu, din datorie profesională, dintr-un imbold lăuntric fericit — ceea ce s-a petrecut în săptămâna dintre 23 și 30 august 1944, cind poporul român a făcut pasul jurajului și hotărâtor pe o cale neumblată a celei mai rascolitoare revoluții din istoria sa.

Valentin SILVESTRU

Atunci, un bărbat blond, înalt:
operatorul Constantin Dembinski

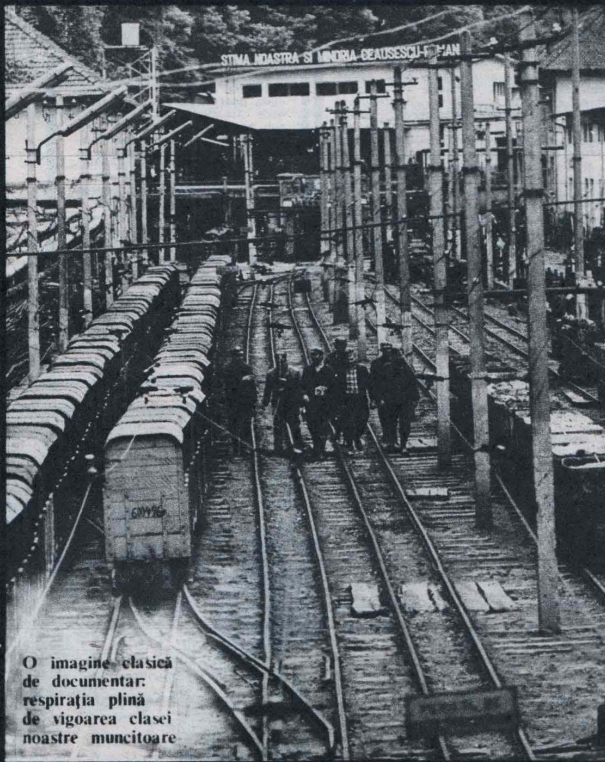
Toată ființa lui Ovidiu Gologan vibra în fața aparatului
de filmat (aici împreună cu Doru Năstase)

Documentariștii și dimensiunea umană a șantierului

Ei nu mai sînt
secundarii minori ai ficțiunii.
Și, nu o dată, ficțiunea le înviază
ritmul, tăietura, captarea unui gest

De-o viață — căci de ce nu mi-aș ingădui, în asemenea zile sărbătorești, să-mi murmur că am 38 de ani în cîmpul muncii numite reportaj — de aproape 40 de ani, de cite ori aud celebra expresie: „Românul e născut poet”, un instinct imposibil de cenzurat mă îndeamnă să adăug: „și reporter”. Românul e născut reporter. Cine a auzit un român — oriunde, în tramvai, la birou, lingă o forță, de o tarla, într-un compartiment de chefer — povestind o întâmplare oarecare din viața lui sau trecută prin urechea lui, nu poate să nu remarce extraordinarul dar al reportajului din oralitatea lui. Cînd un concetățean de-al nostru nu știe să spună ce i s-a întîmplat, adică nu cunoaște legile ritmului, ale crescendo-ului și ale încheierii unui fapt de expresivitate trecut prin ochii și limbajul său — o, nu neapărat o anecdotă ci un fapt din viața sa, din viața — are de suportat acea privire crudă a tovarășilor săi de drum, ședința sau bloc care se sintetizează în cea mai stralucită frază cu care inteligența populară a sancționat lipsa de talent reporteresc a acestor semeni: „Pleacă, domnule, că n-ai nici un hazi!” Bogza, primul, mi-a relevat această capacitate de a trăi, simți și relata poetic-reporteresc într-una din întîlnirile lui cu noi, pustanii în gazetărie, să fie 30 de ani de atunci, uimindu-ne cu afirmația că el știe ce e aia un reportaj de la 3 ani, adică din ziua cînd, pe cîmp fiind, a auzit o femeie povestind cum i-a căzut bărbatul într-o fîntînă... A fost primul reportaj senzational, patetic și exact, adică bine scris, de care a luat cunoștință și mi-a rămas bine în cap ceea ce îi rămăsese în cap lui Bogza la 3 ani. În toată viața și munca mea de reporter, nu am construit nimic — reportajul, ca și poemul, ca și romanul nu se ridică nici ele în afara acestui verb: a construi — fără să ascult oamenii, „texte” lor (expresia, la noi, e mult mai bătrînă decît recenta ei importare în critica literară tină, expresia am auzit-o într-o ședință, în '59, la Dodoni Bicașului, cînd, pentru a nu-i jigni pe-un prea volubil benist spunîndu-i că „are papagal”, un amic de-al meu, macaragiu, a emis că „Popazu are totdeauna texte...” au constituit o materie primă la fel de importantă ca roca, macaraua, „cărăbușii” — cum se numeau, uimitor, camioanele care transportau ciment — sau „miresele”, cum li se zice azi, formidabili, pieselor gigantice de metal cărate cu imensă grijă pe sosoale înguste.

Ochii, odată cu dezvoltarea auzului, mi-au fost însă deschiși de cei numiți — poate nu atît de fahnic ca noi, în literatură, „reporteri harnici și talentați” — reporterii cinematografici. Am plecat de nenumărate ori la drum cu acești confrăți. Li cunoscoam pe acei cu care am făcut armata, Bicașul, sau „cap limpede”, noaptea, în redacție. Am „deshămat” cu ei în sedii de partid, în multe case de oaspeți, cîntine și holuri de hotel. Am urcat cu ei, uneori pe brînci și în coate, nenumărate cărări și căi de acces spre șantier. Am stat lingă ei la fil-mări de zi și de noapte și de citeva ori le-am comentat imaginea. Am fost întodeauna în polemică amicală cu specialistul numărul



O imagine clasică
de documentar:
respirația plină
de vigoarea clasei
noastre muncitoare

unu în comentarii, Eugen Mandric, eu susținînd că forța acestor imagini trebuie să se sprijine pe un minim de cuvinte, într-atît e ea de puternică, de expresivă, de talentată. Într-o noapte de inspirație am pus la cale cu Mirel Ilesiu — pe atunci poreclit „the old tap”, bătrînul tap, azi consacrat ca primul clasic al documentarului nostru — un scurt metraj despre construcția hidrocentralei de la Bicaș care să nu conțină nici un cuvînt, nici un comentariu, toată banda sonoră reducîndu-se la strigătele plutășilor și artificierilor

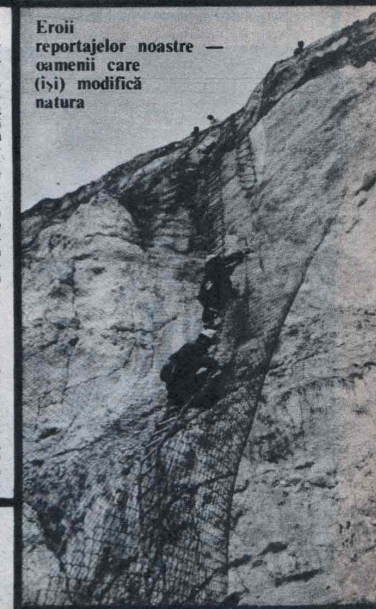
(„hăit”, „măăă”, „vineeeel” și „ardeee!”) împerecheate cu Appassionata beethoveniană. Aristide Moldovan — directorul instituției, asimilabil oricînd cu gloriosii ingineri care-l pot enumera toate șantierele ultimelor decenii ca tot atîtea localități prin care au trecut cu eroica lor armată de mesteri constructori — a ridicat privirea de pe tabla de șah și a acceptat acest „experiment”. Mi s-a spus — cu sobră incitare, ca între contemporani — că vîzută recent de către un grup de cadre tehnice din construcții, oameni pe atunci pionieri, dacă nu nenăscuți, acest film (*Trei strigăte pe Bistrița*) a plăcut și că deci, „mai bine”. E, poate, acest al patrulea strigăt de pe Bistrița, acest „bine”, silabisirea cea mai pudică, mai tonică și mai tainică care leagă în cinema, ochiul de lucru, oamenii de „filmangii” lor, realul de lealul artist, monteuri turbini de monteuri bobinelor.

Mi-a plăcut dintodeauna să văd în reporteri cinematografici o echipă de constructori ai cinematografiei noastre. Fără ei, îndelunga educație estetică și morală a retinei noastre în „plein-air”-ul trudei patetice și grele, o imagine puternică a muncitorului nostru, o întreaga Romînie — deloc pitorească, în sensul anecdotic al cuvîntului, — nu s-ar fi acedat în toată amplexarea lor semnificativă. Chit că această imagine a încremenit nu o dată și în clișee, e indiscutabil că intrarea

șantierului în viața fiecărui spectator a fost realizată de acești muncitori ai ochiului, cu „completările” lor în doua acte la totdeauna importante ficțiuni de lung metraj. Ei au creat o geografie interioară a împunătoarelor realități industriale, din care li sesc întodeauna originalități și niciodată umilități artistice — oamenii acestia au acoperit tot ce a fost și este semnificativ în padurile de schele, dîndu-le, prin clișea artistice incontestabile — ca Ilesiu, Mesaroș, Calotescu, Boiangiu, Petrovici și forța unei paduri de simboluri. Nu cunosc construcție decisivă a economiei noastre care să nu-si aiba documentarul ei, imaginile strînse în letopisetul cinematografic. Bicașul, Argeșul, Someșurile au născut opere care se pot numi clasice ale documentarului nostru: *Bicaș* cînta 531, 4000 de trepte spre cer, *Noaptea bărbatilor* (filmul lui Boiangiu, de care recent, un coleg imi spunea că, revăzută după 20 de ani, „mai bine” și încă foarte bine), toate au făcut înna un stil, adică personalități: constructivismul patetic al lui Mesaroș, lirismul lui Petrovici, trepidăta investigațiilor lui Calotescu, asprimită și exigentele lui Boiangiu, realismul sobru și fin al lui Moscu, omeniile Florică Holban. Ca nimeni altîn cinematografia noastră, ei au dezvăluit caracterul eroic al muncii de zi cu zi, dînd mișcări de pe o macara, de pe o benă, dintr-un bataradou, dintr-un subteran de tunel, a ceea ce recent, un coleg imi spunea că din ce în ce mai negure în lumea noastră fără de mitologi, granitele dintre un Sisif și un Prometeu. Slavomir Popovici, extraordinarul poet al reportajului, m-a ținut o noapte întreaga să-mi explice cum funcționează documentarul pe aceste doua mituri ale caznei și creației. As scrie că tot — inclusiv cel care au polemizat cu el și cu amicul lui de idei, Erich Nussbaum — au fost iradiati de această idee nu demititoare, ci mobilatoare de energii artistice care, după ochiul meu, s-a transmis și noii generații marcate de talentele lui Copel Moscu, Cornel Diaconu, Laurențiu Damian, Adrian Sirbu, Tereza Barta, Șerban Comanescu. Filme desfășurate în afara bataradourilor, plonjate în ograzi de gospodari sau în ateliere de artă, surprinzînd doar sevăleul sau copăia, liceul serei sau odihna (doua documentare de sulfu puternic al materiei seminate de Copel Moscu) poartă în ele această obsesie a reporterului cinematografic român: a extragerii din fiecare act, din fiecare chip, fertilită, fecundul, umanul. Niciodată nu m-am putut uita la un documentar de artă al lui Mirel Ilesiu fara să mă gîndesc cum, la încaputurile lui, el a făcut dintr-un macaragiu numit Găina, un creator nocturn de baraje. O splendoare ca cea a *Mării lui Pascu*, portretul unei gospodine de la munte realizat de Felicia Cernăianu, extinde spațiul și prezența creației pînă în livadă, descoperind în materia unei case de țară, maternitatea supremă a poeziei. Nu cred că scad ceva din vigoarea acestui sulfu al talentelor concentrate în arta reportajului cinematografic, dacă maturisesc că înaintea fiecărei vizionări de documentar al muncilor noastre, imi apare drept criteriu cea vorbă de duh a lui Eugen Schileru la capatul demonstrației mitologice a lui Slavomir Popovici: „Te înțeleg... Vrei ca lui Sisif, așuns cu stîncă în vîr, să-i vină în cap să devină Prometeu! E un criteriu...”. De cite ori vad un documentar românesc care-mi da această senzație a creației victorioase la capatul caznei, mă trezesc surzind taciturn.

Radu COSĂȘU

Eroii
reportajelor noastre —
oamenii care
(și) modifică
natura



Gestul matern al unei *Mării a lui Pascu* de al căru
„fior” reporterul „s-a lăsat cuprins”...

Filmul, document al epocii



Oamenii inspirațiilor veritabile

Cind s-a turnat *Crucișătorul Potemkin*, Eisenstein se ocupa doar de plantarea decorurilor și de locul fiecăruia. Execută cu multă minuțiozitate desene care indicau de unde trebuia să se filmeze și locul fiecăruia. Turnarea a început la Moscova. Dar era timp urât și ne-am dus la Odesa. Acolo era și mai rău. Totuși cum nu aveam de ales, am început să turnăm. Toată lumea îi spunea lui Eduard Tissé, operatorului: „Ce faci? Nu-i decît ceață, ploare, nu-i lumină!” Dar Tissé a filmat pescarușii care zburau prin ceață, și așa, zburînd, ei au intrat pentru totdeauna în film. Oamenii care lucrau cu el deveneau umitor de tineri. Eisenstein îi făcea mai mari, prin contactul cu el însuși. În toți anii cît l-am cunoscut n-am avut însă niciodată o conversație cît de cît mai lungă. Era închis și foarte singur... Părinții lui au vrut să-l facă inginer. Cînd într-o zi i-a spus mamei sale: „Mama, vreau să fac regie”, aceasta i-a răspuns: „Bine, Serioja, dar, știu, pentru asta trebuie să ai talent”. Nu a dus o viață ușoară... Totuși, Maiakovski spunea că dacă trăiești un moment de inspirație veritabilă și chiar în acel moment te calcă tramvaiul, poți considera că nu ți-ai trăit degeaba viața.”

Aceste observații pertinente aparțin unui savant în problemele lingvisticii, Victor Șklovsky, cel cunoscut în întreaga lume ca fondatorul școlii formale ruse; a fost scriitor, critic literar, un om care a străbătut secolul XX (născut în 1894) cunoscînd îndeaproape și epoca primilor ani de avînt ai cinematografului sovietic. În acest ultim interviu al vieții sale — la 90 de ani — el preciza că terminase un scenariu la *Don Quijote* în șase serii. Dacă adun toate cîronțele vor fi suficiente să umple o camionetă. Nu știu care va fi soarta acestui scenariu, totuși m-a costat multe eforturi.”

