



ci Nr. 6 (281)
ne Anul XXIV
ma

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

**Universul muncii
proiectat
în
universul filmului**



„Să facem totul
pentru apărarea
dreptului suprem
al oamenilor,
al națiunilor —
la existență,
la viață,
la libertate,
independență
și pace“.

Nicolae
CEAUȘESCU

A fi tu însuși, alături de toți

Într-o zi am început să socotesc (indeletnicire pentru care am dovezi cum că, din trecut, nu am avut nici un fel de pasiune), am început, cum spuneam, să socotesc cam câte pagini am înnegrit cu scrisul și câte cu desene... Am obținut un rezultat vag, pentru că nu-mi rezistă nici un petec de hirtie nemîzgălită, am constatat că am publicat multe „scri-suri“, multe desene, dar și foarte multe „scrisuri“ și desene s-au metamorfozat, constituind inima filmelor în scenarii.

Am nouă filme de lung metraj în spa-tele cărora sînt tot atîtea scenarii. Sta-tisticile de la Româniafilm spun că filmele rezultate din scenariile aceste au fost văzute de zeci de milioane de spectatori din România și iarăși văzute, iar dialogurile traduse într-o multime de limbi străine pentru spectatorii din alte țări. Dacă nu aș fi făcut și regia filmelor mele, eram astăzi socotit, cel puțin can-titativ, printre principalii scenariști din țară, iar, dacă adaug și scenariile celor peste 30 de scurt metraje, încep să cred că ar trebui să-mi plătesc cotizația de membru la Uniunea Scriitorilor și nu la Asociația Cineaștilor...

Faceam toate socotelele astea, șter-gindu-mi praful din bibliotecă și reci-tind titluri de scenarii care încă n-au devenit filme. Niciodată nu m-am anali-zat ca scenarist... Cînd l-am vizitat pe Walt Disney și i-am arătat *Scurtă isto-rie, 7 Arte, Homo Sapiens*, el mi-a pro-pus un contract ca... scenarist pentru desene animate. Țin minte că eram foarte emoționat și am bîguit că nu prea știu cum se scrie un scenariu, iar el mi-a răspuns că nici nu trebuie să știu, pentru că un scenariu pentru film se face: Așa! (și a pocnit din degete).

Trebuie o idee ca să faci *Istoria lu-mii* în 9 minute sau ca fiecarei arte să-i găsești esențialul în cîteva gesturi. Tre-buie o idee ca să faci un film pentru Pace și *ideea poate aborda Pacea ca o dramă, ca o comedie, ca un film științi-*

Fiecare artist
are nu numai dreptul, dar și datoria
de a privi realitatea
„cu ochii proprii“.
Aceeasi realitate trebuie exprimată
printr-o largă diversitate de genuri,
de stiluri

fico-fantastic sau ca un documentar sau chiar ca un desen animat. Pentru că în diversitatea genurilor este lumea idelilor. Actualitatea furnizează ideilor materia primă: din actualitate ne inspi-răm și cu idei operăm.

Pentru copii, problema de actualitate este morală, educația. O idee printre miile de idei se află într-un *Război neas-cultător*. Genul cel mai accesibil: dese-nul animat. Pentru tineri, problemele de actualitate se amplifică: disciplină, acu-mulare, perfecționare etc. O idee: un *Omuleț cu o floare*, poveste lirică în de-sen animat sau *Omulețul cu bomba atomică*, film cu actori — comedie mi-mată, fără cuvinte.

În ziua aceea praful a rămas pe căr-țile din bibliotecă... Încercăm să-mi așez oarecum sistematic și schematic scenariile și am constatat că mai în toate este reluată ideea de Pace. Oare generația noastră, mai mult decît alte generații, nu are ca problemă principala Pacea? Nu plutește deasupra capului nostru această particulă amenințătoare, atomul? Prin 1960 am scris *S-a furat o bombă* pentru un film cu actori, film care poate fi văzut și astăzi ca și cum ar fi fost realizat astăzi, problema rede-venind, din păcate, actuală. Ideea prin care este abordată Pacea o reprezintă

povestea de dragoste a unui biet om ce aleargă după o bucată de pine, fără să știe că în minile lui se află cea mai groaznică armă de distrugere. Genul? O comedie.

Nu trebuie spuse lucrurile serioase întotdeauna cu sprîncenele încruntate! Prin 1956 începea era cosmică, în 1957 juriul de la Cannes a premiat pri-mul pas pe lună al unui omuleț care sa-dea acolo o floare... În genul filmului mut, un alt omuleț aspiră să zboare spre lună cu aripile Coloanei infinitei-lui, cu aripile Rapsodiei române, cu aripile lui Vlaicu... Un documentar poetic.

Dar de ce să mă incurc eu în scenari-ile mele, cînd sînt desigur croniciari care ar putea s-o facă mai bine? Sînt un scenarist fericit și, cîteodată, foarte ne-căjit pentru că regizorul meu nu mă as-cultă întotdeauna și improvizează cam mult în timpul filmărilor și de multe ori cred că scenariile au fost mai bune de-cît filmele...

În *Nimic dr. Faust* (pe care el, regizo-rul, l-a numit: *Faust XX*), scenariul scris ca dramă l-am transformat într-o pseu-do-comedie. Din *Povestea dragostei* film pe care l-am vrut o prelucrare după „Povestea porcului“ de Creangă, un basm, deci, regizorul a făcut o po-veste fantastică. Scenariul scris despre

criza de energie pe Terra noastră, tot el, regizorul, l-a transformat într-un film pe care l-a intitulat *Comedia fantastică*, care nu e nici comedie și nici fantas-tică, cum spunea un cronicar care ci-tise „Divina Commedia“.

Întotdeauna au fost conflicte între scenariști și regizori. Chiar și atunci cînd cei doi au fost — ca-n cazul meu — unul și același și poate că așa este mai bine, pentru că astfel se nasc ideile originale.

Acum scriu un scenariu despre ora-șul București, în care vreau să arăt fru-mușele și perspectivele orașului meu drag. Este o poveste de dragoste care să facă aparatul de filmat să umble prin București. Cum! Cu veselie, cu umor, cu muzică, cu dansuri, cu amintiri și cu... viitor. O comedie muzicală ce se petrece — repet — în București, un gen deosebit de filmul documentar pe care-l pregătesc colegii mei de la Sahia.

Sînt, spuneam, un scenarist fericit, am un material bogat, regizorul, adică tot eu, este alături de mine, mă bucur și de înțelegerea producătorului.

Îmi amintesc cu emoție de întîlnirea pe care cineaștii au avut-o cu secreta-rul general al partidului. Ni se spunea atunci că este nevoie de filme de toate felurile: de filme istorice și de filme de actualitate, de filme social-politice, dar și de comedii, cît mai multe comedii bune. Pentru că satira este uneori foarte eficientă. Deci — arăta atunci to-varășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să se acorde atenție unei raționale do-zări a genurilor.

Eforturi creatoare ni se solicită tutu-ror. Fiecare are posibilitatea să aleagă genul adecvat subiectului, dar și pro-priei sale naturi. Și este știut că unita-tea de idei se poate reflecta cel mai bine într-o diversitate a modalităților de abordare. Iar noi, artiștii, ne străduim să demonstrăm acest lucru.

Ion POPESCU GOPO

PACEA,

bunul suprem al omenirii

O poartă deschisă spre prietenie

Iată, spui vorba „pace” și primul lucru care îți vine în minte este că de diferite sînt nuanțele pe care le absoarbe. Spui vorba și subînțelegi, difuz, tot ceea ce face posibil binele, frumosul, adevărul, speranța, încrederea, viitorul. Subînțelegi difuz căci, conștiința, există cuvinte ce înseamnă prea mult, prea vast sau fundamental pentru a putea fi definite — atît de complet și nuanțat pe cît merită — prin enumerarea lucrurilor pe care le semnifică. Adîncimea sensurilor unor astfel de cuvinte, iată, observ acum, se reliefează cu adevărat abia atunci cînd definești vorba prin contrariul sensului ei; și pace este unul dintre acestea. Sensul cuvintului se dezvăluie plenar, mai ales atunci cînd te gîndești la ceea ce neagă pacea, la ceea ce o amenință, mai ales atunci cînd vizualizezi cu ochii minții ce înseamnă să nu fie pace, mai ales atunci cînd gîndești ce va să însemne a fi război.

Iată de ce, a vorbi în film, în artă, despre pace este o întreprindere atît de dificilă. De fapt se știe, nu-i deloc o noutate, nimic nu-i mai greu în artă decît a vorbi despre bine. Cînd „e bine” e așa cum trebuie să fie, e o stare de ordine și echilibru, fără nimic conflictual în ea. Greu de găsit ceva inteligent de spus despre o stare de echilibru în afara de gestul primar de a-i afirma existența și de a comunica bucuria că există. Și nu-s puține vocile care constată, și nu de ieri, de azi, ca — strict din punct de vedere artistic — zona răului este mai „ofertantă” prin multitudinea stărilor ei conflictuale, mai „suculentă” prin adîncimile ei abisale, mai „artistică” prin bogăția ei în nuanțe, întortocherii, surprize decît zona binelui, care e mai calmă și mai egală, mai liniară, uneori mai placidă și, deci, mai „neinteresantă” artistic. Poate aceasta este și explicația faptului că cele mai bune filme despre pace sînt filmele de război. Și tot acesta este motivul pentru care spun că este o probă de mare putere artistică a reuși să exprimi această valoare a binelui, pacea, chiar prin ceea ce ea înseamnă, chiar prin lucrurile pe care ea le semnifică.