După o lungă absență

Abundentele istorii ale clipei pe care le redactează îndeobște ziariștii, au consemnat la sfîrșitul anului 1985 un fenomen care, cine știe?, s-ar putea să nu treacă neobservat în una din izvoarele enciclopediei ale sfîrșitului nostru de secol: o seamă de artiști care abandonaseră platourile cu ani în urmă, speriate de apăsarea vremii asupra frumuseții lor, au hotărît să revină la cinema, incurajate de imaginea lor în „oglinzi îmblinzite”, cum se exprima memorabil un specialist. Astfel, după zece ani de inactivitate, Antonella Lualdi și Vanna Lisi reapar pe ecran, o dată cu Sophia Loren care numără doar patru ani de la retragere. Anouk Aimée se întoarce sub aparatele lui Lelouch, refăcînd celebrul cuplu cu Jean Louis Trintignant din *Un bărbat și o femeie*, într-o urmare care se intitulează dumasian: **20 de ani mai tîrziu**. Cea mai zgometoasă reîntregire este aceea a Ginei Lollobrigida — zgometoasă, agresivă dar prolică: după opt ani de absență (consacrîndu-se, de la 50 de ani, fotografiatului și ceramicii) acțița s-a aruncat în filmarea a două seriale de televiziune, interpretînd roluri care, ca să zicăm așa, numai de bunăică nu s-ar putea numi... Simplu amănunt pentru istoria la zi a fenomenului: Lollobrigida a slăbit cinci kg.



Gina Lollobrigida
nu are de ce
să se privească
în „oglinzi îmblinzite”...

La ce ajută „Cinefilia, ca omenie...”

Dacă vreodată — căci cine știe ce bune inspirații vor da peste tinerii cinești de azi? — se va face un film în care eroii vor citi revista „Cinema” sau vor fi corespondenți ai ei, îndrăznim să propunem acest episod — transmis nouă de fidelii cititor, tehnicianul veterinar din Ciubăncuța Clujului, **Pavel Rădulescu Ferghele** — pe care-l relatăm, în ce ne privește, și pentru plăcerea de a vedea ce vibrație de sensibilitate are rubrica noastră „Cinefilia, ca omenie”, ce instinct al amicitiei naște ea între fideli ei: deci, Pavel al nost’ se urcă țarna asta într-un autobuz care umează să-l ducă (100 km) de la Ciubăncuța la Cluj; la Dirja, se urca, printre alia lume, și trei tineri care rămîn lingă el, în picioare; aceștia continuă o discuție despre echipa de fotbal a

țării noastre: acum, „nu vreau să jignesc pe nici un microbist, pe mine mai puțin mă interesează fotbalul” — ne scrie Pavel — dar la „Națională” ține și atunci, trăgînd cu urechea, constată că unul din cei trei are exact părerea lui și că „vorbele lui erau vorbele mele în fond”. Așa că cel din Ciubăncuța se întoarce și îndrăznește întrebarea: „Nu cumva sinteti dumneavoastră Alexandru Jurcan?” Chiar el era, „vechiul cinefil și profesor de română din Clucea, dar localnic, după cum aveam să aflui, din Dirja. Confirmarea a fost o surpriză și pentru cel interelat și pentru mine; chiar și el își închipuise că numai eu pot fi — pe drumurile astea — cel care dă buzna peste om...” și, lăsînd deoparte hazul acestei cine-telapoti, omul din Ciubăncuța încheie: „Nu-mi pot explica magnetismul care-l face pe doi oameni să se cunoască astfel; nu știu de unde decurge această omenie, acest fluid care-l face pe om mai bun și nu invers, ce dă această putere de comunicare unor oameni care puteau, altfel, doar să se citească în paginile revistei „Cinema”, la 200 de km distanță unul de altul, unul profesor de română, altul tehnician veterinar... se întîlnește deal cu deal, de ce nu și cinefil cu cinefil?”

De la filmul
consecrării ei
cinematografice,
*Pădurea
spinușurilor*,
aceeași
prospețime
(Ana Szeles)



Kurosawa, într-o pauză de filmare la *Ran*,
în mijlocul unei cine-lumi

Învățături din „Cartea lui Ran”

Ran — ultima capodoperă a lui Kurosawa — e unul din filmele care nasc cărți. A apărut, astfel, „Cartea lui Ran” avînd în centrul ei de interes un interviu de proporții cu demiturgul japonez, om care dealtfel, la 75 de ani, e recunoscut pentru cît de puțin vorbește, măr-turisînd și mai puțin, cum ar fi gustul lui pentru Van Gogh, Césanne, John Ford și ba-se-ball, studiarea lui Marx, amintirea primului film văzut, în 1911: *Zigomar*, al unui regizor francez, rafinat și bizar, Victorin Jasset, în care un fel de neo-Fantomas scăpa prin întu-necatele canale ale Parisului. În această am-plă discuție despre *Ran*, Kurosawa dă — în stilul său orocitor de elipsă și litotă — multe din cheile pentru înțelegerea filmului și a operei sale. Iată una:

„Ceea ce este primordial ține de calitatea decorului, a obiectului, de frumusețea peisaj-

jului pe care vreți să-l filmați. Tehnica e secundară. Sint regizori care nu jura decît pe tehnică. Eu cred că frumusețea vine din ceea ce filmezi. Din fericire, în *Ran*, am putut lucra în acest sens. Cînd vedeți costumele, credeți că sînt moderne, dar, poate n-o știți, există kimonouri încă și mai îndrăznețe care ar putea să vă pară de avangardă. Asimetria care domnește azi în moda japoneză există și cu mai multe sute de ani înainte. Sint acuzat deseori că dau prea multă atenție amănuntelor — voi răspunde că un decorator care le igno-ră, prețind că ele nu se văd pe ecran, e un rău decorator. Toate aceste detalii formează o ambianță la care publicul e sensibil, fiindcă că el nu surprinde decît ansambluri. Le cer întotdeauna colaboratorilor mei ca cele mai mărunte elemente din realizările lor să poată susține proba gros-planului. Iată de ce prefer să lucrez cu materiale adevărate, fie țesături kimonourilor sau armurile de fier.”

Rubrica „Filmul, document al epocii”,
„Documentul, sursă a filmului”
este realizată de Radu COSĂȘU

Documentul, sursă a filmului

Doinel fără prietenul său, Truffaut

Băiatul din cele 400 de lovituri a împlinit 40 de ani. E unul din cei cîțiva puștani ai cinema-ului care au îmbătrînit sub ochii noștri, film cu film. Jean Pierre Léaud — cunoscut în toate cinematocile lumii sub numele de ficțiune Antoine Doinel — se privește cu calm, fără multe adjective, concis. El se socotește mai puțin vulnerabil, mai rezistent la loviturile dure pe care viața i le mai poate da, după moartea lui Truffaut. Nu, nu crede că a trait — cum se zicea în limbajul clișeeilor ziaristice — o copilărie dificilă. Adolescent, întîlnirea cu Truffaut a constituit un miracol. Cum să-și plînga copilăria, cînd „François a considerat copiii mult mai inteligenți și mai intuitivi decît adulții”? Dealtfel, despărțirea lui de regizor



Léaud se zice că ar semăna tot mai mult cu Truffaut, la voce, în gesturi...

știa cit de grav bolnav era — suna în relația lui sobră ca una din acele secvențe de discreție crudă și tandră, demne de o „noapte americană”:

„Nu l-am putut vedea la sfîrșit, mi se ascundeau toate informațiile despre el, i-am dat două-trei telefoane, de unde filmam. Ultima oară am vorbit despre „un John Ford” de-mostrîndu-mi cum un film de aventuri poate fi filmat ca o tragedie; am discutat despre cinema, ca de obicei...” În ce privește experiența „noului val francez” din urmă cu un stert de veac, Léaud e categoric: „E un fenomen la fel de important ca trecerea de la mut la sonor. Fenomenul a ajuns în R.F.G. cu Wim Wenders (Paris—Texas) și a fost complet absorbit de cineastii americani ca Woody Allen și Altman”. Cei care spun că noul val a ucis cinema-ul francez sînt respinși de Léaud cu o duritate surprinzătoare pentru vocabularul lui stăpînit: „Niste prosti, incapabili să se ridice la talentul unor creatori, imbecili care au continuat să-l atace pe Truffaut, chiar atît pe pătul morții. Dar se vor ridica alte „noi valuri” care, toate, se vor inspira din acesta.” Mulți cinefilii așteaptă această reînviere cu un interes ce nu-și poate totuși ascunde, onest scepticismul.

Visul unui italian imaginativ

După 115 filme, Marcello Mastroianni, cel luat de Fellini în *La Dolce Vita* fiindcă avea nevoie de un tip anonim, cel care a intruchipat un anume farmec viril în cinematograful italian și european, — un seducător mereu angoasat de ceea ce e dincolo de evidență — cel socotit ca „italianul terorizat de propria-i imaginație”, nu e deloc mulțumit cum arată la chip. Sincer sau nu, cochetărie sau tristețe, Marcello zice: „Nu-mi plac. N-am nimic

Mastroianni azi. Îl vedeți în Tarzan?

O noutate în cultura cinematografică: culturismul

O recentă descoperire (de milioane!) a producătorilor de peste ocean este mușchiul. Nu cel de pe coaja copacilor, mulțumită căruia te poți orienta în pădure, după cum știm de mici. Nu. Mușchiul omenesc, care orientează toate box-office-urile. A existat, desigur, boxul, boxul lui Rocky din care a derivat acel *Rambo* — Rocky în Vietnam (pe care Elia Kazan îl considera un film dezgustător). Rocky se poate spune că e un fleac plin de idei față de Arnold Schwarzenegger, fost campion mondial de culturism, așa numita „brută din Hollywood”, în fața căruia cei mai duri actori de pînă la Stallone sînt caracterizați așa: „pe lînga Arnold — John Wayne dă impresia de prematur, Clint Eastwood de anticar efeminat, iar Charles Bronson de nou-filosof”. Tînar colos austriac, Arnold Schwarzenegger, încoronat „Mr. Univers” după ce l-a învins chiar pe idolul său, englezul Ray Park (campion mondial de culturism între

1951—1965), a ajuns pe platourile hollywoodine unde a jucat — fără să „rupa toate gurile” (expresie, poate, adecvată...) — în *Conan barbaru*, *Khalidor*, *Terminator*, ca azi să-și găsească o consacrare de 17 milioane dolari în 11 zile, cu *Comando*, film în care fețita eroului principal e răpită de niste bandiți cărora le arată ce înseamnă a fi „al mai tare om din lume”, cum ar zice Vlad Delamarina al nost. Arnold — desigur de un critic hazos: „cap de plumb, minii de fier, mușchi de oțel, tip care întîi trage și apoi nu se mai gîndește” — e un artist sincer: „Nu sînt dintre actorii care se uită la ce joacă sau pretind că fac filme artistice. Nu. Pe mine mă interesează doar cinema-ul care aduce bani și sînt întîi de toate un businessman”, după care izbucnește în ris, te bate amical pe umăr și-ți fracturează clavicula în 16 locuri... Cu instinct pugilistic, unii se gîndesc la producătorul care-i va asocia pe Stallone și Schwarzenegger într-un film, „meclul de box (office) al secolului”. Pînă atunci, la începutul anului, Parisul a cunoscut un „festival al peplum”-ului de altădată — antichitate și mitologie puse în cadru de Cotafavi, Gallione și Leone, trecute prin interpretarea nu o dată mușchuloasă a lui Maciste și a simpaticilor culturisti de altădată Alan Steel, Kick Morris, Gordon Scott, Brad Harris, cu care vreți, nu vreți, cinefilii fiind, trebuie să vă încercați cit de cite memoria... Criticii malițioși au propus ca afilese acestor filme să conțină precizarea: „Interzise celor peste 16 ani”.

puternic în mine...” Dar mai interesant e ce rol vesează în această stare de spirit. Un rol de necrozut: Tarzan! Un Tarzan batrior, cu burciică, tînd-o lînga el pe Cheeta și ea deja năpîrlită, un Tarzan căruia în jungla îi e frig, tînește la un radiator, așteptînd o femeie albă care să-l descopere și care nu vine, el zadarnic urînd printre lîne, căci nici o maimuță nu mai răspunde celebrului său strigăt. Acest „vis” face cit o mîlturisire despre sine.

Jumătate de veac

Sheilah Graham e una din acele personalități ale „istoriei secrete a cinema-ului”, capabila prin anii '30 să creeze sau să distrugă

un star la Hollywood. Trei ziariste — Lionella Parsons, Hedda Hopper și ea — dețineau această putere în rubricile lor de care tremurau toți nababii industriei cinematografice și salariații lor, nu odată actori de geniu și farmec. Scott Fitzgerald și-a petrecut lînga ea ultimii ani de viață, ca scenarist obscur, și această femeie temută de atîta lume l-a ajutat să scrie ultimul său roman, printr-o iubire exigentă și complicată, descrisă de ea într-un roman, „Credincioșul infidel”, după care s-a făcut un film cu Deborah Kerr și Gregory

Peck, văzut și la noi... Sheilah Graham mai trăiește, la 80 de ani a dat o carte acidă, trulentă, despre Hollywoodul cunoscut de ea într-o jumătate de secol. Portretele „marilor monștri” sînt realizate într-o mișcare epicală de dulcегărie, încercată de o lucidă melancolie. Shirley Temple e surprînsă pe platou, hohotind de durere la vestea gravei accidentări a cătelusului ei; e filmată cînd plînge; i se anunță după aceea că n-a avut de ce cătelusul e sănătos... Bette Davis e dezvaluită prin această replică: „Dacă aș fi avut ca

pui lui Liz Taylor, n-aș fi cucerit niciodată două Oscăruri”. Marilyn Monroe nu dorea decît să fie ocrotită: „s-ar fi agățat și de un felinar, dacă ar fi găsit acolo o rază de omie”. Concluzia ei e bazată pe o sentimentalitate retro, bine temperată de o inteligență atentă la viața evidentelor: „Nu, n-aș putea spune că Hollywoodul ar fi murit. E altul, asta e tot. Intr-adevăr, Burt Reynolds — l-am văzut zilele trecute, fără perucă... — nu e Errol Flynn. Dar, la urma urmelor, ce-i alt de grav în asta?”

Cine nu s-a temut nici de Virginia Woolf? Bette Davis!