Dar cred, de asemenea, că a vorbi în acest fel, prin ea însăși, despre pace ne este nouă:

românilor, mai aproape de structura intimă. Pentru că există, cred eu, un fel, i-aș spune tradițional românesc de a înțelege vorba. Un mod blajin (căci, observ eu, aceasta este o caracteristică de gîndire proprie nouă, sîntem, mi se pare mie, înclinați să gîndim blajin) prin care, ceea ce e indeobște asociem, noi, românii, cuvintului pace are sensuri simple și apropiate de suflet, imagini obișnuite, calme, ale liniștii de zi cu zi: femeia, copilul, casa, cîna calmă, copacul, pămîntul. Un mod tradițional românesc în care pace înseamnă și o femeie frumoasă, ca ideea de femeie, și un copil cu ochi mari, ca ideea de puritate, și o casă curată, ca ideea de statornicie, și o cîna calmă, ca ideea de rotund, și un copac drept, ca ideea de veșnicie, și pămîntul bolovănos și nesfîrșit, ca ideea de viață.

De fapt este, în primul rînd, un fel țărănesc de a înțelege pacea. El, țărănul, o înțelege astfel, simplu dar cu atît mai profund și omnesc. Am descoperit faptul mai demult, în Maramureș, și probabil că m-a încîntat căci i-am dedicat un film. Am descoperit lucrul aparent neînsemnat că tradiția cere maramureșanului ca înainte de a-și construi casa și înainte de a-și ridica gardul ce-l desparte de vecin să-și ridice poarta, acea fantastică poartă maramureșană. Am înțeles lucrul (ce prin documentare s-a confirmat) ca fiind felul său de a se apropia de vecin, deschiderea lui spre lume, o încercare de a comunica, de acolo, din vatra strămoșilor lui, cu universul. De a comunica spre înțelegere. Da, o mină întinsă, o poartă deschisă. Așa s-a și numit filmul, **Poartă spre vecin**, căci, am gîndit eu, tradiția nu impune nicodată gratuități, ci doar sensuri, deseori majore, tope în simplitatea existenței. Și, deci, mica descoperire a acestui obicei, mi s-a părut a fi o concretizare, în fapte ale obișnuințelor, a ceva inefabil și greu de exprimat altfel: acea adevărată, profundă, străveche, de demult, dintotdeauna, vocație românească de înțelegere, comunicare și pace.

Sabina POP

O vorbă cît un univers: acasă

Ma gîndesc la căsuța de țară a vacanțelor copilăriei. O văd înălțată pe tîpșanul înalt, aproape de cer, încinsă de salba de crăie, sulfine și floarea soarelui, între copaci rămușori sub care construim casa păpușilor. Retraiesc orele serii cînd soarele cădea peste coama dealului, aurindu-l. Atunci, în zvon de talângi, se întorceau acasă vacile mugind la poarta din uliță și alergam să le-o deschid. Curînd, mirosul aspru al fumului subțire de frunze uscate se amesteca cu cel al aburului

de lapte, sorbit cîlduț din mîinile bunicii. Noaptea, cînd răsufarea casei sălta liniștită în somn, deschideam fereastra dinspre grădină. Siluetele întunecate ale copacilor fremătau de șoapte și greierii își ascuțeau arsurile pe viori. În iarba înaltă, bănuim pașii acicilor și luncușul melcilor. Casa toată se ridica către cerul instelat și trebuia parca doar să întind mina pentru a atinge Cerul Mare. Multe nopți am stat în căsușă cînd al ferestrei privind stelele căzătoare și luna. Luna schimbîndu-și fizionomia între norii

subțiri de vară.

M-am întors asupra acestor nestemate ale copilăriei cu ochii celei de azi, cînd misterele de atunci au devenit certitudinea pașilor de cosmonaut pe lună și am refăcut în gînd drumul invers. De la astrul strălucitor și rece, către căsuța copilăriei. Am deslușit din înalt și pustiu cosmos, frumusețea planetei albastre pulsînd de viață și căldură, reamintindu-mi vorbele unui cosmonaut, citite undeva în ziare-despre cum se vede acest pămînt, „ca o margică albastră”. Așa se și cheamă filmul reamînd copilăria mea. Și iată, căsuța dragă revine plînd din depărtări, înconjurată de foșnetul frunzișurilor dese, de zborul pasărilor albe, de unduirea mătăsoasă a ierburii, în aburul cîld al lăptelui și în mirosul

dulce al florilor.

În jurul ei alegăre verușite și aricii culeg merele din grădină. Curg ape limpezi pînă la marea albastră și eu cuprind în gînd și în imagine de film animat, deodată, întregul pămînt.

Drumul refăcut astfel către „acasă” regăsește cu dragoste, cu mai mare certitudine, același univers. Lipsa misterele de odinioară a astrilor cerești, nu face decît să-mi întărească iubirea dinții a locului meu drag de pe steaua-pămînt. „Margică albastră” pe care traim.

Să o înconjurăm cu dragoste, s-o ocrotim, copiii ei de ieri, de azi și de mine.

Luminița CAZACU

Dacă vrei pace, pregătește-te de pace!

Nu am trăit experiența războiului.

Nu am văzut trupuri sfîrșite și nu m-am temut de ura care țîșnește din ochii, din mîinile celor care țin o armă. Am simțit doar într-o noapte cum se cutremură pămîntul, am văzut cum cad zidurile caselor, cum oamenii se transformă în insecte și, pentru scurt timp, am crezut că e război. Povestirile bunicii, pînălilor, imaginile din filme, amintirile din cărți s-au învalmășit brusc și am crezut că e război... Nu era războiul, dar, de fiecare dată amintirea se chiroșește de spaimă și jale, pentru că ceea ce s-a întîmplat ar fi putut fi, este și va fi oriunde și ori cînd, doar o mică particică dîintr-un posibil război.

Auzim, știm cu toții că stăte, oameni, popoare luptă împotriva războiului, oprirea cursei înarmărilor a devenit un laitmotiv zilnic, auzim, știm că în lume se moare și se omoară nedrept, că viața și libertatea stau sub sabia lui Damocles, știm, auzim în fotoliul din fața televizorului, în timp ce copiii noștri se joacă ocrotiți.

Amenințarea războiului nu este un „bruiat”, ci o realitate care poate curma și firul unei generații care are candoarea să confunde seisme cu bombe.

Germeii răului s-au născut mereu în timp de pace, invadînd-o și sugrînd-o, așa cum în organismul sănătos, deodată, una dintre celule o ia razna și schimbă cursul evoluției începînd să se înmulțească aberant. Și, astfel, scăpat de sub control, principiul esențial al vieții, înmulțirea, devine malign, transformînd tot restul, apoi, în cenușă. Așa cum cerul se înnește de aripile ucigătoare ale avioanelor în filmul lui Ion Moscu intitulat **Cancer?**, așa cum bazele militare suprasaturează munții și plajele spălate de apele oceanelor, cum cizmele soldaților înaintază împerturbabil pe ecran printre milioanele de oameni din lumea întreagă care cer „pace”!

Pace, pentru fiecare un singur cuvînt, cu un singur sens, acoperit de o multitudine de trăiri.

Febra pregătirii uneltelor de lucru de către bărbați, transformarea sânilor în adevărate corăbii spre a înfrunta întinderile albe ce-i despart de stuf, (în filmul cu același nume regizat de Titus Mesaroș), zborul lor, umăr lângă umăr, pe nesfîrșit pur al gheții este una din cele mai frumoase imagini ale necesității vitale de a munci, de a exista.

Culegători cu chipuri dirze smulț naturii

darul său pentru a-i da o altă calitate, darîndu-l omului, pentru a conferi gîndurilor nemurire, pentru că nicodată, nicaieri, tezaurul cartilor să nu mai întîrească sarabanda flăcărilor în piețe publice. Ca timpul să-și păstreze nealterată dimensiunea prin capodoperele geniului uman (**Atelier cu călăuză**, regia Ovidiu Bose Pastina).

Fata și băiatul de pe **Malul Ozanei** (regia Copel Moscu) ce merg mină în mină pe noua cale ferată care le deschide o altă poartă spre viitor, exprimă sub furtuna acordurilor „Simfoniei a V-a” aceeași nevoie organică a speciei umane de a se afirma.

Acum, în timp de pace, se nasc cei mai mulți copii, iar statisticile afirmă că nou-născuții de sex feminin sînt prioritari, asigurînd echilibrul natural, pentru că, la rîndul lor să dea naștere la alții și din ce în ce mai mulți oameni. (**Moșele vesele** de Paula și Doru Segal).

Tot cifrele mai spun că cei mai mulți dintre copii se nasc noaptea, sfînd parca cu strigătul lor întunericul, adresînd o nouă chemare vieții.

Istoria umanității consemnează însă că în răstimpul dintre anul 1500 î.e.n. și 1860 e.n. s-au semnat opt mii de tratate de pace, ceea ce, în medie, înseamnă un război cam la doi ani. Succesiunea este tragică și atrage după sine constatarea că, de fapt, dintotdeauna curgerea vieții a fost strîns împletită cu strîngerea și inventarierea de noi arme care, ca o reacție în lanț să genereze mereu și mereu alte genocide.

Existența umanității s-a desfasurat, așadar, între pregătirea pentru război și declanșarea lui. În consens cu succesiunea istorică a faptelor, anticii spuneau că „dacă vrei pace, trebuie să te pregătești de război”.

Oamenii timpului nostru au hotărît, însă, că dacă tot este o luptă ea trebuie desfășurată sub alte auspicii, așa cum pleadează Titus Mesaroș în filmul său **Si vis pacem, para pacem** — „dacă vrei pace, pregătește-te de pace; au început să opună flagelului conștiințele lor, unindu-se într-un **Stop cadru pentru eternitate** (regia Luiza Ciolac) împotriva forței și teroarei.

Mi-am întrebant fetița ce înseamnă pace și mi-a răspuns, cum ar face-o și au făcut-o milioane de copii înaintea ei: „pace e atunci cînd te joci, poți să faci tumba prin forți și ești bogat pentru că ai jucării și mincare”.

Beatrice COMĂNESCU



Schelele se înalță pe șantierele patriei și cu surusul (Mitică Popescu și Papil Pandurul, Gheorghe Visu, Grigore Goța în *Gustul și culoarea fetei* de Felicia Cernăianu)



Profesiune: constructor patriot (Carmen Galin și Nicolae Ivănescu în *Proprietarii* de Șerban Creangă)

Eroul revoluționar în imaginea filmelor noastre

Am revăzut, la televizor, mai multe dintre filmele artistice inspirate din evenimentele social-politice cuprinse între anii 1944 (august 23) și 1948. Această perioadă de numai patru ani a fost hotărâtoare pentru noul destin al României. Eroul ei, așa cum rezultă preșent și din imaginile de film, imagini de arhivă, de transmis generațiilor de mine, și pe care filmele noastre s-au străduit să-l imortalizeze (desigur, calitatea diferă de la film la film, poate că lipsa unor mari maeștri se resimte, poate că dramatismul, simplificările ne-au derutat uneori) — este eroul revoluționar. Îndrăznesc afirmația că tocmai acest erou — chiar și în pelicule mai puțin izbutite în ansamblu — apare astăzi ca fiind realitatea cea mai de preț a cinematografiei noastre. Scenariști și regizori cu mai puțină experiență, la început de drum, cu privire la eroul revoluționar au avut intuiții exacte, l-au gândit și l-au transpus pe ecran cu mai multă simțire decât pe ceilalți — tot „eroi de film” și ei — dar opinindu-se revoluții, ori căutându-și locul în viitoarea istorie a evenimentelor.

Momentul de răscură, 23 August, devenise o necesitate istorică. Practic, el a fost îndelung pregătit, către un asemenea moment s-a îndreptat întreaga activitate revoluționară din țara noastră. Douăzeci de ani, 1924—1944, partidul comunist a fost scos în afara legii. Cinematografia a reconstituit cu măreție împrejurări dramatice ale acestei perioade, făcând nu numai artă, ci și consemnare istorică a conștiinței comuniste. Eroul revoluționar din *Străzile au amintiri*, *Cartierul veselei*, *Duminică la ora 6*, *Văturile Dunării*, *Zidul*, *Serata*, cit de vitrege ar fi condițiile, reușite să câștige sprijinul maselor, să pregătească masele pentru înfruntări decisive. El duce lupta până la capăt. Dintre eroii revoluționari la a căror definire am contribuit și eu, mai apropiat îmi este Varga, minerul din *Lupeni* '29.

Privilegiul de a vedea idei

În film, spiritul revoluționar începe cu felul în care cineastul privește în față realitatea

Poate că există în film o scenă cu adevărat antologică: după înăbușirea în singe a grevei, pe străzile coloniei circulă patrulă, pe la colțuri de străzi au fost instalate mitraliere. Circulația — ieșirea din casă a celor ce își plîng și trebuie să-și înmorminteze victimele — este interzisă. Varga se încumetă. Cu mina și capul în bandaj, iese în stradă. Este somat, el continuă să meargă pe mijlocul străzii. Nimic nu-l mai poate opri din drum. Cîrînd, și se alătură ceilalți, minerii, femeile și copiii coloniei. Un front unit, cu neputință de invins. Varga, în interpretarea marelui Ciubotarușu, nu rostește în toată această acțiune mobilizație a unui singur cuvînt. El are însă expresivitatea luptătorului neînfîcțat. Și toți îl urmează fără șovăire. La cimitir, o altă secvență antologică: Varga se adresează tovarșilor lui, care vor continua lupta și se desparte de cei cazați. Militanții — clarvăzători au dat substanță și valoare multora dintre filmele noastre.

Să rezultă de aici că este mai ușor să aduci în prim plan un revoluționar? Nicidecum. Mai trebuie spus că uneori, din păcate, revoluționarul se confundă cu omul (personajul) care își vede de treburile, nu se luptă nici cu sine,

nici cu alții, însă, din cînd în cînd, pomește, în vreo replică, de o confruntare, de un necaz, de o inovație, de vreo reușită; judecînd astfel, ușor am ajunge la părerea că trăim numai și numai printre revoluționari. Meritul creatorilor la care mă refeream este acela de a fi văzut în revoluționar pe omul conștient și călăt, care luptă în deplină cunoștință de cauză pentru transformări social-politice radicale, pentru o nouă societate.

Cele petrecute între anii 1944—1948, de la declanșarea revoluției și pînă la preluarea puterii în stat, erau încă vii în memoria realizatorilor — cu toate acestea, a fost necesar un mare efort de reconstituire a unei perioade dramatice, și, mai ales, de definire a eroului. A existat, aș spune, o comunicare spirituală directă între realizatori (și am în vedere și pe actorii, marii noștri actori) și eroul revoluționar. Acest erou a rămas în preocupările cineastilor, asupra lui se revine mereu în filmele dedicate mișcării muncitorești, socialiste și comuniste, contribuției României la războiul antifascist.

El este o prezență convingătoare și în *Setea*, *Făcerea lumii*, *Desfășurarea*, filme ale perioadei romantic-eroice de restructurări so-

cial-economice, de preluare a puterii politice. Cred că un loc aparte în creația cinematografică ocupă prin dezbatere, confruntări aprige de opinii și realizare artistică *Puterea și adevărul*. Este filmul unor limpeziri, într-un proces revoluționar ce se extinde și se adîncește, dar se și perfecționează din mers: este tot un moment de răscură, cînd teoria și practica socialistă pun accentul cuvenit pe condițiile existente la noi, pe specificul românesc.

Situația se schimbă (calitativ) atunci cînd cercetăm filmele de actualitate, inspirate din munca pașnică, pe parcursul citorva decenii (actualitate nu prin plasarea acțiunii în ultimii ani, ci prin idee, prin problematică). A dispărut eroul revoluționar? se manifestă mai discret? ori, poate noțiunea de revoluționar s-a fi capătă alt sens? Revoluționar — cel ce aderă la o revoluție, o propagă, o servește. Eu cred că revoluția noastră continuă în condiții constructive, într-o societate structurată și stabilizată. Deci, mai poți fi și astăzi revoluționar. Poți fi prin gândire și faptă. Condiția este ca, prin gândire și acțiune, să revoluționezi: este nevoie de ceva în plus, de o nouă idee de larg interes, față de ceea ce există; o idee care să deschidă noi orizonturi. Poate fi revoluționară și arta cinematografică. Și literatura, știința. De fapt, nu sîntem noi contemporanii unor minți luminate, cu idei revoluționare puse în slujba omului?

Din nefericire, nu toți avem privilegiul de a vedea idei. Să nu ne cerem nouă, să nu cerem altora ceea ce știm, sau măcar presimțim, că nu putem obține. Mai de folos este să ne amintim mereu că revoluționar este și cel ce propagă și menține prin munca sa, revoluția. Pe acest om, în lupta cu inerția, cu vechiul cu ineficiența să ne străduim să-l înțelegem. Vechiul — de obicei, încă mai sîntem tentați să trecem tot vechiul din noi, din mentalități, relații, în contul fostei orîndiri, burgheze. Cred însă că și-a făcut loc și „un vechi de proveniență mai nouă”. Cu alte cuvinte, efortul de autodepășire a lăsat în urmă deprinderi, năvruri ce au intrat în circulație în anii noștri. Tocmai revoluționarul este cel ce contribuie la primirea morală, la perfecționarea societății. El își va găsi locul în filmul artistic doar în măsura în care îl vom descoperi în realitate — și în noi.

Nicolae ȚIC

A-ți păstra cadența

Am o prietenă care s-a născut la Gîlna, o comună de pe lîngă București, acum devenită o parte a lui. Mama acestei prietene avea o vorbă: „În viață trebuie să-ți păstrezi cadența”. Și, desori, ținere fiind, ne spunea: „Fetele, aveți grijă să nu vă pierdeți cadența!”

Multă vreme am făcut haz pe seama acestor vorbe. Dar pe măsură ce, anii au trecut, am început să înțeleg cam ce voia să spună mama Rica. A-ți păstra cadența, în mintea ei se lega de a nu face compromisuri, de a-ți păstra mintea și judecata curate, de a nu-ți fi rusine de faptele tale, de gîndurile tale. „A-ți păstra cadența” în mintea ei era similar cu „a-ți păstra coloana vertebrală”.

Și întimplarea face ca multe dintre personajele dragi inimii mele să facă parte din categoria oamenilor care au știut să-și „păstreze cadența”!

Și Angela din *Angela merge mai departe*, și Clara din *Stop cadru la masă* și Anca din *Năpasta* sau, în teatru, Maria din „Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă” de Tudor Popescu sau Sinziana Hangan din „Arta conversației” a Ilenei Vulpescu, toate sînt femei care au știut să meargă în viață pe drumul acela din care

nu ieși întotdeauna cîștigător, dar, odată rămas cu tine însuși, nu ai sentimentul rușinii. Aceste femei și-au „păstrat cadența” cu toate că uneori au plătit-o scump și gîndul că aceste personaje nu sînt doar niște născociri scriitoricești, ci ele pot fi întîlnite de multe ori, în multe locuri, mă fac să cred, să sper în integritatea naturii umane, în binele absolut. Un bine pe care nu cred că greșesc dacă l-aș numi revoluționar.