Pe vremea cînd ei priveau numai înainte, fără minie (Liz Taylor și Richard Burton)

Shirley Temple și partenerul ei de joacă și inspirație.

Bette Davis





O nouă Savelieva. Se numește Daria Mihailova și debutează tot într-un film de epocă, *O glumă în stil vechi* de Alexandru Pancrator

Lupta cu fantasmale

Laureatul de anul trecut de la Cannes, tânărul regizor iugoslav Emir Kusturica (*Tălmăc* e în voiaj de afaceri) a fost înscut cu Palme d'Or lucrează în prezent în Statele Unite la realizarea unui film care se intitulează *Lupta cu fantasmale*. S-ar părea că doar titlul e plin de fantasmă, căci împlinirea propriu-zisă este o poveste de dragoste de la începutul secolului, pe bordul unui vapor în drum spre New York. Dar după toate aparențele, această luptă cu niște presupuse fantasmale este doar un film care să-l umple timpul până se perfectează viitoarea realizare la care ține enorm și care este ecranizarea unuia dintre cele mai populare romane din literatura iugoslavă, *Podul peste Drina* de Ivo Andrić, laureat al premiului Nobel pentru literatură.

După 20 de ani

Claude Lelouch nu putea să lipsească dintr-un curent al cinematografului mondial care capătă proporții. Acela de a re-lua o poveste mai veche și pe aceiași protagoniști nu într-un remake, ci într-o privire de astăzi a aceluiași personaj

Priscilla și Elvis
la vremea când amintirile abia se adunau



cinema

după trecerea unui timp. De la imensul succes și Palme d'Or la Cannes cu *Un bărbat și o femeie* au trecut 20 de ani. Ce-au devenit între timp pilotul de formula 1 (Jean-Louis Trintignant) și secretara (Anouk Aimée)? Tocmai asta își propune să povestească Lelouch după douăzeci de ani, dar pentru ca să nu sune chiar dumas-ian titlul filmului este *Un bărbat și o femeie*, Douăzeci de ani mai târziu. Filmările s-au încheiat recent, după o destul de lungă perioadă petrecută în desert, la Tenéré în Niger. Filmul a participat la recent încheiatul festival de la Cannes.

Sexagenarul Brando

Marlon Brando care de o bună bucată de vreme s-a retras pe o insulă din Pacific, ca și Gauguin, a împlinit 61 de ani. Odată cu vârsta s-au adăugat kilograme, părul s-a cam rărit, iar actuala expresie „pacifistă” a lui Brando îl face să nu mai prea amintească de Marlon cel de pe ecran. Dintr-o dată însă, la sfârșitul anului trecut, s-a decis să se supună unei cure de slăbire și să se gîndească la o revenire fie pe scenă, fie pe platoul de filmare. Cei apropiați afirmă chiar că în primăvara asta numele lui Marlon Brando va străluci iar pe firmamentul vieții artistice americane.

Filmul la genul feminin

Povestea cinematografică bulgară intitulată *Întorcerea pe pământ* este al doilea lung metraj al realizatoarei Rumiana Petkova. Imaginea filmului o semnează operatoarea Svetla Ganeva iar scenariul îi aparține scriitoarei Nevelina Popova. Toate cele trei cineaste bulgare sînt preocupate de condiția femeii la ora de față, de universul ei spiritual, de activitățile ei cotidiene, de imaginea și caracterul femeii contemporane. Ele mărturisesc că au o convingere fermă în forța morală pe care o demonstrează, clipă de clipă, femeia societății de astăzi. Acesta „triple alianță” — regizor, scenarist, operator, toate femei, — alianță destul de rară în filmul mondial, i se adaugă contribuția actriței Plenieta Getova, interpreta rolului principal al întoarcerii pe pământ, actriță fiind în plină ascensiune pe firmamentul filmului din tara vecină și prietenă.

Filmula celor trei femei cineaste bulgare este o investigație în viața intimă a unei tinere de astăzi pe care autoarele vor s-o arate așa cum este ea în realitate, cea mai autentică, deloc idealizată, deloc privită în spiritul „vieții în roz”, deloc romantisată, supusă poște mai degrabă unor mărturisiri în semiton, în gesturi sugestive, vorbind cu multe nuanțe, dar nelăsînd loc niciodată iluziilor,

Irezistibila tentație

Probabil că Visconti le-a deschis regi-zorilor de film gustul de a-și încerca puterile și pe scena teatrului liric, ca un intermezzo al filmărilor. Lista — căci există deja o listă — a cineștilor care au montat opere celebre pe scene lirice de ase-

menea celebre, este mare. Numele cele mai sonore, după Visconti, sînt cele ale lui Zeffirelli și Losey iar acum numele lui nici prin minte nu va trece: Woody Allen. Abia a lansat pe piață *Hanna și sursorii ei*, filmul care, pentru prima oară în cariera cineastului, este nu numai un mare succes de stimă, dar și un imens succes de public, și s-a propus să fugă pentru un timp de platou, în favoarea unei scene, ca să monteze „Boema” lui Puccini cu Plácido Domingo și Barbara Hendrix. Dar cînd totul era gata, Woody Allen s-a gîndit că ar fi mai bine să transpună opera lui Puccini, cu interpreții mai sus amintiți, pe peliculă. Așa că pînă la urmă, tot film va fi și ultima pasiune muzicală a lui Woody Allen.

Apele argintii

Într-un sat din Azerbaidjan-ul sovietic s-au terminat filmările la ecranizarea *Legendei apelor argintii*. Regia o semnează Eldar Kulijev iar în rolul unui specialist în istoria artelor va apare Eldanis Rasulov.

Dragostea mea

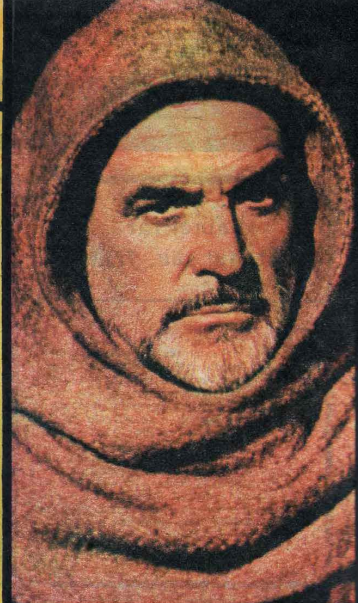
Transplanturile rezizorale de pe marmond oferă, iată, și o surpriză: japonezul Naghisa Oshima a poposit pe malurile Sennei ca să facă un film de dragoste japonez, *Max, dragostea mea*. Titlul — doar titlul, căci altocă n-am avea dreptul să spunem — sună cam de vodevil. Dar să nu avem prejudecăți nici măcar auditive. Interpreții: Charlotte Rampling și Anthony Higgins. Totul este acum pe ecran, cu tot tam-tam-ul care se face cu ocazia unei premiere în care miza e „o surpriză rezizorală”.

Bond niciodată!

Roger Moore, invitat stăruitor de producători să accepte să mai apară în încă un film din seria James Bond a răspuns categoric că nu mai vrea. „Am 58 de ani, am suferit o delicată operație la genunchi (probabil din cauza cascadelor la care i-au supus bondismele spectaculoase) și vreau să-mi schimb imaginea în fața spectatorului. Aș vrea să joc într-o comedie romantică”.

Dragoste cibernetica

Vestitul comic francez Jean Lefebvre, care a jucat la un moment dat în echipa comică irezistibilă condusă de Louis de Funès, evoluează acum mai mult pe scena teatrului decît pe platoul de filmare. Ultimul lui imens succes este în piesa lui Marc Comolletti „Bluffeur” (care în contextul piesei sînumite indică un specialist în cascadelor) se apropie de o mie de reprezentanți. Întrebat de ziaristi dacă așteaptă cu nerăbdare această a mia apariția în piesă, Lefebvre, a spus că nu așteaptă cu nesăbuită performanța celei de a o mia reprezentație pentru că i s-a



„De un deceniu așteptam un rol care să mă facă să uit de Bond” — spunea Sean Connery acceptînd fericit să joace în *Numele branditului* după Umberto Eco

oferit un rol într-o nouă piesă în care se îndrăgostește de un robot. Ceea ce s-ar părea că pentru un mare comic e o adevărată mană cerească.

O victimă a călătorilor

Jack Palance, mutra malefică din su-medie de filme, a fost internat în spital. Are 65 de ani, 1,33 înălțime și pe chipul lui colțuros și „rău” s-a imprimat o trasătură nouă care i-a cam schimbat fizi-onomia: epuizarea. Examenele medicale au dovedit că Palance se află la capatul puterii. L-au răpus drumurile, salta-rea de pe un meridian pe altul, de pe un plai pe altul. „O să văd ce mi se va oferi să joc de aici înainte, dar n-am să mai accept decît ceva realmente interesant și profund. M-am săturat de personajele care n-au nimic de spus și fac doar pe grozavele, cu cutitul la cîngătoare. M-au dat gata vagabondajele dintr-un film în altul despre care nimeni nu-mi mai aduce aminte chiar de a doua zi. M-am săturat de viața asta aluă. Și mai ales, gata cu vagabondajele prin toate locurile salbatice din lume, pentru un exotism de paradă”.

Un film de 42 ore

Ar putea fi chiar titlul unui volum de studii cinematografice inspirat de aventu-rile, avaturile și impredictibilitate pe care-l rezervă filmul de scurt metraj celor ce-l urmăresc îndeaproape. De multa vreme scurt-metrajul este doar o noțiune rela-tivă pentru că rareori — și unele excepții de la tendința lungirii discursului cinema-tografic pot fi capodopere și chiar să pri-mască Oscarul, cum s-a întîmplat cu fil-mul polonez *Tango* care nu depășea 20 de minute — dar răscoi scurt metrajul își respectă astăzi numele. În genere suportu cu dificultate lungimea filmului de fic-tiune. Dar iată acum un caz în care auto-riul pare să nu suporte nici lungimea se-rialelor. Filmul lui Gérard Courand intitu-lat *Cinematon* durează 42 de ore fără întrerupere. Așa cel puțin ne informează organizatorii Festivalului Internațional de la Montreal recent încheiat. Performanța urmărită integrală a scurt metrajului de 42 de ore n-a realizat-o decît un singur spectator. Bravo lui!

Filmul nu este altceva decît înălțurarea citorva sute de scurte portrete (da, acees-tea sînt într-adevăr scurte) de celebrități artistice din lumea întreagă. Realizatorul nu le-a cerut acestora decît să treacă prin fața aparatului de filmat și să-și pună sin-gure în scenă apariția lor, adică un fel de autoportrete cinematografice. Latura cea mai surprinzătoare — după 42 de ore de proiecție — a fost, în final, anunțul că fil-mul acesta, început în 1978 și terminat în 1985, nu reprezintă decît prima parte a unui document despre personalitățile cele mai interesante — după părerea au-torului — ale lumii artistice și culturale ale zilei.

..tv..

A scrie cu... foarfeca!

Recunosc, însemnările mele poartă un titlu năstrucnic. Mai înainte de a mă fixa la el m-am gândit și la altele. De pildă la un, de asemenea firesc „A scrie cu... arhivă!” și, de ce nu, „o șansă: filmul de montaj!”

De câteva săptămâni, televiziunea ne oferă în programul său dominical o remarcabilă emisiune de cultură cinematografică consacrată pentru început, „marele mut” (deși genericul e prăvălit și cu, multe, imagini din filmele vorbite) și trebuie spus că succesul înțrece toate așteptările. După retrospectivă bine compuse din istoria filmului american și italian, emisiunea noastră vadește nu doar virtuți competitive, ci și un spor de eficiență. Și inspirare.

Într-o încercare
de a căuta...
acul în carul cu fin,
emisiunea „Lumea
minunată a filmului”
a izbutit mai mult
decât și-a propus

Autoarea (Doina Boieru) s-a însoțit cu o monteză redutabilă (Mihaela Demetrescu) și cu un bun ilustrator muzical (Gabriel Purdea) într-o încercare de a căuta... acul în carul cu fin și a izbutit poate mai mult decât și-a propus.

Doina Boieru întreprinde cu tact un ceremonial pedagogic. În larma sfîrșitului de mileniu ni se reamintesc mirabilitățile filmului mult a căruia nostalgia o au toți iubitorii artiștici despre care simțim încredințați că ar fi cu adevărat a șaptea.

Arhiva națională de filme e chemată să-și propage valorile și — cu toate precauțiile impuse de parcursul unei „materiale” diafan ne recapitulăm coborînd (nu cumva urcînd?) în memoria filmului. Din „scurile” rînduri de aluminiu tresăr chipuri, contururi ce vor fi obsedat cîndva memoria planetei. Dar nici carul mai norocoș cercetătorii ai istoriei filmului nu li se pot deschide toate fărîmălele la care, în marea lor majoritate, peliculele în opulul au ajuns pînă la noi „rînite” (cu fotografie lipsă, cu „aerul” și „cerul” întunecat de prea desele copii, prin montaje ulterioare, dar și trădătoare) și ar fi un vis de nevisat să le poți vedea, cum au fost, cum ne-au rămas.

Iată de ce filmele de montaj le oferă istoricilor șansa de a scrie, cum am zis, cu foarfeca. Vreau să cred că se poate face astfel o estetică superioară. Ordonarea materialului de „citire” presupune acumularea unor largi cunoștințe (în esență, desigur, la enigma cinematografului) și efortul poate conduce la surprinzătoare rezultate. Din numai cîteva fragmente de colonade, din cioburi de arhivă ni se propune tiparul unui templu pierdut. Ori de necesitate altele, deci, în amintire. Și-apoi, mai are spectatorul de azi energia răbdătoare de a „indura” toate năvălirile peliculelor de pionierat, neverosimile lor lungimi? Doar cîteva scînteie mai pilipite dincolo de ecranul încununat. Și-atunci?

Astăzi vine eșistul și culege aceste scînteie, le comentează (indeosebi slujit de puțin cîvinte), ne ajută să realizăm din „pasagiile” mozaicate, întregul. Și nu doar ambiții istorice are eșistul. El nu face numai monografia, el nu e un biograf al „curenților”. El are la dispoziție un fond de cercetare extrem de bogat, incomparabil. Desigur cu zestre textelor literare ce-l stau la-nemîna cercetătorului de fenomene ale literaturii și totuși de o anume simplitate înțelegătoare.

Vom scrie cu... arhivă.
E știut (vorbeam de temple) că ne plac mai ales cele în ruină. Le putem reface, mental, cum au fost. N-am suporta perfecțiunea lor gospodărească. E cu mult mai obsedant „templul” lui Poseidon de la Sumo, în Heliada, din care ne-au rămas numai cîteva co-

*Ple cu kluon m'sare
Cinema "2" wypracum
sympati Beata Tyskiewicz*

Misterioasa, fascinantă Evelina Hanska
(Beata Tyskiewicz)

Ioane, decît cel din Pergam, reconstituit piatră cu piatră în Berlinul de Est, într-un muzeu).

Poate că n-avem „jimp” pentru *Cabiria* italienilor de dinainte de *Cabiria* feliniană și ne mulțumim cu sugestiile filmului de montaj. Sinem intoleranți cu *Intoleranța*, din filmele cu Valentino preferăm... jurnalul de actualități ce-l fixează înmormintarea. Dozele homeopatie ale misterelor de arhivă ne fac o „jee” despre cum devine cu mîturile cinematografice.

M-au necăjit ecranizările după Caragiale, dar văzute în fragmente, miracol unele, „re-zista” Sadoveanu, cam masacrat, la siliile revedere pe ecranul televizorului, devine — prin doar una, două secvențe bine alese — „citabil”...

Iată de ce mă grăbesc să aplaud emisiunile Doinei Boieru văzînd în ele o spirituală secțiune practică în timp și un „privește înapoi” cu... duioșie. Cu aburi emoțional de cuvînte (magnific rostite de Florian Pittis), cu malicie nesingeroasă, cu har...

Gheorghe TOMOZEI

Ce poate fi mai...

Ce poate fi mai reușit decît... o moștenire picată din senin, cînd ești un mîrșit funcționar terorizat de un șef-contabil și-un calculator inflexibil și întreții o familie compusă din soție, fiică, fiu, plus cîine? El bine, o moștenire, cam excentrică, îi revine simpaticului domn Baxter, eroul din *Cabana de schi*: un hotel de modă veche, invadat de praf, burcusi, lilieci și peșteri, undeva în creierul munților. Cei patru simpatici americani, odată ce au părăsit poluatul New York, se tin bine, curajoși și doritori de viață la munte. Urmează lecții de schi amuzante, băncuiri-rechinii, slalomuri și mult haz pe pîrtie, într-o comedie fără probleme.

Ce poate fi mai nostalgic decît un film cu Jean Marais? În rolul unui pianist „terminat” de băutura și de un pasăi din „Imperial”. Pe sugestiile oferite de neobișnuita, epantată carieră a lui Roberto Benzi, un film cu muzică și cu familie, melodramă, dar cu mult Beethoven în interpretări superbe. „Dirijorul în pantaloni scurți”, emoționant la o adică, într-un film jumatate actorie, jumatate reclama. (*Bagheta speranței*).

Ce poate fi mai reconfortant decît un polițier ecranizat? Și iată *A doua mutare a ploului* în regia lui Viti Olmer (cu Karel Krammek și Ondřej Pavelka) film cu suspans, piste false, deducții logice, acțiuni paralele și, desigur, spionaj economic. Un film polițist cu efecte bine dozate, cu final puțin forțat, dar în ansamblu, un film de calitate.

Ce poate fi mai emoționant decît un film despre Dreptul la viață (amintindu-ne săliile arhipne înarmate cu batiste de rezervă de la o peliculă celebră, producție indiană). Un copil, viitorul doctor Alberto Limonta, se naște dintr-o dragoste născută împotriva dorinței tatălui său, a bunicului său, a familiilor imbecile de preiudecări. În jurul lui, al acestuia destin care-l înfruntă o lume ostilă, se țese intrigă plină de surprize și răsturnări de situație, din filmul ce se constituie drept o frumoasă pledoarie în numele vieții. Nu cred că există mamă care, dincolo de criteriile estetice sau moralizatoare aplicate peliculei, să nu fi simțit un fior de emoție.

Ce poate fi mai agreabil decît o întîlnire cu Peter O'Toole și marile sale demonstrații actoricești. Că este „muzical” și nu „braz” s-a spus despre *Good bye Mr. Chips* (r. Herbert

Ross, 1969), în care Peter O'Toole și Petula Clark preluau rolurile din '38, interpretate atunci de Robert Donat și Greer Garson. „Musical și nu proza” asta filmdică interludiu, cîntecele erau doar modalitatea de-a sublinia o stare sufletească. Povestea domnului „Chips” (cartofi prăjiți) plicticos, stingaciul, acritul profesor de colegiu, inflexibil și cam monoton, care se-nrăgoștește exact de cine n-ar trebui (dar, evident, așa se-nîmplă totdeauna) și anume de o acrită simpatia și libertină, se însoară cu ea, șocînd (vai!) opinia publică ș.a.m.d. este o melodramă amuzantă și tipic englezăscă. Revăzută acum, la tv (Nu te voi uita) ea ne-a activat cîteva noștăgi și ne-a demonstrat că, pînă la urmă, ceea ce rămîne este totuși marea artă: acest nemaipomenit actor, atât de expresiv, capabil să sugereze o gamă de stări nuanțate, un regal de sugestii. Di-Chips nu era doar un profesor tipic, cu tabieturi bătrînice și ușor caraghioase, ci chiar un suflet, cu multe valențe puse în lumină cu mijloacele de expresie ale acestui „monstru sacru” al scenei britanice. Alți filmului.

Mica tristețe din marea iubire

Seriele de luni ni le-a însoțit o poveste de dragoste sau, mai bine zis, cea ce s-ar fi vrut filmul unei mari și misterioase iubiri. O coproducție franco-polonă, făcută evident cu greutate, cu muncă multă din partea scenografulor și a operatorilor, exterioare sumptuoase la Varsavia și la Paris, prin Austria și Elveția, cu atmosferă de epocă și cîteva actori foarte buni. În fine, un adevărat serial de 7 episoade conceput de Wojciech Solarz pe materialul (substanțial, nu glumă) oferit de „dosarul” acestei iubiri. Au fost multe lucruri binefăcute în acest film incitant. În rolul duetului și fascinantă Evelina Hanska, acrită Beata Tyskiewicz a făcut minuni — o frumusețe eclatantă cu gît de lebădă, pus perfect în

evidență de unghiurile de filmare. Castelana de la Wierchowonia, plimbîndu-se prin palate Lazienki, Krasiński sau Jablonski, ori prin superbul Wilanow, dar și în filmările de platou bine gîndite și realizate, a reușit să adune mister, spirit romantic, putere lăuntrică, forță și magie așa cum trebuie să se fi înîmplat cu iubita lui Balzac, cea căreia l-au fost scrise cele 460 de scrisori chiar de genul romanului francez.

Mai puțin avantajat de această peliculă mi pare a fi... geniul însuși. Pierre Meynard este un actor corect, constant, de școală veche și are meritul de-a semăna teribil cu imaginea care ne-au rămas de la Balzac. Dar, din păcate, iertată-mi fie subiectivitatea, ori n-are suficientă forță, ori n-a fost condus cu suficientă dibăcie în dificila sa întreprindere. Sigur e faptul că rezultatul nu e multumitor. Balzac cel din film n-are magia aceea unică, fascinantă, n-are masca excepționalului, nu dă justificare copleșitoarelor cuceriri pe care le facea, a atracției magnetice, iradiante din jurul său, a auri. Un soi de suficientă care nu poate decît să îi îndurereze guvernarea toată demonstrația actoricească. Balzac din film nu convinge, nu copleșește cînd își trîntește manuscrisele și suride pîșcher. Dincolo de scene fără profunzime sau chiar forțate (precum cea în care larul Rusiei discută, revansard, situația banilor Hanskai, sau scenele uniformizatoare din cafeneaua literară pariziană) rămîne un gust amar, o diră de nemulțumire. Balzac-ul lui Meynard n-are forță și n-are magie. Așa cum sint sigură, ar fi avut un actor fap pentru a juca genii posedate și roluri suprameneste. E vorba de George Constantin.

Privind serialul cu detașare — căci vai, el n-a putut impune o cotă participativă în ciuda iubirii declamate, a diligențelor ce străbat grăbit Europa ș-a rochiilor pe cercuri — de i-am imaginat clipe de clipe pe George Constantin, cu o mică tristețe în suflet.

Cleopatra LORINTIU

Domnul „cartofi prăjiți” ne antrenează în aventura sa sentimentală și muzicală (Petula Clark și Peter O'Toole în *La revedere Dl. Chips*)





Tată (Ryan O'Neal)
și fiică (Tatum O'Neal)
într-un scăpător de duet

cinemateca

rica, certificată de atâtea și atâtea tomuri — printre care celebra „Istorie a Hollywoodului” de Charles Ford, sau mai recent antologii în imagini, tot mai numeroase, nu și mai reușite. Acest alter ego al lui Bogdanovitch și al altor „corupți” de magia imaginilor misătoare, de la inginerul Pastore la structuralistul Pasolini (ca să nu-i citez decât pe cei doi celebri „P” de la Cinecittà) este intrupat cu haz și inteligență, ironie și autoironie, tandre nostalgică și nostalgie tandră de un Ryan O'Neal în cea mai adorabilă, spirituală, strălucită companie feminină (consider eu): flica sa, Tatum O'Neal, la acea vreme (în '76, când a fost realizată parodia-evocare) realment un copil minune de vreo 10–12 ani, înfrântoare! Nu atât ca multșoara de băietan „muscoid” subtil ironic, ca o mălițoasă pariziancă răcită în California, ci ca o acrită experimentată ce lasă în umbră multe, multe alte parteneri celebre ale celebrului său tată. Dialogul O'Neal-lor scăpător de-a dreptul, alături de câteva inspirate gaguri cum ar fi finalul, datorate — imi vine a crede — mai mult lui Ryan decât lui Bogdanovitch (nici el lipsit de inspirație comică, de veră „retro”) asigură partea cea mai inteligentă, spirituală a comediei. Comedia modernă în stil retro, cu citate la vedere (mai lirice, omagiale cele adresate lui Griffith și secerșelor din *Năsterea unei națiuni*, sau mai spectaculoase, frecute prin toată gama urmărilor bufonade, tip Keystone) și a talmes-balmesului de genuri practicat întodeauna cu grandiozitate (de la *Helzapoppin* până la comedia absurdă a lui Mel Brooks de astăzi) — acest *Nickelodeon* (titlul original al filmului) salută Cinematograful. Cu tot ce are el peren și derizoriu, flemic și facil, artistic și comercial. Cu toate obsesiile lui cuprinse între grandiozitate și decadență, între idolatrie (scena primilor fani rupind străiele-fetis ale primilor idoli) și demitizare, între realism și vizionarism: „Cinematograful e arta maselor, limbajul universal, înțeles chiar și de cei ce nu-l cunosc prea bine, propria limbă”, profetea un „producer” al vremii.

La început a fost, da, imaginea — ne asigură, mai ales prin imagine, acest *exist* al Cinematografului. Ca artă și ca industrie. Ca vis al vîlșii eterne...

Alice MANOIU

Punctul de

După premiera filmului *Ciocăntoarea* nu are dureri de cap s-a discutat mult despre o linărie femeie regizor, cu ochi negri, asiatică, din îndepărtata Kirghizie. După ce a lucrat la studioul de acolo ca recuzită la montaj, ca asistent de regie (la filmul Larisei Sepitko *Arșit*), a venit la Moscova, s-a învleat pe Mihail Romm, binecunoscut pentru rezerva sa de a primi femei la cursurile sale. Cînd a devenit regizoare, s-a afirmat ca o personalitate originală. Filmele ei l-au cucerit pe unii și intrigat pe alții. Fiecare replică, fiecare scenă, evidențiază refuzul categoric de a pasista pe marii regizori. Pe Asanova o interesau cele mai actuale, mai complexe și mai incurcate probleme. Nu s-a repetat niciodată, caund meru ce e nou, ce e în continuă schimbare, ce scapa privirii superficiale. A făcut oare Dinara Asanova mult sau puțin într-o cinematografie, din care a plecat atât de cumpul de repede, în timp ce lucra la una din filmele *Neconșculta* despre adolescenți, după scenariul lui I. Klepikov, ca care făcuse două din cele mai bune filme ale ei? Filmele ei *Ciocăntoarea* nu are dureri de cap. Cîtea necanșabilități (premiat la Festivalul internațional de la Moscova) *Nenoror*, *Pațani*, *Dragul*, *scumpul*, *ubutul*, *unicul* me etc. s-au bucurat de apreciere publicului larg din țară și de pretutindeni unde au rulat.

Pațani e un film despre „viata unor copii lipsiți de dragoste” despre adolescenți dificili, al caror blîndaj de indiferență, înăire și neîncredere poate fi străpuns cu un cuvînt bun dacă te străduiești cu adevărat.

În filmul *Dragul*, *scumpul*, *ubutul*, *unicul* me, Asanova a încercat să inflețise perso-

lumea văzută cu ochi de cineast

Acum vreo doi ani, cred, am citit în reviste despre o inovație japoneză în domeniul video. Informațiile, deși sumare, mi-au stîrnit imaginația și am început să văd într-un viitor previzibil o reformă fundamentală în tehnologia cinematografică, să recunoaștem, astăzi încă foarte greoaie. Era vorba despre o nouă bandă magnetică video cu o putere de rezolvare de 1115 linii — deci asemănătoare cu pellicula optică cinematografică, și de totă aparatură adiacentă, mai manevrabilă, mai promptă, mai controlabilă, în sensul că orice imagine înregistrată poate fi, pe loc, vizionată și verificată, eventualele erori artistice devenind imediat și irremediabil, fără chetelii prea mari. Verificarea pe loc a ceea ce se filmează este un vis etern al regizorilor, dar și al operatorilor și actorilor și al tuturor factorilor artistici și tehnici concurenți la realizarea unui film.