Dorina LAZĂR

Prietenul, eroul contemporan

Cu „eroul pozitiv” m-am împrietenit încă din copilărie: pe vremea aceea se numea Făt

Frumos, Iorgu Iorgovan, Gruia-lui Novac. Toți erau frumoși, buni, generoși, viteji. E o filieră strînsă între ei și Aprodul Purice, Pe-neș Curcanul sau Eftimie Croitorul. În zilele noastre eroii pozitivi s-au înnulțit: îi găsim în uzine, pe ogoare, în laboratoare, pe marile șantiere. Cu acești eroi pozitivi sau cum ne-am obișnuit să-i numim azi, „eroi contemporani”, mi-am împinzi cărțile, filmele. Desigur, Mihai Bogdan, locotenentul din *La patru pași* de înfrînt are comun cu Borza, directorul sanitarului hidrocentralei de pe Rîul Mare-Retezat, doar un singur lucru, dar esențial: spiritul de partid. Unul luptă pentru eliberarea patriei, celălalt construiește socialismul în patria eliberată.

Colind prin Bucureștiul presărat cu marile șantiere ale Bulevardului, ale Dimboviței, ale metroului, încerc să-mi imaginez bulevardul terminat, podurile care se vor arcuri peste Dimbovița cu apă transparentă, stațiile de metrou și mă întreb cîți eroi contemporani din spatele panourilor de tinichea care împrejmuesc șantierele se vor regăsi în filmele noastre. Nu de mult m-am întors de pe una din cele mai mari clădiri ale epocii noastre, Canalul Dunăre-Mare Neagră. I-am întîlnit acolo pe contemporanii mei, care au construit și care acum exploatează canalul. Sper să-i dăltuiesc în imagine de film ca pe o filă modestă de cronică.

Francisc MUNTEANU



Fără ideal, viața își pierde sensul (Dorina Lazăr și Vasile Miske în *Angela merge mai departe* de Lucian Bratu)

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României”

**În septembrie,
la
„Milcov-veritas”**

În județul Vrancea, există la ora actuală opt cinecluburi active, două colective de cineamatori în formare, cărora sperăm să li se adauge în curînd alte trei, aflate în stadiu de proiect, — un total de zece-cincisprezece unități de lucru pe tărîmul producției și culturii cinematografice, în capitala județului Focșani, precum și la Adjud, Mărășești, Panciu, cu perspectiva apropiată a înființării unui cineclub la Căminul cultural din comuna Gucești.

Coordonarea și îndrumarea metodică a acestei activități sînt asigurate prin Centrul metodic organizat de către Consiliul județean al sindicatelor și Comitetul județean de cultură și educației socialiste. Această formă nouă de conlucrare încearcă să depășească practica de pînă acum, a separării celor două rețele de cinecluburi, iar primele rezultate dobîndite dovedesc că s-a procedat bine înființîndu-se acest centru.

Ca un prim prilej de verificare a rezultatelor obținute, în luna septembrie, avem programată o nouă ediție a concursului cu premii pentru filmele satirice, deschis tuturor cinecluburilor din țară, concurs care ne va obliga o dată în plus la o apreciere analitică și critică a muncii noastre și a colegilor noștri.

Concursul va avea loc în cadrul competiției mai ample intitulate „Milcov-veritas”, aflată la a opta ediție, incluzînd, alături de filme, un salon de caricatură și alte manifestări similare. Reînnoim aici invitația adresată creatorilor de filme satirice, umoristice și filme — anchetă realizate în cinecluburi, de a fi prezenți și a concura la manifestarea noastră competitivă, în susținerea unui gen artistic pe cînd de popular, pe atît de eficient în activitatea cultural-artistică.

Lucreția SAIGA

**O școală
de filmare
„la fața locului”**

Unul dintre obiectivele pe care ni le-am propus la Centrul metodic al cinecluburilor din județul nostru este acela de a asigura înnoirea activului de colaboratori, instruirea noilor veniți, încurajarea tinerilor și foarte tinerilor cinefili și cineamatori, în a-și descoperi această pasiune și a o practica. Este o preocupare și un imperativ la care ne-am îndemnat și constatărea făcută la consfătuirea pe țară a cinecluburilor, organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, la încheierea ediției a cincea a Festivalului național „Cîntarea României”.

Pentru această necesară înprospătare a rîndurilor noastre, avem condiții propice, grație dotării cu aparatură, peliculă și alte mijloace de care dispun dealtfel toate cinecluburile din țară, inclusiv cele aflate în proiect. Atît prin ce dobîndim din partea organismelor de resort ale Consiliului Central al Sindicatelor, cît și prin ce ne oferă instituțiile prietene — în cazul nostru, Centrul de producție cinematografică Butea — sînt îndeplinite premisele necesare pentru a permanentiza și extinde creația de filme în cinecluburile din județ. Un aparat de filmat nu înseamnă însă un cineclub, iar pe de altă parte, iluzia că ai devenit cineclubist propunînd un text ca scenariu, fără să cunoști aparatură și specificul filmic, nu e nici ea mai întemeiată. Din nevoia de a depăși asemenea dileme, a și fost creat, ca o formă nouă de conlucrare, Centrul metodic județean al cinecluburilor, deschis colegilor din toate rețelele în care filmează astfel de unități, fie ele ale pionierilor, sindicalistilor, militarilor sau lucrătorilor din domeniul culturii. Centrul metodic este, totodată, un centru de producție. Cum pot constata cei ce ne vizitează, activitatea noastră se integrează și ca spațiu locativ cu aceea a Studioului de filme documentare al Comitetului județean de partid, cu Cineclubul „Sboina-film” și Studioul pentru emisiuni audio locale.

Activitatea cineamatorilor antrenați în marea întrecere a Festivalului național „Cîntarea României” este continuă și ea se cere cunoscută și altminteri decît cu prilejul unor spectacole de gală.

Sub titulatura „Județe cineamatoare”, intenționăm să surprindem la fața locului, rînd pe rînd, cinecluburile din cele mai diverse culturi ale țării, în zilele lor de lucru, cu preocupările și producțiile lor curente, cu planurile lor de perspectivă. Pentru început: județul Vrancea.



în premieră :

Întunecare

O premieră mult așteptată: ecranizarea romanului lui Cezar Petrescu „Întunecare” în viziunea unui scriitor contemporan, *Petre Sălcudeanu* (scenarist) și a unui regizor de verificată originalitate, *Alexandru Tatos*. Cu: *Ion Caramitru și George Constantin. Emilia Dobrin-Besoiu, Dan Condurache, Claudiu Stănescu ș.a.*



Alături de întrunirile bilunare — în care discutăm scenariile, dezbătem filmele produse sau beneficiem de instruirea de specialitate și deschiderile ideologice prilejuite de vizitele unor cinești profesioniști și critici de specialitate — o adevărată școală pentru cineamatorii din județul nostru au devenit în ultimul timp filmele realizate la cererea directă a Comitetului județean de partid. Multe foruri județene și locale au părăsit dealtfel soluția hîrtej pentru diferite analize de situații și preferă pelicula, cu filmări la fața locului. Este o școală a filmării în direct, vitală pentru orice cineast în devenire — filmări în întreprinderi și instituții, pe șantiere sau pe străzile orașului — un travaliu individual și colectiv, soldat cu filme-reportaj sau filme — anchetă pe teme sociale și etice, de mare interes și eficacitate. Ceea ce s-a dovedit și prin succesul recent al documentarului nostru intitulat *Instantanee în alb-negru*, prezentat unui numeros public la cele două cinematografe ale orașului — „Balada” și „Unirea”.

Constantin BALACI

**Premiere
pe 16 mm**

Instantanee în alb-negru. Producție a Studioului de filme documentare al Comitetului județean de partid Vrancea. Redactor: Constantin Balaci. Imaginea: Al. Arginteanu. Montajul: Rodica Ionescu.

După introducerea cu multe cadre neutre (cum e și titlul), atrăgătoare în acest film-anchetă devine mai întîi verva mișcării în toate zonele orașului — în centru, ca și în noile cartiere, în fața blocurilor și în spatele lor, în piețe și în complexe comerciale — cu filmări din mașină, dar mai ales din mină. Sînt surprinse prioritar aspecte de comportament civic ce se cuvin corectate, urmînd ca viitorul film al studioului să aibă „sperăm, un subiect pozitiv”, cum ne spune comentariul ce însoțește imaginile. A doua calitate frapantă în noua producție a cineamatorilor vrînceni este dealtfel tocmai verva comentariului, și ea dobîndită în partea a doua a filmului. Spiritul critic pe teme civice se exprimă atunci nu numai prin precizia mobilă cu care se vizează prin obiectivul aparatului de filmat, ci și prin acuitatea verbului însoțitor. În afară de autenticitatea aspectelor surprinse pe viu, ca atare netrucate, convingătoare — suferînd poate de defectul invers, al unei selecții insuficiente — sînt de lăudat secvențele în care apostrofarea critică e temperată de umor, cînd sîntem lămurîți, de pildă, că frumosele straturi de flori de la marginea trotuarelor sînt făcute „ca să aibă ce călca în picioare Vasiliță Ion de la I.R.E.E. Focșani”.

Pantoful. Producție a Cineclubului „Sigma-film” de la Întreprinderea de scule și elemente hidraulice Focșani. Regia și scenariul: Romeo Seciu. Imaginea: Al. Arginteanu.

Film de debut al tînărului inginer Romeo Seciu, secundat de muncitorul electromecanic Al. Arginteanu, acesta în calitate de operator de imagine. Genul ales este eseu umoristico-satiric, iar drept pretext servește obiectul de uz personal indicat în titlu: pantoful — pe care scenariul în căutare de idei se întîmplă să-l recepteze în cap din partea soției, neînteleghătoare față de travaliul prelungit nocturn al consorțiului pasionat de artă a șaptea. „Chiar dacă-i călcăm zilnic în picioare, pantofii au și ei viața lor”, ne asigură unul din (prea) numeroasele inserturi ce introduc, ca în filmele mute ale începuturilor, mai fiecare cadru filmat. Unele dintre aceste cadre sînt mai inspirate (cînd mișcarea mai multor perechi de pantofi pe asfalt traduce o opinie de grup), altele rămîn la nivelul ilustrativului, cu sensul epuizat în inserturile care le anticipează. Mai multă încredere față de putere de sugestie a imaginii și funcționalitatea montajului fără text explicativ ar fi un pas înainte... fără pantof.

Coșmarul. Producție a Cineclubului „Sigma-film” — I.S.E.H. Focșani. Realizatori: Al. Arginteanu, Romeo Seciu, George Tepeșanu și alții.

Inclinația spre umor și satiră a cineamatorilor din Vrancea, susținînd ambiția lor de a organiza un concurs interjudețean cu acest gen de pelicule, se recunoaște și în filmele de protecția muncii. Deși filmează la un moment dat într-o întreprindere industrială, spre a arăta cum a ajuns un accidentat pe patul de spital, autorii sînt continuu preocupați de transfigurarea imaginilor din unghiul subiectiv al victimei (de unde și titlul *Coșmarul*), ceea ce le face mult mai eficiente decît afișul „Opriți mașinile în timpul curățirii lor”. Experiență demnă de reținut, inclusiv prin concluzia enunțată de autori: „Acest film e o ficțiune. De altfel pînă și copiii știu că filmele sînt așa. Coșmaruri însă există. La fel și accidente de muncă”.

Val. S. DELEANU

filmul
românesc
în dezbatere

în premieră



Dincolo
de uniforme,
oameni adevărați
ai unei bătălii justițiar

Există între ultimul film al lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici, **Noi, cei din linia întâi**, și mai vechiul, tot al lui, **Atunci l-am condamnat pe toți la moarte**, o incontestabilă continuitate, sau poate mai bine zis, complementaritate: pe de o parte, aceste filme surprind momente istorice succesive — eliberarea Ardealului și apoi participarea trupelor române la eliberarea unei părți a Europei de sub nazism. Pe de altă parte, este privirea pe care autorii o fixează în ecranizarea nuvelei „Moartea lui Ipu” asupra războiului văzut prin ochii unui copil, martor, dar și protagonist precoce al lui, prin ochii unei tinere care-și urmează tatăl pe front în calitate de infirmieră de linia întâi, așa cum o vedem în noul film, acum pe ecrane. În ambele cazuri, Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu au preluat unghiul candorii, al purității, eroismului fără emfază spre a vorbi din tumultul bătăliilor (care constituie cadrul larg, fundalul evenimential) despre calitatea umană, despre o anumită fibră sufletească, chiar despre o anumită idee de eroism, care vin din adâncurile vremii, o atitudine care nu cultivă spectaculosul și exhibiționismul. Dimpotrivă, toată această lume îmbrăcată în haina războiului reflectă, în ființa și fiorul ei omenesc, un tragicism existențial, ochii ei nu au lacrimi, dar sînt nesfîrșit de trîști și totul pare să exprime adevărata față a unui destin.

Ambele filme sînt, la prima vedere, filme de război, sau despre război ca să se releveze, mai apoi ca filme de meditație asupra felului de a fi, de a gândi și de a înfăptui al unui întreg popor. Nu sîntem războinici — spun în subtext sau în context autorii — dar știm sa-i

Colocviile revistei „Cinema”

O tînră care „a făcut războiul”

Mă gîndesc uneori că Silvia este ca bătaia unei aripi de fluture. Îl vezi în fața ochilor dînd de cîteva ori din aripi și după aceea intră în flacăra care l-a atras. La ea, flacăra fiind lupta. Lupta pentru viață. Este fiică de militar, — de general! — ar fi putut să stea la comandament și să aștepte să i se servească „ceaiul”, dar ea refuză de la bun început rolul de „fiică a domnului general Marinescu” și se înhamă serios la acest plug care ară totul: trupuri, suflete, minți. Un plug care deși seamănă moarte, va culege, totuși, pace și libertate pentru multe popoare.

O fată. O tînră fată a cărei prezență în linia întâi nu este un capriciu, nici un act de bravadă gratuită. Ea are o stăpînire de sine și o capacitate de a calcula riscul, puțin obișnuite la vîrsta ei, dar — lucru demn de luat în considerație — este studentă la medicina ceea ce-i dă, un plus de siguranță și puterea de a trăi astfel, printre morți, ranți, sfîrtecați, și puterea de a lupta împotriva morții pînă la ultima sînsă. Puterea de a se îndrăgosti, chiar și în aceste condiții, i-o dă vîrsta. Sau, poate, iubirea ei este, de fapt, iubirea de viață; este nevoia de a depăși haosul războiului; este refuzul de a se cantona în acel moment; este speranța ei în momentul de pace, de iubire deplină. O speranță neîmplinită, pentru că, pe front, nu se omoară doar oameni. Mor și speranțele lor.

Este foarte greu de spus pînă unde te identificezi cu un personaj. Sigur că trăirile Silviei sînt ale mele. Eu însă m-am gîndit cum ar fi trăit ea și am încercat, gîndind, să simt ce-ar fi simțit ea. Am pornit de la ideea că tinerii, în orice epocă ar trăi, se aseamănă. Ei au aceeași candoare, aceeași poftă de viață, aceeași capacitate de a iubi în orice condiții.

Sigur că Silvia Marinescu, fată de mine, Anda Onesa, are multe date mai greu de pătruns și de înțeles pentru o tînră care s-a născut pe timp de pace și în altă orînduire socială.

Nu știu cît am reușit eu să-i dau ei. Ea, mie, ca actriță, mi-a dat foarte mult.

Anda ONESA

O experiență unică

Iarna 1985. Eram student în anul III, lucra-
sem puțin film — o colaborare într-un rol mic

Anda Onesa: „Nu știu cît am reușit
eu să-i dau Silviei. Ea, mie,
ca actriță, mi-a dat foarte mult”

George Alexandru: „Aveam în comun vîrsta
și idealurile ei. Experiența,
am cîștigat-o împreună”



Ei, cei

la Dan Pița în **Dreptate în lanțuri** și un rol principal, într-un film de debut, **Vară scurtă** de Tereza Barta. Sînt chemat la Buftea și mi se spune că Sergiu Nicolaescu m-a văzut în **Vară scurtă** și m-a ales pentru rolul titular al filmului său. Prima reacție? — surpriza, apoi mîndrie, apoi emoție, apoi teama. Din copilărie, ca toți cei din generația mea, urmărisem cu asiduitate filmele lui Sergiu Nicolaescu. Știam cine este, știam și cît profesionalism mi se cere și mi-era teamă de lipsa mea de experiență. Cum să fac să fiu la înălțimea cerințelor? Afleam celelalte nume din distribuție și eram cu cît mai impresionat, cu atît mai temător. Eram fericit și mi-era teamă! Apoi am citit scenariul lui Titus Popovici. A început prin a-mi place, ca poveste, apoi mi-am imaginat totul și am început să „pipăi” personajul. Era mai bine, îmi era deja mai ușor: vîrsta lui Horia, idealurile, entuziasmul, loialitatea, naivitatea sa îmi erau apropiate. Curățenia sufletească a lui Horia mă fascina. Așa am făcut cunoștință cu Horia Lazăr.

Am început cu filmări de lupte. A fost muncă multă și aventuroasă, era ca și cum aș fi reîntors un joc din copilărie, dar era și „Războiul de-adevăratețe”, cu distrugere, cu frică, cu moarte. Era palpitant, la fel ca și faptul că jucam alături de idoli ai copilăriei mele, sub bagheta lui Sergiu Nicolaescu. Ar fiști, cascadori, figurație, mașini de război, răzucita, totul acționînd prompt, mișcîndu-se perfect — la un simplu semn al său. Și asta a însemnat începutul unei munci teribile: textul, înțelegerea personajului, mișcarea, filmările de noapte, cele pe viscol și ger în munți (urmăriți îndeaproape de Salvamont) zile, nopți, săptămîni, luni.

Acum, cînd am văzut filmul, care curge ca o poveste despre datorie, patriotism, despre dragoste, tinerete, jertfe, prietenie, știu că cel mai important lucru pe care l-am învățat a fost relația cu ceilalți, în fața aparatului și dincolo de el, punctualitatea, conștiința, ritmul. Și știu cît de mult din acest profesionalism pe care simt că l-am căpătat, îl datoriez regizorului.

As vrea să spun ceva nou despre Sergiu Nicolaescu, ceva care să nu sune nici copios, nici oportunistic... Și cum acum, pe loc, nu găsesc altceva, îi spun, din suflet: Mulțu-

Noi, cei din linia întâi

facem față. Ceea ce răzbate în orice împrejurare este dovada omeneiei, un sentiment de infinit respect pentru viața și ființa, un spirit de sacrificiu care aliază tragismul cu discreția existențială. Pe fundalul unui război impus de alții, Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu vorbesc, în ambele filme de război, de fapt despre natura noastră pasnică, omenească și umană.