Investiții în stil texan

Fabricanții anunțau deja în exploatare a aparatului în 1985 și că deși John Ford Coppola a accontat două garnituri, ceea ce, ca publicitate, era mai mult decât promițător. Bănuind că noua tehnică este cel puțin cunoscută, dacă încă nu este utilizată, am început să programăm meu de documentare în S.U.A. am cerut să se insereze o informare în materie și eventual participarea la filmări cu noile aparate. Așa a intrat în calendarul meu o vizită de câteva zile la Dallas, unde fîinează o curînd — după cite mi s-a spus — unele din cele mai mari studiouri cinematografice din America. Știam că Hollywood-ul nu mai define de multă vreme supremația cinematografică americană, că studiourile au apărut la New York, la Miami, la San Francisco, dar nu mă așteptam la proporțiile prevăzute. Astfel că am debarcat în capitala industriei electronice americane cu sacul mare plin de interes. Dezamăgirea s-a arătat imediat, dar numai pe jumătate. Studiourile există într-adevăr, dar în acele zile — cel puțin — erau închise din motive nu prea bine înțelese. Cert era că nu se lucra nimic în acea perioadă, că în general se realizaseră ceva filmulețe, doar puține la număr, cu caracter comercial-publicitar. Am întrebat atunci la ce bui s-au construit studiourile și mi s-a răspuns, în stil texan, că o investiție nu este obligatorie să fie eficientă imediat, că modernitatea acelor studiouri își va demonstra în curînd superioritatea, că sistemul informațional înglobat va domina foarte repede și industria cinematografică. M-am mulțumit cu atât, nici nu aveam ce face, știînd că realmente „informatica” a început să devină o obsesie pentru americani, după „sfidarea” japoneză, că America suferindustrializată și căută căi noi spre societatea „post industrială” pe care unii, ca Brejnevski, o numesc, pe drept cuvînt, „tehnocratică”, avînd în vedere că munca fizică a fost deja înlocuită, începînd cu secolul XIX, cu mașini de tot felul, și că este rîndul înlocuirii efortului intelectual cu calculatoare legate pe microprocesoare, pe „chips” avînd în generația

stop cadru pe istoria filmului...

Nașterea unei arte

Critic și teoretician de film înainte de a fi atras de mirajul mizanscenei, Peter Bogdanovitch se supune și unei alte fascinații: evocarea copilăriei cinematografului — *Din lumea filmului de altădată*. Filmul privindu-și proprii pași, împiedicîndu-se, ezitînd, gata să abandoneze, apoi încercînd din nou și din nou, cu comice strădăni, pînă învîță să stea pe picioare, să nu se mai protestese în gardul vecin al bufonadei, sau al benzilor desenate, sau al seriilor-fluviu din cotidienele de tiraj

— „aceasta este spectacolul”, vorba lui Gene Kelly, prezentînd o altă evocare duioasă a Hollywoodului de altădată.

Rotul istoric al întâmplării care face ca un tânăr jurist speriat de un client „forte” să ajungă direct pe un platou improvizat, regizor al unei echipe și mai improvizate, și mai speriat de metodele „forte” ale concurenței, faimosul peste mare ce-l înghite pe cel mic (aici marile companii înghit mici independenți decenliului doi) devine savuros pretext de comedie burlescă. Și, totodată, de evocare isto-

film și literatură

„Străinul” dincolo de neorealism

Filmul făcut de Visconti (în 1967) după *Străinul* lui Camus nu s-a născut în zodia cea mai fericită: „camusienii” l-au renegat fără ezitări, în timp ce „viscontienii” l-au socotit inferior creațiilor sale de prim ordin. Au avut și n-au avut dreptate. Sigur că filmul nu traduce pe ecran întreg misterul lui Meursault, personajul central, însă nici n-avea cum s-o facă, neexistînd procedeul de introspecție cinematografică similare aceluia romanesc. Pe de altă parte, jucînd totuși pe cartea (camusiană) a psihologizării, a „interiorității”, *Străinul* (filmul) iese într-un anumit sens din sistemul de referință al operii lui Visconti, care mizează pînă atunci — și în creația neorealista, și în acea barocă (vezi *Ghepardul*) — pe impactul vizual al suprafețelor, al „exteriorității” (fie ea sărăcăcioasă ori somptuoasă).

După ce au trecut peste al aproape două decenii, *Străinul* lui Visconti trebuie — cred — „recuperat”. Fără să fie o capodoperă, e un film notabil, raportabil la căutările psihologice ale lui Antonioni. Nu e exclus ca Visconti să fi fost chiar influențat de colegul său și să fi sesizat faptul că acela deschidea cinematografului italiene șansa originalității într-o direcție practic opusă vivacelui temperament peninsular (exploatat de Fellini în cheia grotescă, de Rosi sub forma descărcărilor de energie politică, de alții alții în latura comică; plus gresul neorealism). Încît Visconti a transpus pe ecran pas cu pas, extrem de fidel, faptele și gesturile din roman, însă a păstrat cit mai mult posibil din aspectul „analitic”, făcînd ca vocea gîndurilor lui Meursault să însoțească totul din off, precum vocea personajului-narator de la Camus. Acest dublu regim al filmului — epic și analitic — se simte și în trecerile de la camera exterioră la aceea subiectivă. Prin alăturarea dintre lucrurile nu o dată tragice, care se petrec pe ecran și nefiresc de calme gînduri însoțitoare — e trasă în limbaj cinematografic „înstrăinarea” personajului de sine însuși și de lumea „alienantă” din jur, pe care o privește fără implicare, parcă absent: cu adevărat, un „străin”.

Vorbeam despre „fidelitate”. Structura cartii, cu o primă parte derulînd existența lui Meursault pînă în momentul crimei și o a doua cuprînzînd ancheta, procesul și condamnarea, e urmînd de Visconti cu o singură excepție: filmul începe cu debutul anchetării, lăsînd spectatorul să bănuie sensul evenimentelor. Se pierde astfel o parte din efectele de surpriză epică, dar se cîștigă cel puțin o sugestie de coerență a ansamblului, căci becurile care — asemeni unor lămpi polițienesti

— îl orbesc pe Meursault în mica morgă a azilului de bătrîni, ne fac să înțelegem că el e dintotdeauna „arestat”, chiar și înainte ca raul să se petreacă. E — nu-i așa? — un „Si-si”. Un sisil fericit?

Odată ajunși la decupajul scenicitarist folosit rîmînen pe decurul construcției filmului și comparațiile cu textul romanului trebuie să înceteze. Nu e cazul să deschid aici o paranteză despre autonomia artei cinematografice. Visconti a combinat — cum am văzut — două serii de elemente: tot ce ținea de descriere și portretistică a tratat în manieră neorealista, devenită subtil spre grotesc (excellent în imaginea vechii bătrîniri, apoi în scenele din blocul lui Meursault, în acelea „exotice” cu arabii din arestul poliției și la vorbitorii închisorii, și din nou excelent în episodul tribunalului, cu murele pretios-ridicole ale cameliilor legii și cu întreaga asistență filifind vesele

evantiale); iar pe latura introspectivă, pe lînga recursul la vocea naratoare, a exploatat la maximum simbolul repetat al luminizității orbitoare (la morga azilului, pe drumul spre cîmîr, în clipa înmormîntării și în scena crimei de pe plajă) și l-a filmat cu mai sugestiv pe Marcello Mastroianni (bun de-a lungul întregului film și remarcabil în partea finală, în cetula condamnatului, unde chipul îi apare în lumină pe fundal întunecat, în cadre largi și pure). E un fel de tunecur izbăvitor, opus în plan simbolic luminii malefice. O scenă — cheie a devenit convorbirea cu prețul (care la Camus — pomenind pentru ultima oară cartea — nu ocupa mai mult de cîteva pagini). „Atu!” Meursault își devăluie acum atitudinea (sau lipsa ei) în fața absurdității existenței — și o face în trepte, întîi vorbind calm, apoi transformînd dialogul într-un „duel” al mișcării agitate prin celului, redevenînd calm și culminînd cu izbucnirea lui disperată. Probabil că „disperare” nu e un cuvînt și o noțiune tocmai potrivite crezului existențialist. Însă Visconti o comunică, amestecîndu-i nuanțele pe chipul parca pictat al personajului în acele cadre finale, care rasfrîng asupra filmului sensul tragic al unui amestec de împacare și revoltă.

Ioan Bogdan LEFTER



„Străinul” lui Camus,
recitat cu fidelitate
de Visconti
(cu un Mastroianni-
surpriză)

vedere al unei regizoare înțelepte

najul unei foarte tinere femei, Anna, pentru care noțiunile de bine și rău par invalabile, care trăiește după legi create după propria imaginație, sau mai bine zis, fără nici un fel de legi. Atitudinea regizoarei în acest film nu este nici de acuzare, nici de apărare, ci de mamă pe care abateră de la drumul drept al copilului ei o doare cumplit, dar care nu înțelege o clipă să fie mamă și să caute cu disperare să-l ajute.

Intr-unul din ultimele ei interviuri, Dinara Asanova a cautat să explice de ce destinul ei cinematografic este atât de strâns legat de tema copilăriei în film.

„Am, înțeles, scria ea, de ce m-a simțit atât de atrasă de filmele despre adolescenți: una dintre particularitățile acestei vârste este conștiința căutării, căutarea răspunsurilor la nenumărate întrebări, căutarea propriei identități. Și iată, pe acest drum, de formare a personalității, de căutări chinătoare a adevărului, fiind, am sentimentul că pășesc alături de ei”.

Acum este împiedecă de ce în filmele ei durează față de destinele omenești schizoidă, compasiunea pentru toți care s-au lovit de nenoroc sau eșec în viață se revărsă atât de nestăvilă de pe ecran.

Ce anume considera Dinara Asanova principalul în profesia de regizor? „Dacă știu ce anume vreau să filmez, dacă acest lucru mă turbura, nu-mi dă liniște, găsesc modalitatea de a-l exprima. Rau este atunci când un regizor stă pe gânduri și se construiește o sevă bogată în efecte, dar tema de care se ocupă, îl lăsa cu desăvârșire indiferent. Apoi regizorul nu are dreptul să facă com-

„Pe drumul
întortocheat
al „căutărilor de sine”
încerc
să-mi potriveșc pașii
cu cei
ai tinerilor
pentru
și despre care
filmez”

promisiuri care pot denatura sensul, pot coborî nivelul artistic și de idei al filmului. În ce mă privește, mi-a fost totdeauna foarte drag momentul improvizăției în film. De regulă, eu nu filmez duble, pentru că actorul să nu-și piardă prospețimea trăirii ci fac variante, din care cele mai bune și convingătoare intră în film. Acești prospețime și spontaneitate o prelind și operatorului: ca și în filmul documentar, el trebuie să fie gata să cuprindă

ceea ce e greu de prezis, să redea atmosfera acțiunii, ritmul ei, să minuiască cu virtuozitate aparatul de filmat.

Valeri Prishniov, scenaristul filmului *Dragul, scumpul, iubitul, unicul meu* și interpretul unor roluri principale în multe din filmele ei, spunea despre regizoare: „A lucra cu Dinara Asanova era întotdeauna interesant, riscant, pasionant. Niciodată nu știai ce te aștepta: un succes sau o cadere. La filmări, timpul nu se consuma în lungi discuții despre sarcinile actorului sau cu chinuitoare căutări de unghiuri. Și apoi Dinarei nu-i plăceau repetițiile. În momentul în care actorul începea să înțeleagă ce urmează să joace, e nevoie de aparatul de filmat”, zicea ea.

Dinara pretuia orice scripă de viață autentică într-un actor. Lucrind cu ea, actori „ruti-nari” capatau spontaneitate, cei neexperimentați încredere, iar cei mediori deveneau interesați. Dinara devenea bunătoare ori de câte ori i se pare că are de-a face cu profesionalismul meșteșugăresc. Tot ce pare a fi netulburat, staționar sau, într-un fel sau altul, terminat, pentru ea era lipsit de interes. Dinara Asanova a plecat dintr-un, lasind în urma ei filme care vor emoționa nu doar o singură generație de spectatori, deoarece în aceste filme se regăsește sufletul unei artiste, expresia punctului ei de vedere. Nu punctul de vedere al cuiva care stă deoparte și emite judecăți asupra erorilor, dind lecții cu exemple primitive, ci cu punctul de vedere al unui om cinstit, contemporan cu noi, un punct de vedere înțelept.

Elena AZERNIKOVA



Povestea unei foarte tinere femei care s-a încurcat în căutarea „adevărului despre viață”, în filmul *Dragul, scumpul, iubitul, unicul meu* de Dinara Asanova

0 lume în viteză (III)

Din secolul 19 în spre secolul 21.
Sau pe Mississippi, pe urmele lui Tom Sawyer

lor — a patra la număr — capacitatea de a integra pe un milimetru pătrat de siliciu una sută mi tranzistori, adică VLSI, adică „Very Large Scale Integration”... „Texas Instruments”, se spune, ca și „Silicon Valley” — California, pentru a nu se lăsa dominată de „Nippon Electric”, au pe mesele laboratoarelor lor de cercetări schemele circuitelor integrate ale microprocesoarelor din generația a cincea cu fabuloasă, incredibilă cifră de peste un milion operațiuni pe pătrățelul de nisip.

Victorul aparține, inexorabil, „informaticii”. Cine va ține pasul, va birui! Cine nu, nu! Va rămâne, la fel de inexorabil, tot mai în urmă.

Despre masinările japoneze nu știe nimeni nimic. Ceva mai târziu, avem să auzim de la un operator care auzise, la rîndul lui, că, într-o devar, Coppola are în curs de realizare un film cu noua aparatul video. Dar la San Francisco, oras alflat în afara itinerariului meu.

În schimb la Dallas, avem să mă delectez prin împrejurimi cu peisajul „western” al filmelor alit de dragi copilăriei mele și, de ce să n-o recunoșc, dragi și astăzi... La Fort Worth, bursa de vite, țarcurile întinzându-se cit vezi cu ochii, erau pustii. Cele citeva vaci, ca niște eșantioane demodate adunate într-o in-

grădătură putredă priveau, cu ochii lor umezi și placiți, la noi, sus pe pasarele lungă de kilometri de pe care, altădată, negustorii le apreciau cu ochiul lor uscat și viclean, și le trimiteau, în trenurile lungi ale companiei „Santa Fe”, spre monstruoase abatoare din Chicago. Azi, din gloria vestului crescător de cirezii fără număr, a rămas la Fort Worth, sa-lon-ul bravilor cow-boys de altădată, un loc de șase mi locuri, serile plin ochi, în care se cîntă fumeș muzică country și în care se dansa, la fel de frumos și elegant, în pași sprinteni și inconfundabili, dansul vestului. Băieții poartă cizme cu toc înalt și pălării cu boruri largi, iar fetele, în majoritate, rochii lungi, „de epocă”...