Filmele care se opresc la război doar ca la o sursă de spectacol, situind omul undeva printre recuzita bataistă, rămân la suprafața înțelegerii fenomenelor, pentru simplul fapt că exploatarea tehnică și arătându-se înfinit preocupate de efectele ei nu reușesc să descopere scopul (dacă ar exista, într-adevăr, vreunul) al investigării faptice. Filmele eminamente de război, privite categoric, „ca gen” cum se spune, cultivă gestul eroic, spectaculos, adică acțiunea în ipostaza ei paroxistică și, nu de puține ori, inumană sau, poate mai explicit, nu le surprind la scară umană. Nu rareori războiul este urmărit prin evoluția celor ce-l conduc și nu al celor ce-l suportă, idealizându-se comandantul militar într-o concepție pe care o materializa foarte pregnant istoricul victorian Carlyle când spunea că istoria este o succesiune de biografii care au ca postament mormintele celor care au fost sacrificați.

Ceea ce particularizează și din acest punct de vedere filmul **Noi, cei din linia întâi** este tocmai faptul că asupra lor, a celor din linia întâi s-au și oprit autorii. În destinul lor ei au înscris destinul tuturor, dar au știut — admirabil — să individualizeze, să portretizeze omul obișnuit în care există trăsături neobișnuite. Și nu puține! Filmul aduce impresionantă revelații despre fibra sufletească

a celor pe care războaiele dintotdeauna, ca și consemnarea lor aproape dintotdeauna, mai mult sau mai puțin sensibilă, îi insera sub oficialul tribut de cinstire adusă „soldatului necunoscut”, prin sacrificiul de sine transferat în zona unui simbol și a unor semnificații general umane.

Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu au ținut să vorbească, să identifice și să arate **soldatul cunoscut**, să-i reveleze exemplara lui dimensiune umană, să-i decodifice destinul, să-i divulge felul de a fi, să-i citească suferința, bucuria, speranța, la scară umană, la scară imediatului și mai ales a adevărului.

Personajele filmului **Noi, cei din linia întâi** creează o atmosferă proprie unui fel de a fi și a faptului, ceea ce da ipostazei lor soldatești o imagine și o consistență deosebită de ceea ce ne-am obișnuit să constatăm în filmul de război de serie. Pentru că ești în primul rând om și după aceea soldat. Această ordine existențială este de natură să lumineze, de asemenea, umanitatea unor personaje care au îmbrăcat haina militară, umanitate care nu se poate demonstra nici prin performanțe robotice și nici mercenare.

Aici, în linia întâi, descoperim, de exemplu, ce mină de înțelepciune, curaj, înțelegere, caracter, spirit de sacrificiu pot avea niște „grade inferioare”, un sergent, de pildă, ca acela interpretat de Valentin Uritescu, niște simpli soldați, cum sunt cei aduși pe ecran de Marian Culineac, Vasile Muraru, Traian Costea; adică ce sînt și cine sînt cei din linia întâi care au făcut războiul ca oameni, au simțit omenește, dar au știut să-și asume și destinul și datoria istorică, acceptînd, fără fanfaronade, sacrificiul de sine, fără să aștepte alte re-

compense decît împlinirea justiției și triumful adevărului, al speranței comune. Chiar „gradele superioare”, ofițerii, sînt și ei surprinși într-o lumină inedită: colonelul lui Ion Besoiu, sublocotenentul lui George Alexandru și însuși generalul interpretat de Sergiu Nicolaescu sînt surprinși tot în linia întâi, care-mi pare a fi o poziție dramaturgică înainte de a fi una militară. Surpriza toare și această apariție feminină în linia întâi, care este tinăra infirmieră a Andei Onesa, cu atîtă sensibilitate înfățișată. Ca să nu mai vorbim de puternica figură a țărânului ardelean impusă, în numai cîteva scene, de Mircea Albulescu.

Sergiu Nicolaescu a știut să simfonizeze toate aceste **priviri** ale unei lumi care și-a ieșit din matcă, a știut să puna pe fiecare la locul lui, un loc unde să poată fi văzut fiecare, în același timp fără să sufere compoziția. Dispar în acest film „de gen” tocmăi convenționalismele genului și-și face loc o „incursiune” inedită și exemplară dincolo de acele „images d'Épinal” folosite, mai ales, în filme și romane ale unui eroism de paradă și spectacol. Ca în toate filmele lui, se simte preocuparea acestui realizator de a imprima fluxului năgativ acel crescînd indispensabil cultivînd, în același timp, amănuntul semnificativ, ca și gestul surprinzător. Lumea filmului său nu este și nu rămîne anonimă, nu rămîne figurată, masă de fundal. Cea mai fugară trecere prin cadru are sens, are identitate, are semnificație. Există aici preocuparea de a proiecta, de a inscrie drama personală pe traiectoria celei colective care, de fapt, însușea destinele individuale. De pildă, soldatul care are o răfuială, un cont de reglat cînd va ajunge să-și elibereze satul natal, luminează nu o simplă expe-

riența personală sau suferința personală, ci experiența unor colectivități, destinul „alor lui de-acasă” și aceștia n-au fost puțini!

Nu cred că un film care investește mult în zona investigării umane în primul rînd, care situează în **linia dramaturgică** povestirea despre om (cum ar spune Noica tălmăcindu-l pe Hegel) ar trebui judecat cu ajutorul automatismelor impuse de spectacolul bataist pur și simplu. Să dirijezi desfășurarea militar-tehnică — un fundal aproape permanent — aflîndu-i acestuia mereu ineditul, dar în același timp să păstrezi în prim plan filonul omeneșului, contrapunctul dintre violența întîmpierii militare și strădania de a rămîne ceea ce ești și cum ești, îmi pare că reprezintă adevărata dinamică a narațiunii, dimensiunea cu adevărat revelatoare a acestei investigații despre om, într-un moment cînd umanitatea este contestată, primejduită.

Filmul **Noi, cei din linia întâi**, este, deopotrivă, pagină de istorie și pagină caracterologică, o pagină despre profilul nostru uman. Demonstrează această dimensiune a filmului **Noi cei din linia întâi** înseși creațiile actoricești — o distribuție de prima mînă, despre care am pomenit (și despre care ar mai trebui să insist) care au impus cu farmec, profunzime și atît atașament o lume pe care puțini au știut s-o scoată, cu asemenea forță a afirmării ei individuale, dintr-o zonă pe care prea mulți s-au obișnuit s-o considere figurată pe fundalul istoriei.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a casei de filme Cinci. Scenariul: Titus Popovici. Regia: Sergiu Nicolaescu. Decoruri: Radu Corciova. Costume: Gabriela Nicolaescu. Montaj: Gabriela Nasta. Colona sonoră: A. Salamanian. Muzica: Adrian Enescu. Imaginea: Nicolae Girardi. Cur: George Alexandru, Anda Onesa, Valentin Uritescu, Ion Besoiu, Stefan Iordache, Sergiu Nicolaescu, Mircea Albulescu, Silviu Stanculescu, Colea Răutu, Emil Hossu, Vladimir Găitan, Marian Culineac, Ion Simine, Traian Costea, Vasile Muraru, Stelian Stanescu. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

din linia întâi

mescl! Pentru un student la I.A.T.C. șansa pe care am avut-o eu, de-a fi ales și prețuit, este imensă și am fost de la început conștient de marea responsabilitate pe care o aveam: în fața mea, a celor ce mi-au acordat credit, a profesorilor mei, a colegilor, a publicului și a memoriei lui Amza Pellea, primul meu îndrumător, pe care, din păcate, l-am avut prea puțin alături de noi!

Am muncit mult și a fost bine și sînt fericit. Fericit că am lucrat cu Sergiu Nicolaescu, cu echipa sa, cu maestrul Nicolae Girardi, cu colegii mei mai tineri — și alături de marii noștri actori: Ștefan Iordache, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Silviu Stanculescu, Valentin Uritescu. Sper că nu l-am dezamăgit.

George ALEXANDRU

Ei, cei din spatele frontului

Rolul pe care îl interpretez în „**Noi cei din linia întâi**” este un „destin” comun tuturor acelor... ei, cei din spatele frontului.

Este un personaj la fel de „oarecare” cum au fost toți „ei”, cei din spatele frontului. Este doar un rol „episodic” care, însa, ambicionează, numai în cîțiva metri de peliculă, să mărturisească argumentul-credință al oricărui actor dintr-un... noi, cei din linia întâi.

Viața noastră, truda noastră nu poate fi trăită cu preț redus. Ne costă prea scump!

Mircea ALBULESCU

Un erou pe care-l cunoștea

Scenariile lui Titus Popovici mi-au dat întotdeauna senzația de „adevăr”, de „așa a fost”, de document autentic. Reușitele mele în film, atîtea cite au fost, le-am datorat, în bună măsură, înținerilor cu personaje „popoviciste”, cu lumea care mi-era parca familiară. (N-am ajuns, sper, la vîrstă bilanțurilor, a amintirilor nostalgice și nu vreau să privesc în urmă. Sînt construit să privesc azi și mîine. De aceea nu am să trec în revistă ce-am jucat pînă acum în filmele scrise de Titus Popovici).