„Război și iubire”
între „Nord și Sud”

Plec mai departe. La Natchez, o localitate mică, plină de pitoresc arhitectural „ante-bellum”, adică marcată de frumusețea conacelor de dinainte de războiul civil, aflată pe cursul mediu al marelui Mississippi, am fost îndrumat să asist la filmarea serialului *Război și iubire*, partea a doua formată din șase episoade, ecranizarea unui roman „best-seller” de John Jakes. Primele șase

episoade ale părții întâi, trase după volumul unu al romanului intitulat „Nord și Sud” toc-mai erau programate pe un canal de televiziune al rețelei NBC. Toate șase într-o săptămînă. Cred că subiectul este ușor de ghicit. O asistentă sugubează îmi spune că este vorba de un fel de *Pe aripile vîntului* umflat pe mașina de vînt. Apuc să văd la televizor unul din episoade înainte de a mă duce la filmare, a doua zi. Realizat în cea mai bună manieră americană, perfect coerent, bine montat, bine povestit, bine jucat... Maniera americană, deși regizorul este britanic: Kevin Connors, invitat în America tocmai pentru calitatea serialelor realizate în Anglia. Este un specialist folclorist, îmi explică aceeași asistentă veselă. Ziua următoare aveam să-l cunosc. De vîrstă mijlocie, manierat și politicos, foarte interesat să afle cite ceva despre cinematografia noastră, dacă se face seriale? Cîte? Cît de lungi? etc. Este încântat să afle că eu însumi am realizat un serial de 12 episoade. **Toate pinzele auz**. I se pare că ar fi auzit ceva. Crede că era în R.F.G. cînd se difuza un serial romanesc cu un titlu asemănător. Copiii lui sau ai unor prieteni, n-am înțeles bine, vorbeau despre o asemenea poveste. Mă întreabă ce eouri am avut despre priza la public, ce mi-au relatat producătorii?

Di Connors este calm, stăpîn pe meserie și pe mijloacele puse la dispoziție. Serialul este finanțat de NBC, dar produs în întregime de MGM. Și mijloacele nu par a fi modeste.

Se filmează într-o poiană largă de vreun kilometru. Copaci seculari, o specie de stejar care produce un fruct ca o nucă lunguiață, foarte apreciat de veverițe, înconjoară locul, izolîndu-l în complet. Un drum îngust străbate poiana, despărțind decorul taberei federalistei de decorul — fatadă al unei vile din sud — statul major al generalului Grant. Se pregătesc filmarea secvenței capitulării generalului Lee, la Appomatox, Virginia, în aprilie 1865.

Într-un unghi mort sînt masate utilajele și mijloacele de transport: grupuri electrogene, perfect silențioase, un camion macara, autobuze rulate, camioane de recuzită, costume, electrică. Inclusiv WC-uri, Colebrou „management” își spune cuvîntul. Totul pare să funcționeze fără repros. Dacă nu s-ar striga mereu și în lanț „Jiniște!” înainte de filmare, mi s-ar părea că totul este absolut perfect. Dar cînd vine sîmbăta. Mai ales figuranții care sînt localnici, nu prea antrenanți în filme: mori: se plictisesc pînă să le vină rîndul la cadru, sporovălesc, comentează eveniment-tul...

Se filmează, simultan, cu două camere silențioase „Mitchell”, cu sunet sincron, după tipicul american, care se deosebește de cea ce se practică în Europa. Dubiele nu înseamnă repetarea identică a cadrului, ci filmarea din unghiuri diversificate, încît montajul să dispună pentru unul și același moment, pentru aceeași replică, de la gros-planuri pînă la planuri de ansamblu. Astfel, generalul Lee trece călare, însoțit de garda sa, printre rîndurile groase de soldați federaliste care îl privesc în liniște respectuoasă. Atît în prim-plan cît și în plan întreg, pe toată lungimea trasului. Serialul se realizează în întregime după toate regulile timpului pe peliculă de 35 mm și se predă televiziunii copia standard. Pentru o cită mai bună calitate a imaginii la televizor. Decururile interioare se filmează la Hollywood, dar cu siguranță, pentru zile de ploaie, s-au prevăzut ceva amenajări într-un garaj din oraș.

La prînz, dl. Papazian anunță o pauză de 40 de minute. „Ca să stea o oră”, îmi precizează asistenta noastră, și adaugă: „di Connors vă invită la masă”. De altfel, toată lumea este invitată la masă, cu bufet cu mare. Sub un cort s-a organizat un bufet cu autoservire, mîncare caldă și rece, plus băuturi răcoritoare. Alcoolul este interzis. Dar la masa noastră un tînăr, umbră regizorului, ne servește cu puțin whisky dintr-o ploscuță metalică. „E vasodilatator, pretindea pînă și Churchill” ride el. Mă interesez de amploarea filmării. În acea zi erau cam 500 figuranți și 60 de cai. Dacă s-au mai reveni tînăr, (era simțabil) as putea să asist la o bătălie cu 1 250 figuranți și 200 cai. De unde atîta lume? mă mir eu. Mi se povestește despre entuziasmul trezit în rîndul localnicilor de realizarea serialului. Deși zona a fost sudistă confederată, deci învinșă în război, în fiecare casă se mai păstrează ca niște relicve, arme, uniforme, harnasament de epocă. Aceștia formează tabăra lui Lee. Pe ceilalți îi echipăm noi...

Luni dimineață, mă pregăteam de plecare la aeroport. În fața hotelului erau concentrați sute de tînăr și vîrstnici, îmbracăți și înarmați, mulți cu cai, o adevărată armată în uniforme cenșii...

Orășelul Natchez, cu 40 000 locuitori, port important pe Mississippi pe la 1800, avea să-mi ofere împlinirea unui vis al copilăriei. O plimbare cu un vaporas pe misteriosul fluviu al lui Tom Sawyer... Înainte de a ajunge la Hollywood.

Mircea MUREȘAN

Un western mai special, în care analiza psihologică și suspensul înăbușă împușcăturile.
Hombre cu Paul Newman, Diane Cilento și Barbara Rush





Forța
de a suporta
eșecul
fără
să te dai
bătut
(Gene
Hackman)

Calitatea
de
a trece
neobservat

Nici chipul, nici silueta sa nu sînt dintre acelea ce se fac remarcate pe stradă. Omul se poate prea bine strecura neobservat. Această „calitate” i-a adus în primii șapte ani după debut (1964) în special roluri de pian do. Dar deja cu două dintre ele, Gene Hackman a ajuns printre candidații Oscarului la cel mai bun rol secundar (în *Bonnie și Clyde* — 1967 și pentru o personaj de factură o'neilleană din *N-am citat niciodată pentru tata* — 1970). Au fost filme necesare pentru a-și scoate în evidență forța interioară, puterea de concentrare. O suită de personaje tari îl vor consacra drept creatorul unui nou tip de erou afirmat nu prin forța mușchilor și siguranța lui James Bond, ci printr-o sumedenie de contradicții intime și de nehotărîri, printr-o anume anxietate și prin acea dimensiune interioară, aptă să suporte eșecul fără să crîcnească și fără să se dea bătut. Așa l-am văzut în polițistul din *Fillera franceză*, rol pentru care a obținut Oscarul de interpretare în 1971; așa l-am văzut în detectivul particular din *Conversația* sau în gangsterul din *Jocul de-a moartea*; și desigur în acea poveste de speranță în deszădă de din *Sperietorea*, film inculnat cu lauri de aur la Cannes 1973. Așa este Hackman: el poate trece neobservat pe o stradă, dar după ce l-ai văzut pe ecran nu-l mai poți uita.

A.D.

Dacă dragoste nu e,
nimic nu e

Rămii fericire

În dragoste, niciodată nu e prea târziu. Cînd un bărbat și o femeie — ajunși aproape de capătul vieții — își dau seama la un moment dat că au și că vor să-și spună alți de multe lucruri, ce mai contează în fața acestei miraculoase vibrații, părul încrunțit sau un rid în plus. Dusa mai departe, viața însăși, cu fiecare nouă zi trăită împreună, devine acum mînturirea totală a iubirii lor. Un astfel de bărbat și o astfel de femeie se întîlnesc — în filmul lui Iaropolk Lapšin (regia) și Alexandr Cervinski (scenariul) —, sub un soare blînd, într-o Moscova proaspătă, în care nedezmîntă primăvara le stăcără în suflete speranța și încrederea. Anna Konstantinova, corector într-o editură și poetă autentică, dar neconsacrată printr-un volum, iese la pensie. Cu acest nou ciclu al existenței, ea se adaptează din mers. Obisnuită în virtutea sensibilității și structuri sale idealiste, să evadeze din realitate (pozia însăși reprezintă un refugiu), Anna Konstantinova refuză să-și contemple singurătatea, vîrstă, noul statut social și, chiar în prima zi de liberă pensionară, începe un mult visat capitol: al călătoriilor.

În Piața Roșie, unde așteaptă autocarul pentru turul Moscovei, un bărbat înalt, sobru,

Becket:

Dialog
între „monștri sacri”

Mai toate popoarele au avut parte de o istorie singeroasă, cu deosebire în Evul Mediu, dar Angliei i-a fost dat și norocul unui Shakespeare care a făcut populare multe din asemenea episoade sumbre și i-a făcut legendari pe protagoniștii lor. Am avut cîni prieteli să vedem două filme inspirate de o vreme cînd necontenitele războaie succesoriale, jurăminte călitate și crime odioase furnizau principala materie cronicilor regale insulare. Becket și Ana celor o mie de zile au rulat pe ecranele noastre sub semnul unui „medalion” consacrat lui Richard Burton. Există însă și o atmosferă comună ambelor producții, chiar dacă patru secole despărțate prezente în ele. Împlinirile sumbre la care sîntem invitați să fim martori sînt episoade dintr-un lung și dramatic conflict între puterea regală și papalitate, sfîrșit prin ruptura bisericii anglicane cu Sfîntul Scaun și dobîndirea independenței depline a statului britanic.

Becket se bazează pe piesa lui Jean Anouilh, numeroase replici și însuși subtilul ei („Onoarea lui Dumnezeu”) au trecut în film, nu fără un efect salutar, scoțîndu-l din seria simplor reconstruiri istorice, fie ele și tragico-sentimentale, ca Ana celor o mie de zile. Merită de amintit un amănunt interesant: Anouilh a clasat „Becket” împreună cu „Cio-ciriia” și altele, printre așa-numitele „piese costumate”. Ținea astfel să sublinieze, darecum ironic, aspectul spectacolului, care avea nevoie de multă purpură și hermină, atîț pentru hainele înalților prelați, armuri și balbarde. Dar precizarea autorului poate fi înțeleasă și că oamenii vremurilor noastre, cu pasiunile și problemele lor, ni se infățișează pe scenă în costume de epocă.

Becket, dincolo de solemnitatea evenimentelor istorice evocate, nutrește o ambiție aprigă de a fi actuală și regizorul filmului, Fred Zinnemann, a înțeles bine aceasta. N-a făcut desigur economie de fastul chemat să aprindă imaginația noastră; povestea începe și se termină cu flagelarea publică la care se supune regele în catedrala Canterbury, spre a ispăși asasinarea lui Thomas Becket, fostul său prieten, acum canonizat. Nu ne răpăște plăcerea să contemplăm ceremonia investirii unui arhiepiscop. Vedem și o vinătoare cu soimi, o masă regală, o intrare triumfală într-o cetate care și-a deschis de bunăvoie porțile cuceritorilor, o audiență la Sfîntul Părinte etc. Dar toate acestea nu umbresc nici o clipă, oricîtă culoare și măreție ar avea, scînteierea replicilor pline de o bogată încălțură intelectuală, aducînd mereu în discuție raporturile ambigue între puterea seculară și transcendența morală.

Piesa lui Anouilh a fost concepută ca o ilustrare mai profundă a dictonului: „Jaina face pe preot”. Becket, la început, este — așa cum declară singur — un om „fără onoare”. Saxon, el e trecut de partea invadatorilor normanzi, slujindu-l ca amic devotat al regelui. Însă fără rang și avere se află în tabăra spoliatorilor poporului și chiar dacă o face fără chef, dă concurs la împilarea acestuia, legitimînd rapiturile și injustițiile. Pînă cînd însă înlînește o altă onoare... Și alt film vestit *Generalul della Rovere* ne-a arătat cum cineva, intrînd în pielea unui erou, chiar și printr-o mistificare, aștește prin a-și asuma o soartă exemplară. Aici însă, procesul e mai

nobil, transformarea miraculoasă petrecîndu-se nu din mimetism psihologic, ci la nivelul intelectului speculativ și atîngînd treapta superioară a revelației.

Actualizarea fină a „piesei costumate” se realizează, în film, grație, îndeosebi, celor doi „monștri sacri”, Richard Burton și Peter O'Toole. Primul pune mohorîrea sa permanentă în tot ce spune și face, cu un fel de hotărîre obstinată, scoasă parca dintr-o eternă luptă secretă cu sine însuși, exprimată admirabil în niște priviri halucinate și o gestica moale, descurajată, dar inflexibilă.

La polul opus, modalitatea mimică a regelui, nestîmpărul aproape isteric, grimasele ironice, instabilitatea umorului sînt și ele extrem de elocvente. Peter O'Toole face să transpară, cu o vervă neobosită, dilemele puterii seculare, cîvîndu-se de imperativele morale supraistorice și mai mult, o feroce amicală, mereu dornică să capete confirmări, fiindcă e prea ardentă ca să nu cunoască infernul incertitudinii și geloziei.

E aici, cum s-a observat, și o dramă a prieteniei împinsă pînă la morbiditatea unei pasiuni. Peter O'Toole izbutește să umanizeze sentimentul tulbur, făcîndu-l chiar tragic în rivalitatea cu transcendentul, care rămîne rece, absolut, totalmente extrahuman. Nici fa-

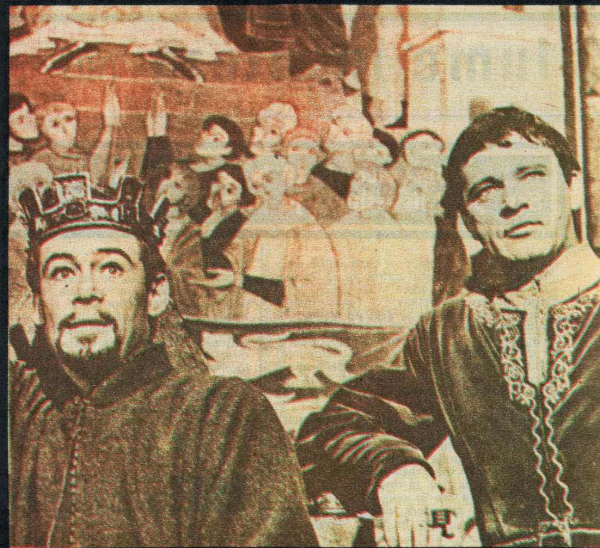
naticul călugăr John nu-l poate trăi, visul său cel mai aprins fiind să-și racorească ura, vîrsînd singele macăr al unui cuceritor normand.