Cînd am primit de la Sergiu Nicolaescu scenariul filmului **Noi, cei din linia întâi**, aveam siguranța că duc la mine acasă, sub braț, un fragment de viață. L-am citit cu plăcere cartoforului vicios, care filează, la joc, un careu de ași încet, aproape strengărește. Doamnă, ce înțînire, doamnă, ce situații, ce eroi, ce oameni. Colonelul Cîmpeanu, generalul Marinescu, Sergentul Sapte Frați... Mi-a revenit în minte, acut, adolescența, contemporanii adolescenței mele crescută în plin război, terifiată de bombardament, palmuită de zvonuri, impresionată de morți și răniți, de trenuri sanitare, de lacrimi, de spitale de „zonă interioară”, de văduve și orfani, de lipșuri. Adolescența mea, petrecută în casa unui militar de carieră plecat pe drumurile războiului pentru a doua oară, intrase în odaia mea. Am început să rectesc scrisori, să caut fotografii îngăbenite. L-am găsit acolo pe colonelul Cîmpeanu. Drept, sobru, impecabil în ținută, calm, stăpîn pe știința lui de militar, conștient de sensul sacrificiului său și al ostașilor lui. Îl cunoșteam de mult, îl iubeam de

mult, îl respectam de mult. În el erau atîția Cîmpeni rămași în pămîntul Careilor, în ruinele Budapestei, în prapăștiile Taterei Mari. Pentru mine, Colonelul Cîmpeanu este și rămîne un simbol. Pentru mine poate fi fratele meu care a luptat la Radna, fratele tău, fratele ei, soțul ei, tatăl lui, tatăl tău și, de ce nu, tatăl meu care mi-a insuflat sentimentul sacrificiului suprem. Sarut mormintele lor!!

Ion BESOIU

7 într-unul singur

Dacă Titus Popovici s-a reîntors la Sapte Frați după ce l-a... „omorît” o dată, asta în-

(Continuare în pag. 8)

Biografia lui Sergiu Nicolaescu, publicată cu multiple ocazii, începe invariabil cu mențiunea: „După terminarea Institutului politehnic, lucrează ca inginer mecanic (la studioul „Al. Sahia”), dar foarte curând este atras de tehnica și arta cinematografică”.

Și, într-adevăr, foarte curând el a realizat scurt metrajele: *Primăvara obișnuită*, *Memoria trandafirului* (film memorabil, el însuși) și *Lecție în infinit*, după care, deodată, un film de lung metraj monumental: *Dacii*, coproducție cu societatea Franco-London-Film. Dacii, unul dintre stilpii de rezistență ai epopeii ci-

nematografice naționale, este campion al box-office-ului românesc, totodată fiind exportat și difuzat cu succes în multe țări ale lumii. Pușini cinești își încep cariera artistică cu o astfel de „jovitură”.

Filmografia lui Sergiu Nicolaescu se remarcă în primul rând prin numărul de titluri: în numai douăzeci de ani de activitate, a realizat 23 de filme de lung metraj, dintre care unele într-o montare cinematografică spectaculoasă. În aceeași perioadă, a fost co-regizor la peste alte 10 lung metraje (alături de nume de renume internațional), filme realizate pentru diferite case producătoare străi-

| Nr. crt. | Filmul | Scenariul | Interpreți | Anul premierei | Spectatori |
|----------|--|---|---|----------------|------------|
| 1 | <i>Dacii</i> | Titus Popovici | Amza Pellea, Marie Jose-Nat, Pierre Bice, George Marchal, Emil Botta, Mircea Albulescu, György Kovacs | 1967 | 11.725.000 |
| 2 | <i>Mihail Viteazul</i> (două serii) | Titus Popovici | Amza Pellea, Florin Piersic, Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, Ioana Bolică, Mircea Albulescu | 1971 | 11.759.000 |
| 3 | <i>Atunci i-am condamnat pe toți la moarte</i> | Titus Popovici | Amza Pellea, Cosmin Săfron, Octavian Cotescu, Iurie Darie, Ioana Bolică | 1972 | 2.047.000 |
| 4 | <i>Cu minile curate</i> | Titus Popovici, Petre Salcuțeanu | Sergiu Nicolaescu, Ilarion Ciobanu, Al. Dobrescu, Gheorghe Dincă, George Constantin | 1972 | 5.920.000 |
| 5 | <i>Ultimul cartus</i> | Titus Popovici, Petre Salcuțeanu | Ilarion Ciobanu, Amza Pellea, George Constantin, Sebastian Papaiani | 1973 | 5.187.000 |
| 6 | <i>Un comisar acuză</i> | Sergiu Nicolaescu, Mircea Gindă | Sergiu Nicolaescu, Amza Pellea, Ion Besou, Gheorghe Dincă | 1974 | 4.210.000 |
| 7 | <i>Nemuritorii</i> | Adaptare pentru ecran de Sergiu Nicolaescu după povestirea cinematografică „După lupta” de Titus Popovici | Amza Pellea, Ion Besou, Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu | 1974 | 6.180.000 |
| 8 | <i>Zile fierbinți</i> | Francisc Munteanu | Vladimir Găitan, Ileana Popovici, Marga Barbu, Sergiu Nicolaescu | 1976 | 1.542.000 |
| 9 | <i>Osinda</i> | A. Salamamian, Sergiu Nicolaescu, după „Velenin și Velele Doamnei” de Vi. Popa | Amza Pellea, Ernest Măteș, Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Dincă, Ioana Păvelescu | 1976 | 3.131.000 |
| 10 | <i>Accident</i> | Dumitru Carabă, după o idee de Sergiu Nicolaescu | Vladimir Găitan, George Mihăiță, Sergiu Nicolaescu | 1977 | 2.898.000 |
| 11 | <i>Pentru Patrie</i> (două serii) | Sergiu Nicolaescu | Amza Pellea, George Constantin, Mircea Albulescu, Sergiu Nicolaescu | 1978 | 2.545.000 |
| 12 | <i>Revanșa</i> | Sergiu Nicolaescu | Gheorghe Dincă, Sergiu Nicolaescu, Jean Constantin, Amza Pellea, Ion Besou | 1978 | 5.028.000 |
| 13 | <i>Nea Mărin miliardar</i> | Amza Pellea | Amza Pellea, Draga Olteanu-Mateș, Jean Constantin, Ștefan Mihăilescu-Braila, Stela Popescu | 1979 | 10.928.000 |
| 14 | <i>Mihail, cine de circ</i> | adaptare după Jack London de Sergiu Nicolaescu | Karl Michael Vogler, Ernest Măteș, Vincent Osborne, Sergiu Nicolaescu | 1979 | 2.127.000 |
| 15 | <i>Ultima noapte de dragoste</i> | A. Salamamian și Sergiu Nicolaescu, după romanul lui Camil Petrescu | Vladimir Găitan, Ioana Păvelescu, Sergiu Nicolaescu, Ion Besou, Sebastian Papaiani | 1980 | 2.604.000 |
| 16 | <i>Capcana mercenarilor</i> | Livu Gheorghiu, Sergiu Nicolaescu | Gheorghe Cozinci, Sergiu Nicolaescu, Mircea Albulescu, Ion Besou, Violeta Andrei | 1981 | 3.263.000 |
| 17 | <i>Ouelul</i> | Sergiu Nicolaescu | Sergiu Nicolaescu, Jean Constantin, Colea Răutu, Ion Rău | 1981 | 3.353.000 |
| 18 | <i>Înălțarea</i> | Bogor Nedelcovici | Ovidiu Iuliu Moldovan, Ioana Păvelescu, Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan | 1982 | 2.010.000 |
| 19 | <i>Viraj periculos</i> | Livu Gheorghiu, Gheorghe Ene | Ion Besou, Ioana Păvelescu, Sergiu Nicolaescu, Ovidiu Iuliu Moldovan | 1983 | 2.294.000 |
| 20 | <i>Ringul</i> | Ioan Grigorescu | Sergiu Nicolaescu, Marin Moraru, Vasile Boghiță, Marian Culmeac | 1984 | 2.068.000 |
| 21 | <i>Culeandra</i> | A. Salamamian și Sergiu Nicolaescu, după Liviu Rebreanu | Ștefan Iordache, Gheorghe Cozinci, Ion Rău, Anca Nicola | 1985 | 1.281.000 |
| 22 | <i>Zina Z</i> | Ioan Grigorescu | Gheorghe Cozinci, Mircea Albulescu, Silviu Stanculescu, Ștefan Iordache, Ion Besou, Sergiu Nicolaescu | 1985 | 1.289.000 |
| 23 | <i>Noi, cei din linia întâi</i> | Titus Popovici | George Alexandru, Anda Dineș, Valentin Uritescu, Sergiu Nicolaescu | 1986 | 225.000 |



ne: *Vinătorul de căprioare* și *Ultimul mohican* — cu Pierre Gaspard-Huit; *Bătălia pentru Roma* — cu Robert Siodmak; *Peria și Lacul Ontario* — cu Jean Dreville, *Lupul Mărilor*, *Războiul și Omul de aur* (serial TV în 4 episoade a câte o oră fiecare) — cu Wolfgang Staudte; *Pirații din Pacific*, *Insula comorilor* și *Wilhelm Cuceritorul* (serial TV în patru episoade a câte o oră fiecare) — cu Gilles Grangier. O parte dintre aceste filme a rulat cu mult succes sau rulează încă și pe ecranele românești.

După numărul de filme, Sergiu Nicolaescu este, de departe, regizorul cel mai productiv din cinematografia noastră, situându-se în același timp la nivelul celor mai activi realizatori ai cinematografiei internaționale. În difuzarea internă, el a avut de șapte ori câte două premiere în același an, în 1985 ajungând la performanța de a da două premiere consecutive.

În primele sale trei filme, regizorul a apărut și ca interpret în roluri secundare, pentru că, în *Cu minile curate*, să-și asume riscul rolului principal. Riscul a fost bine „acoperit”: începând cu acest film, Sergiu Nicolaescu a devenit unul dintre interpreții favoriți ai ecranului nostru. În toate filmele sale ulterioare, excepție făcând *Nea Mărin miliardar* și *Culeandra*, a jucat rolul principal sau unul dintre rolurile principale. Popularitatea sa ca actor l-a îndemnat și pe alți regizori — colegi să-i încredințeze roluri importante în *Dragostea începe vineri* (Virgil Calotescu), serialul *TV Pistrulul* (Francisc Munteanu), *Felix și Otília* (Julian Mihu).