Foarte bine reușesc ambii actori iluștri să cîștige asentimentul spectatorului pentru comportarea lor, niciodată însă cu totul și definitiv, cum o cere dialectica piesei lui Anouilh. Reflecțiile cinice ale regelui sună adesea dictate de un realism politic pe care întreaga experiență istorică ulterioară îl îndreptățește perfect. În plus, sub strîmțurările sale, Peter O'Toole lasă mereu impresia că ascunde o sensibilitate ulcorată. E omul privat de orice afecțiune și, de aceea, gata să acorde atîta preț singurei iubiri sincere pe care nădăjduiește s-o fi dobîndit. Paralel, apatia dezolată a lui Richard Burton pune sub o umbră de suspensiune autenticitatea vocalei religioase a acestui păcătos convertit instantaneu, din clipa cînd a luat în mină cîrja arhiepiscopală. Ne întrebăm dacă, pînă să sîntă, un rămasag cu sine însuși, și al actorului și a sale nedumerirea noastră fără răspuns.

Încă un amănunt: Henric al II-lea Plantagenetul a fost un rege energic, dibaci, soldat excelent și bun diplomat. Nu mai avea aproape nici o picătură de sînge normand, aparținerea a celorlalte familii ale cuceritorilor care se amestecaseră pînă la contopire cu autohtonii. Căpătase o excelentă educație aristocratică (aproape de fotosirea furculiței), posedea o apreciable instrucție literară și era renumit pentru sociabilitatea sa. Părerile proaste pe care le nutrește despre progeniturile sale s-au dovedit exacte. La sfîrșitul domniei lui, Anglia a recăzut în anarhie.

OV.S. CROHMĂLNICEANU

Povestea unei grandioase prietenii pusă în dilemă de fidelitatea față de propriul ideal
(Peter O'Toole și Richard Burton în *Becket*)



văzînd-o cum îi dă o monedă unui sarlatan, o abordează pe un ton politico, dar tranșant: „Bunătațe poate fi uneori imorală!” Desigur, Anna Konstantinova a sesizat înșelaclenia.

dar a preferat să se lase pălăit pentru a-l dovedi aceluia om că îl crede pe cuvînt. Rationamentul spus în grabă, cu sfială, o recomandă. În autocar, unul lingă celalt, după

alte frînturi de dialog purtat cu elegantă discreție, cei doi fac cunoștință. Pentru Anton Skvorsov (de asemenea, la vîrstă a treia), om cu o seriosă experiență și filosofie a vieții, scurta întîlnire cu Anna Konstantinova îl este deajuns să-și dea seama că are de-a face cu o femeie deosebită. Se reîntîlnesc iar și iar, și iar. Discută despre artă, despre adevărurile vieții, despre relațiile morale între oameni.

Este o fericire să te exteriorizezi. Trebuie să te exteriorizezi! îl spune Anton Skvorsov. Anel, întîinzînd în cenzura ei aspră, nu numai discreția și sfiala, ci și însingurarea și suferința. Anton nu este „Prîntul” visat toată viața, dar este bărbatul lingă care se descoperă pe ea însăși. De la stîmă la afecțiune se trece firesc. Anton, în amurgul vieții, Anton își descoperă partenera ideală. (Acritia pentru acest rol este aceeași din *Doamna cu cătețelul*, Anna Karenina, *Viața particulară*: la Savvina). Dar, fîica lui Anton, femeia matură, la casa ei — autoritară cu toți cei din jur, nu poate concepe să-și scape tatăl de sub control, să-l lase să trăiască și pentru sine. Cuvîntele ei aspre cad ca o ghiolțină. Cu o mai veche suferință cardiacă, Anton nu face față socului: inima îi cedează.

Dacă dragoste nu e, nimic nu e”. Sau „în rest, totul e tăcere”.

Alina POPOVICI



Munții albaștri:

Dintr-un fir de poveste - un munte de parabole



Puține filme ne-au spus
atât de clar
că depinde de noi
ca viața să fie
o instituție înfloritoare

Eva SÎRBU

Camera stilou

Să zicem că sîntem într-o editură. Să zicem că editura este o clădire ethe, așezată pe o stradă veche, care se și vede frumos, de sus, de la fereastra decorată cu un cactus și o vită sălbatică. Să zicem că la acea editură sosește un scriitor de-al casei, din moment ce se salută prietenos cu toată lumea, începînd cu portarul, căruia îi spune, tandră, „nene”. Sosește cu marfa sub brăț, citeva exemplare din cartea lui, „Munții albaștri”. Să zicem că scriitorul — îl cheamă Soso, doar o prapădiță de vocală în plus îi ascunde mesajul — se așteaptă ca toată lumea să-i smulga manuscrisul și să-l citească, acolo, pe loc, printre cafele, piese de șah, dosare, scări, mături, state de salarii. Să zicem că Soso al nostru bate editura, cite antimpuri are anul, așteptînd să se spună cum e cu „munții lui albaștri” care nu se citește pentru că sahu cafele, seînfle, pescuitul, recidarea, înmormintarea, concediul etc-ului nu îngăduie. Să mai zicem și că, la urma urmelor și la urma filmului, cartea lui este aprobată, citită „necită”, într-o seînfă care începe cu... clipă. Ei, și ce dacă începe cu concluziile, bine că s-a aprobat. Deci, Soso al nostru (al nostru pentru că e simpatic și uman, la urma urmelor ori citi l-ar arde arde, tot mai găsește timp să-l facă o mică și discretă curte, colegii cu fetița recitată în limbi straine și tot gelos, Othello cu sapcă). Soso, deci, ar avea toate motivele să fie mulțumit. Și noi am avea toate motivele să fim mulțumiți, pentru că totul e bine atunci cînd se termină cu bine.

Dar ce facem cu instituția? Ce ne facem cu casa asta careia îi pocnesc pereții vîzînd cu ochii, i se oprește mereu liftul între etaje, n-are strop de aer, intrucît ferestrele sînt bătute în cuie, și tremură din toate încheieturile de apucă așteptarea pe bătrîna casă, și simte că „iar mă clatin”. Și mai ales, ce ne facem cu Groenlanda? Tabloul acela frumos cu peisaj înghețat, numit Groenlanda, de care se teme, că de serpi, fostul tanchist, pentru că deasupra capului se este agățată, ea, Groenlanda, și poate să cadă în orice clipă — ceea ce se și întîmplă, că de ce îi fîrică nu scapi... Ce ne facem cu Groenlanda care, iată, după ce vechea clădire a dat dumnezeu și s-a prăbușit, iar editura se instalează într-o ultramodernă construcție, este așezată din nou deasupra capului tanchistului, oricît ar urla el că nu e de acord și că nu se poate.

Care „Munții albaștri”? Care editură? Care scriitor? Groenlanda! Asta e problema. Pentru că, cine a salvat-o de la pierire, în momentul prăbușirii, dacă nu ei, cine a instalat-o în noua clădire, dacă nu ei, cine nu se poate despărți, nici mort, de Groenlanda, dacă nu ei?

La drept vorbind nici ei, funcționarii editurii nu au nici o vină, totul este opera regiștilor lui Soso, Eider, Senghelaia, întrucît cu „cineva gîni unii stî”, cum frumos scrie în „România literară” colega noastră Ioana Creangă. Ei, dintr-un fir de poveste subțire, de trecut prin urechile unui ac de cusut cu borangici, a teșut o parabolă zdrăvănă, un munte de parabolă (o fi albastră, n-o fi albastră?) asupra vieții cînd se apucă ea să fie cum nu trebuie să fie.

Dacă lăsam tonul sălăreț, replicile de duh, pitorescul personajului inexistenț („Ghivi este aici”, „Ghivi ne simțim”), dacă lăsam malacul care smulge fereastra cu cercevea cu tot că să intre o gură de aer, cafele, liftul, rămas mereu și mereu între două etaje, artiștii care habar n-au în ce instituție vin, dar vin, directorul extenuat de interviu, învești și recepții ceea ce rămîne nu este soarta unei editurii, nici „soarta unei colectivități”, nici „soarta unui om care a scris o carte”, ci soarta omului, surprins în starea lui de nepuțință de a se despărți de un ceva care îl trage nu în sus, cum e bine, ci în jos, cum e rău.

Senghelaia construiește aparent simplu o satiră, pe o idee complicată. El filmează „dulce” situații de luat cîmpii, cu personaje de fiecare zi, interpretate cu cel mai firesc posibil de zici că „asta e!” acum — interviu. El punctează și contrapunctează din muzică și imagine, una numai candoare, alta numai realism pur — și pur și simplu —, el construiește cu răbdare de paianjen o plasa de sub-idei și false probleme în jurul unei ideii problematice celebre și formulate odată pentru todeauna: de cine ridici? de voi ridici?

Cui îi arde. Că mie una cînd mă gîndesc la Groenlanda aia (și cine nu are o Groenlanda la lui) gata să omorie omul, îmi pierie tot che-lui, dar dacă mai am și ghinionul să-mi imaginez că ar trebui să prind într-o încăpere cu pîfonul crăpat, cu urme de tencuială pe bi-

rou, cu ferestrele bătute în cuie (și de unde să iau eu un malac care să smulga fereastra cu cercevea cu tot?) atunci nu numai că îmi pierie tot rîsul, dar, desi nu am pălărie, îmi gîstul și spun în soaptă formula sacramentală: jos pălăria, tovarășe Senghelaia, stimabile, onorabile, așa cum atît de des se spune în filmul dumitale, puțin mi-ai spus pînă acum, atît de simplu și pe înțelesul meu, că viața nu are voie să fie o instituție în curs de prăbușire și că depinde, oricît și citiși de puțin și de noi să nu fie.

Totul e să nu te încapățînezi să cari după tine o Groenlanda. Chiar dacă e pe inventar.

Nu știu dacă Senghelaia se autointitulează autor total, sau autor unic sau Realizatorul, dar filmul său pare făcut de aceeași mină, de la culorile „Groenlandei” ce stă să cadă în capul onorabilului fost tanchist, pînă la decoruri, imagine sau costumele actorilor (Unitatea de idee a compartimentelor armonizată perfect face aproape imposibilă, chiar pentru un spectator avizat, decelarea contribuției fiecărui dintre realizatori).

Comedia este construită adesea pe lirism, aparent incompatibil cu aciditatea polemică, dar care demonstrează o specifică apartenență și asumarea spiritului autohton. Senghelaia abordează comedia de pe poziția realistă, implicată, actorii și toată echipa mănîrînd în spațiul adevărului cotidian de la risitul cafelei la automatismul salutului sau la strugurii care cresc pe „via” din fereastra. Pare că fiecare din colaboratorii săi ar fi trait aceeași istorie a „bătrînei carapace” atît de bine vine fiecare cu detaliile propriei experiențe.

Operatoria în genul comediei nu este un gen aparte. Greu este însă a rezista tentației de a truca realitatea, pentru a pune într-o „Jumina relevantă” actorii sau momentul comic. Dar operatorul Levan Paatavișvili este de o discreție desăvîrșită. El leagă prin registrul realist al iluminării decoruri construite cu decori reali, filmînd totul fără a băga degetele în ochii spectatorului. Imaginea se încarcă cu delicata funcție a redării trecerii timpului. Nu s-au folosit decît două unghiuri prin ferestre cu funcție multiplă, iar restul demonstrației se face prin natura cheii de lumină. Astfel precum ore, zile, antimpurii împreună cu personajele ce ai impresia că îmbrățișîrî în cadru. O nota aparte o fac mișcările camerei și încadrările. Filmarea, în general, cu optica scurtă, apropiată de unghiul de cuprindere al privirii și relativa independență a mișcării față de liniile riguroase ale unor travellingerii sau mișcările sofisticate, lasă impresia unei viziuni într-un loc, ce-ți devine foarte repede bine cunoscut. Deși aparatul nu privește niciodată locul cu pricina din exterior, sînt sigur că mulți dintre spectatori ar putea juca ca au văzut un plan general al clădirii, ba mai mult l-ar putea și descrie. Filmul este, astfel, și o demonstrație a nivelului de sugestie la care poate ajunge, uneori, puterea imagini și talentul celor ce o slujesc cu pasine.

Florin MIHĂILESCU

cinema

Nr. 5 Anul XXIV (281)

București, mai, 1986

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Femeia nisipurilor:

Cheia împăcării cu sine

Secvența lunii

Un bărbat încă tânăr devine prizonierul unei văduve, care are nevoie de sprijinul său pentru a putea rezista în mediul arid și ostil al dunelor de nisip printre care trăiește. După numeroase împotriviri și tentative de evadare, bărbatul se simte tot mai legat de femeia care l-a capturat, își acceptă condiția și se integrează noului mediu.

Astfel s-ar putea rezuma, pe scurt și foarte superficial, filmul lui Hiroshi Teshigahara, un subiect care închide între liniile sale austere o multitudine de semnificații posibile. Pentru că nu este vorba de o clădă poveste de sechestrare de persoană, în care patologicul își are ponderea sa, ca în *Colecționarii* lui William Wyler (ambele filme recurg însă la aceeași metaforă a insectelor întinute în insectare). Nici nu este vorba despre o poveste de dragoste, ca în orice film cu „un bărbat și o femeie”, pentru că aici relația dintre Ei și Ea se subsumează luptei disperate pentru supraviețuire și este guvernată, mai ales, de instincte și mai puțin de sentimente. De altfel,

cuplul nu se definește atît prin raporturile dintre cei doi, ci prin raporturile lor cu un al treilea personaj (poate cel mai important al filmului) — nisipul.

Nisipul cu rol de fatum le hotărăște întîlnirea, le coalezează — la început temporar, apoi definitiv — îi reduce la condiția de termit și tot el le oferă rațiunea de a trăi (Ea este cineva în ochii comunității tocmai pentru că sapă neîncetat; El renunță la existența de pînă atunci numai ca să stăoacă apa din nisip). Nisipul-fatum ia și da viață: fie la modul cel mai concret (soțul și copilul femeii au murit sub o avalanșă de nisip), fie la modul mai subtil al aneantizării și resurecției bărbatului captiv.

Pentru că înainte de toate, *Femeia nisipurilor* este filmul unei renasteri. Eroul își pierde identitatea și statutul social (filmul se încheie cu stergerea sa din evidența populației), renunță la profesie, (arderea insectelor marchează ruperea definitivă de trecut), acceptă condițiile unei existențe subumane, dominate de instinctul supraviețuirii și al reproducerii. El pierde tot pentru a putea renaște și a deveni mai uman (nu mai întepăa ființe vii, ci caută apă pentru semenii săi), departe de forțata marilor orașe, cu confortul și birocrația lor, undeva, în mijlocul unei naturi ostile și aride, care „îzgîrcenia ei îi oferă cheia împăcării cu sine, singura condiție pentru a trai cu adevărat.”

Cristina CORCIOVESCU

Coperta I

Olga Della Mateescu

și Constantin Diplan, doi actori cu farmec, îndrăgiti de spectatorii noștri

Fotografie de Victor STROE

CINEMA,
Piața Ștefiei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

Cititorii din străinătate se pot abona prin „Romprestatella” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10376 presfir București — Calea Griviței nr. 64-66.

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Statie



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Ștefiei” — București

în premieră

Din prea multă dragoste

Să în putința cronicarului, ca de altfel a oricărui spectator, să păstreze în memorie doar ceea ce s-a plăcut sau ceea ce consideră că ar fi putut fi interesant dacă... Cele două dimensiuni sensibile care ar fi putut conferi substanță acestui film cu titlu amăgitor pentru unii, derutant pentru alții, convingător într-o oarecare măsură pentru alții, au bu-năvoință să facă abstracție de suma carentelor (flagrante mai ales la nivelul motivațiilor logice ale acțiunii), cele două dimensiuni virtuale ce ar fi trebuit să se regăsească una în alta, complinindu-se într-o relație de nobilă reciprocitate, sint pesajul și privirea oamenilor care-l populează. Spre deosebire de scenele de interior în care eroii sint stângaci, incosetați și uneori chiar ridicoli, e notabilă amplexarea descrierilor în plein-air. Opera-torul devine brusc inspirat, panoramează cu generozitate, deschide cadrul, punctează narațiunea cu un contrapojneu sau, printr-un plan-detalu, conferă pondere unui gest semnificativ. Spicul de grâu în mina celui cel-cultivă cu truda și ațasament. Pământul trecut din palma bunicului în cea a nepotului. Atunci spațiul agrest respiră prin toți porți-peliculei, pulsația vieții e autentică, e reală și impresionează. Dar...

Tema reînnoierii acasă (frecvent abor-dată, însă prea rar explorată conștient) e ctre cineștii noștri) și de asta dată ramine în stadiul incipient al simplor enunțuri patetice care nu au cum să se constituie într-o in-triga viabilă. S-a încercat ca acompaniamen-tul sonor (muzica de un acuzat impuls liric, coloana de sunet saturată de zgometul specifice mediului) să susțină structura baladescă pe care — în cele din urmă — s-a (re)organizat subiectul. Un personaj oarecare, bătrnul Aron (evident de Ștefan Alexandrescu prin firească și caldă interpretare) a fost investit și cu rolul de povestitor, păstrând cadenta calilor pe care-i mină, el relatează întreaga istorie unui tovarăș al său străin de părțile lo-cului. Astfel sint prezentați eroii, sint comen-tate faptele. Cind direct, cind din of. Nu însă cu o constanță a unghiului subiectiv. Toși



Nostalgia unei iubiri neîmplinite la vreme
(Tamara Crețulescu și Dan Săndulescu)
în *Din prea multă dragoste*
de Alexandru Brad, Dumitru Titus Popa
și Lucian Mardare

de povești, la un moment dat, include chiar formula clasică: „Si unde nu l-vezi apărînd în sat...” Si Vasile Căndrea (Dan Săndulescu), protagonistul, se ivește, e drept, nu călare, ci descinzînd dintr-un autobuz cu valizele în mînă. Căci dintr-o dată, după douăzeci de ani, s-a hotărît să-și parasească funcția de director la oraș și să revină în satul natal, la Căpriori. Deci s-a intenționat un fel de basm modern cu un temerar Făt-frumos la vîrstă cărunteli care, din prea multă dragoste pen-tru poziția dobîndită în timp ca „doctor în sti-nța de a cultiva pămîntul” era cît pe ce să

uite mirosul proaspăt al brazdel. Eforturile de sinteză, lanțuri (re)asimilator, adică sen-zația de viață trăită plenar s-a vrut impusa prin succesiunea anotimpurilor, dar mai ales prin rezolvarea tuturor „problemelor” comu-ne. Pentru că noul inginer-sef se preocupă și de semănături, și de viță și de livadă, și de herghelie, și de mentalitățile nesănătoase ale bărbaților navetiști... Cel mai bine însă „joacă” decorul natural. Jalonaț de cîiva pa-rameți umani — acele personaje cărora ac-torii le-au dat un contur mai ferm. Mereu același omenos prim-secretar de județ (Ghe-

orghe Cozorici), gureș și destoinică Petruța (Diana Lupescu), oportunistul brigadier Valui (Ion Fiscuteanu), placidul Gheorghe (Costa-che Babi) și agrig-sentimentala sa nevastă Ioana (Florina Cerce), blînda soție a eroului principal, profesora la un liceu agronomic (Tamara Crețulescu). Inventararea episoadelor, conflictelor și personajelor parazitate fi-înd oricum inutilă, merita totuși consemnate cele cîteva „figuri” imagistice care intersec-tează fabulația lineară. Cerul capricios, cînd albastru, cînd violet. Soarele dînd strălucire lanurilor în pîrg. Ogorul surprins în zori, la amiază, în amurg, în fapt de seară, cînd com-binele sint la lucru, cînd tractoarele ară, cînd camioanele pline își aprind farurile și iau dru-mul spre sat. Merii încălcați de rod și livada desfrîntă. O turmă de oi și un cîmp de flori multicolore. Felii de pepene împărțit cu ura-re „Să vă treacă de sete și de gînduri rele”. Ogradă bogată a unui harnic gospodar. Ulița satului învelită de colinde și de cîmchituli clopoțelilor de sanie. Cavalcada calilor ce ge-lopează, slobozi, prin imensitatea de zăpadă. Vuietul apei care mișcă neîncetat roata morii, trezind amintiri... Dureeroasa nostalgie pentru un sentiment nemămurit, pentru o dragoste neîmplinită la vreme, această s-a vrut a fi ideea generală care trebuia să înglobeze și să transfigureze diversele lait-motive. Dar s-a preferat nu calea sugestiei plurale (ca în fru-moasa secvență în tuse impresioniste cînd, pe malul lacului, el și ea abia se-ntrevăd prin aburii ceii ce vibrează într-o difuză lumină, iar vorbele sint de prisos), ci un direct bată-torit, cu foarte puține, sporadice tentative de autentică dezbaterie etică.

Irina COROIU

Producție a Casei de filme Unu. Scenariul: Alexan-dru Brad și Dumitru Titus Popa. Regia: Lucian Mar-dare. Decorurile: Magdalena Mărcușescu. Muzica: Claudiu Negulescu. Imagine: Mihai Truță. Cu: Gheorghe Cozorici, Dan Săndulescu, Tamara Cre-țulescu, Ion Fiscuteanu, Florina Cerce, Diana Lu-pescu, Ștefan Alexandrescu, Cornel Popescu, Ovidiu Moldovan, Wilhelmine Găla, Costache Babi, Alexan-dru Lungu, Nae Flocă Acleni. Film realizat în Stu-diourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

în premieră

Clipa de răgaz

La o privire de ansamblu, nu se disting preocupări tematice ori stilistice care să lege *Căldura de Proprietarii ori Labirintul*. Autorul lor regional, Șerban Creangă, pare să osci-lează între un lirism de început, cu prospe-ctimea, dar și capcanele sat și un real cu ilus-trativism cu auzitate, profunde, dar și cu anume răceală, convenționalitate exersată în imagine. La recentul său film, regiului și-a programat, pare-se, o linie mai suplă a punerii în cadru pentru povestea scrisă de dramaturgul Tudor Popescu sub forma unei întîmplări oarecare din zilele noastre. Un re-alism cotidian, prozic, în care pină și cîcio-nirile de poziții, atitudini, caractere apar învelite într-un abur de rutină, oboselă, devin captivante atunci cînd aparatură le traduce în unghuri insolite, în planuri-portrete și planuri detalii ce dau, adeseori, povești intimite, căldură, amintindu-ne de primul film-confi-dențial al lui Șerban Creangă. Cred că asta era. De la *Căldura*, regiului nu-și mai găsis-e un colaborator inspirat, și iată că l-a în-tîlnit acum în persoana unui tînar operator Adrian Drăgușin, despre care vom mai auzi, operator care știe — să-și apropie — și să-și apropie — ambianța, oamenii, stările încit să dea sen-zația unei participări afective. Apropiere in-discretă de lumea inginerului vesnic ocupat, grabit, burlesc morocănos, îndrăgostit tirziu și îngăduindu-și cu șifala clipa de răgaz. Clipă pe care e gata s-o regrete, s-o piardă. O „in-discreție” a aparatului ce-l pîndeste, îl sur-prinde stîngăcia de om ce-a uitat parcă ges-tul tandru, vorba intimă, o indiscreție care funcționează dramatic de finidind perso-ne-jul, relația sentimentală, dar și cea umană, în genere. Pentru că sub poijghita de urzuzenie, ton tăios, energetic, al celui ce n-are cum să se oprească din drum („Săracii, mereu alți să-racii, cînd să mai studieze, cînd să-mi vad și de viața mea?”) se ascunde o altă stînjeneală, cea a legăturii lui Andrei cu oamenii din preajmă, un fel de neștiință a manifestării sentimentelor... Cite mai există.

Interpretul (Ștefan Iordache) își distribuie cu zgîrcenie accentele pe un portret și el schițat cu zgîrcenie, tot în fugă, copleșit de atîtea probleme tehnice pe care filmul trebuie să le rezolve rapid: noua instalație proiectată de Andrei nu funcționează la parametri acustici, polifonul, cu toată reclama pe care l-o face un foarte prișcopsit în a prezenta par-tea avantajoasă a lucrurilor, nu-i ceea ce se crede, cei din preajmă lui Andrei nu îndră-znesc să critice noua instalație, ori nu prea în-teleag ce e cu ea; un tînar bătaios era, în sîr-

sit, carajul să-i spună deschis șefului ceea ce alții îi ascundeau din lășitate, oportunism. Schema cunoscută care, odată pornită, pare a funcționa de la sine, fără rateuri și fără sur-prize. E bine? E rău? Comod, rareori își propun și altceva, dar mai ales, altcumva. N-a făcut prea mult nici Tudor Popescu, dramaturg de la care adoptăm altceva — dacă nu ca su-biect, neapărat ca dialoguri — a încercat ceva regiilor și mai mult, cum spuneam, operatorul. Hotărît, cu toate mijloacele de care dispune el să povestească în imagine altfel decît se face de obicei. Drept care aparatură se înșirăază printre turbine și instala-ții-gigant, filmează dinamic, dar nu în stil ci-né-verité, ci atent, concentrat, cu distanțe fo-cale mereu modificate, dînd senzația de insol-it. Uneori strecoră — printr-un ochi imens, descoperit în spatele unei țevi, un umăr-a-mors, un chip îndrăgostit unui geam spălat de ploaie, o privire cercetătoare sau mefientă țîșnită din oglinda retrovizoră, un soi de ne-liniște, mister, într-o ambianță pe care ne-am deprins s-o vedem pe ecran cam fără nuanțe. Relief.

În jurul acestui grabit al zilelor noastre (care, de bună seamă, va reuși pină la urmă să lase din „Junătățura” cum o numește el lu-cid — în care se vîrse din rutină, dar mai ales ajutat de o interesată s-o facă, ase-meni funcționarului de la Centrală, smecher și oportunisat, sau tînarul cu care vrea să „jucă” cu orice preț) gravitează o lume di-versă, cu obiceiurile și preocupări. Un pri-eten sincer al inginerului, secretarul uzinei (Ștefan Sileanu) — pondere, măsură, afec-tiune (și consoarta sa cu haz Julieta Strim-beanu) veniți de fiecare dată în vizită la bu-rlesc cu paturei și vorbe calde; un inginer vir-silnic, uzat de viață, care îndrăznește cîndva să spună un adevăr, dar patimise prea multe ca să reediteze îndrăzneala (minunatul Octavian Cotescu în ultima sa apariție pe ecran); un tehnician, fost coleg cîndva cu inginerul șef, astăzi retras discret în umbra lui (Sebastian Papiian); un tînar bătaios (Florin Călinescu) și un altul conformist din poririe (Adrian Pa-duraru) și oportunisat care folosește cu in-te-ligență cînd reclama cînd mica presiune mo-rală, dacă nu chiar șantajul de genul „Sîntem în aceeași barcă. Trebuie să ajungem cu bine

la mal”, personaj construit și dramatic cu mai multă atenție și interpretat cu hazul și sinceritatea lui Constantin Diplan; o nepoată (Manuela Ciucur) îngăduitoră cu idila lîrzie a burlicăscului și în sfîrșit Ea (Ecaterina Nazare), care îi apare lui Andrei în cale, nu chiar din întîmplare și conduce jocul de-a dragostea și căsătoria cu abilitate de femeie care știe să pară dezinteresată și să rîde doar atîta cît trebuie ca să nu piardă partida. Un personaj alunecos, pe care tînărul acți-nă îl joacă uneori cu subtilitate, alături doar co-rect.

O distribuție echilibrată, care se lasă în voia regiului și a operatorului, cu încre-dere, ca între buni profesioniști.

Partitura datorată lui Razvan Cernat e pre-zentă mai activ în dimensiunea lirico-sen-timentală a filmului și se efacează, dis-crot, cînd e vorba de obiceiurile conflicte de uzină.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de filme Petru. Scenariul: Tudor Popescu. Regia: Șerban Creangă. Decorurile: Că-tălin Neulescu. Costumele: Voica Petrovic. Muzica: Razvan Cernat. Imagine: Adrian Drăgușin. Cu: Ște-fan Iordache, Ecaterina Nazare, Manuela Ciucur, Ștefan Sileanu, Florin Călinescu, Octavian Cotescu, Constantin Diplan, Cornel Vulpe, Sebastian Pa-paiian, Ștefan Tapalaga, Adrian Paduraru. Film reali-zat în studiourile Centrului de Producție Cinema-tografică „București”.

Un actor de duminică, Ștefan Iordache, și o tînră actriță, cu frumoase succese artistice, Ecaterina Nazare, într-un film de toate zilele: *Clipa de răgaz* de Tudor Popescu și Șerban Creangă



în numărul viitor

Un moment semnificativ al filmului politic românesc:

Noi, cei din linia întâi

Scenariul: Titus Popovici

Regia: Sergiu Nicolaescu