În bogata sa filmografie, cineastul abordează o largă arie tematică și de gen, inclusiv filmul de actualitate, comedia, drama psihologică, dar genul în care excelează este cel al filmului istoric și de acțiune. Din ultima categorie, o reușită deosebită este serialul politic-detectiv al cărui erou principal, comisarul Moldovan, este interpretat de regizorul însuși.

Numărul spectatorilor care au văzut lucrările sale se ridică la zeci de milioane numai în rețeaua cinematografică, nemaiscotind că aceleași producții au fost prezentate în mod repetat și pe micul ecran. Dacii, dar și *Nea Mărin miliardar* sînt, pînă la ora actuală, filmele cu cel mai mare număr de spectatori din toată istoria difuzării filmelor (inclusiv cele străine) în țara noastră. Este de remarcă că succesele de public continuă să rămână succese și după mulți ani de la premieră: numai în ultimele luni, *Un comisar acuză* și *Cu minile curate* au fost vizionate de cite o jumătate de milion de spectatori fiecare, *Culeandra* și *Zina Z* sînt încă în plină difuzare, și au depășit un milion de spectatori în mai puțin de un an. În luna mai a avut loc, cu mult succes o nouă premieră cinematografică sub aceeași semnătură: *Noi, cei din linia întâi*, film ce reconstituie faptele de vitejie ale armatei române în luptele de la sfîrșitul anului 1944 pînă la victoria finală asupra fascismului. Cifra de 225.000 din tabloul alăturat indică numai intrările înregistrate la cinematografele din București, în primele trei săptămîni.

Peliclele în discuție au înregistrat un succes deosebit nu numai în țară, dar și în străinătate. *Memoria trandafirului*, primul succes internațional, a fost achiziționat pentru difuzarea mondială de societatea „Columbia” care, ulterior, a cumpărat, tot pentru difuzarea mondială, *Mihail Viteazul*. În difuzarea mondială a ajuns și *Dacii*, prin societatea co-producătoare Franco-London-Film. *Un comisar acuză*, *Ultima noapte de dragoste*, *Nemuritorii* sînt, de asemenea, printre cele vîndute în multe alte țări ale lumii. *Osinda* a fost difuzat la televiziunea din R.F.G. pe un program de largă audiență, iar în U.R.S.S. — *Dacii* și *Cu minile curate* au înregistrat fiecare peste 60 milioane de spectatori.

În prezent, în planul colaborărilor internaționale, Sergiu Nicolaescu a urcat pe o nouă treaptă a carierei sale artistice: realizează o frescă a unei epoci și a vieții popoului francez Francois Villon, pe care televiziunea franceză, în colaborare cu societatea Ciné TV din Berlinul Occidental și Radioteleviziunea italiană — Rai, îl produc în prestație de serviciu în studiourile noastre.

Mihail DUTA

Sergiu Nicolaescu a fost prezența de cinema cea mai pregnantă de pe micul nostru ecran în această ultimă perioadă. Întîi de toate prin serialul *Wilhelm Cuceritorul* (coproducție, regizori Gilles Grangier și Sergiu Nicolaescu), serial care continuă și-n momentul de față și despre care vom mai vorbi. „Wilhelm Cuceritorul” — în care mina regizorului nostru este ușor de recunoscut! — e un film profesionist, bine făcut și... cuceritor. Neîntîmîdat de nimic, de parcă ar lua acum totul de la capăt cu un operator, citeva decurii și-o mină de actori înimoiși, realizatorii construiesc totul cu naturalețe convingătoare. Mari și mici ne uităm la Wilhelm apăsînd pe aceeași pedală a curiozității copilărești și-a dragului de aventură. Unii ni-l amintim cu duioșie pe dragul de Thierry la Fronde. Actorii noștri, excepționali profesioniști, intră cu desăvîrșită naturalețe în pielea personajelor compunînd roluri de mare expresivitate: un maelaism stilizat alcătuiește Marga Barbu, un rol de mare forță Mircea Albulescu, oportuni și bine distribuiți Vladimir Găitan, Emil Hossu, George Mihăiță, Romeo Pop, perfect prinsă în partitură, convingătoare Enikő Szilagyi, necesarul Amza Pellea și alții și alții, toți actorii noștri sînt realmente prezențe de substanțială profesionalitate.

Revăzînd *Revanșa* și *Cu minile curate*, în paralel cu acest măgulator „Wilhelm” m-am

dialog în film

Adecvarea vorbei în filmul de acțiune

Multimea răspunsurilor care s-au dat de-a lungul veacului nostru, mai cu seamă în deceniile din urmă, la întrebarea de o tandră perfidie, ce este filmul? poate fi redusă, fără pagubă, la două: 1. filmul e o artă în exclusivitate a imaginii în mișcare și 2. filmul e o artă de sinteză ce ordonează în chip propriu limbajele mai multor arte. Dacă e 1, *cuvîntul* nu ar avea ce să caute în film, nici măcar ca umil adjuvant al imaginii, necum ca însoțitor competitiv al ei; dacă e 2, evident *cuvîntul* începe să aibă o anume importanță, comparabilă cu a limbajelor convocate în sinteză (muzical, plastic, coregrafic, etc) și puse în slujba imaginii propriu-zis filmice. Cum însă 1 se află mai aproape de ideal decît de realitate, fiind doar o utopie orgoliosă și superbă a cineștilor de geniu (Chaplin, Eisenstein, Antonioni, Tarkovski etc. dar nu prea mulți).

Ei, cei din linia întâi

(Urmare din pag. 7)

seamă că l-a iubit foarte mult. Atît de mult, că după ce l-a mai harăzit zeci de isprăvi, l-a mai „omorît” și a doua oară. Atît de... frumos am murit în *Noi, cei din linia întâi*, că mare n-ar fi minunea să mai mor și a treia oară.

Acești șase frați din mine — observați orgolii: adică împreună facem șapte și acest Șapte Frați este doar al meu, adică al lui n-o să-l mai facă așa cum l-am făcut eu, „cîtu-hau și trîscău” (sic) — așadar, acest Șapte Frați din linia-ntîi, în a-nceputul războiului pînă la sfîrșitul lui și... după, așa cum l-a scris Titus Popovici, mi-a fost tare drag. Pe ecran, însă m-a dezamăgit nițel și asta din motive subiective profesionale: mai am de învațat mult în ceea ce privește filmul. Eroul moare după ce războiul s-a terminat. Moare de prea puțîn inimii sale, moare datorită licăloșiei unor descrieri, devenind, astfel, o dată mai mult, un simbol al tuturor celor bravi ai noștri, căzuți în cele două războaie mondiale, al celor care „...pe țărîna asta românească și-au dat ei viața” (replică din film). Astfel de oameni și asemenea fapte trebuie slăvite!



Profesionalism,
și har:
Marga Barbu
și Amza Pellea



George Mihăiță
Hervé Bellon
și Emil Hossu
în *Wilhelm Cuceritorul*

gindit, cum e și firesc, la complexa personalitate Sergiu Nicolaescu un artist al filmului, un meseriaș alit de serios de aplicat în ceea ce face, un pasionat, cuceritor și impresionant, un om de căldură care și respectă publicul, o personalitate de direcție și de forță care are evident un program, o coerență a atitudinii estetice dublate de o remarcabilă responsabilitate.

Sergiu Nicolaescu, regizorul nostru numărul unu al zilei, deși în artă nimic nu-i mai

Un serial care probează, o dată în plus, că avem actori de talie internațională

2 se consideră într-o realitate abundentă și indisputabilă, cineastii și publicul obișnuindu-se reciproc cu ideea sintezei până acolo încât dacă vreun regizor îndrăznește să transfere pe 1 din vis pe ecran, spectatorul îl onorează cu absența (vezi săliile nu tocmai pline, de la noi și de aiurea, la *Blow-up* sau *Călușu*). Așa stind lucrurile, „ce se vorbește” în film și „cum se vorbește” devin chestiuni arzătoare la ordinea zilei în jurul cărora s-a consumat și se va mai consuma multă energie și încă mai multă imaginație speculativă. Cu atât mai mult cu cât se știe bine că filmul — mă gândesc, se înțelege, în primul rând la filmul nostru — nu s-a făcut decât să se facă o regulă din a fi bine vorbit, aspectul tautologic al dialogurilor în raport cu imaginile și lipsa lor de firesc, în sensul calofiliilor, prețiozității sau ignorării gramaticii sărind în ochi într-un mare număr de pelicule, unele, poate, onorabile din alte puncte de vedere. A scrie dialogurile unui film este un act profesional care nu se confundă cu scenariul și, în alte cinematografii, această distincție e marcată chiar pe genericul filmelor. Nu știu dacă la noi profesiunea de dialoghist figurează măcar teoretic — practic e limpede că nu — în nomenclatorul profesiunilor implicate în realizarea unui film, așa că, bunăoară, operatorul de imagine, asistentul de regie sau... soferul echipei de filmare. Cu toate acestea, avem cîteva regizori, în deosebi dintre cei cu antrenament scenicaristic, care privesc cu seriozitate rolul dialogului în film și se străduiesc să evite în scrierea lui cele două drumuri infundate: tautologia și nefirescul. Unul din ei, poate cel mai atent la expresivitatea lexicală

și gramaticală a filmului, este Sergiu Nicolaescu. Coscenarist al majorității filmelor pe care le-a regizat, el pare să fi asimilat eficient lecția dialogului cinematografic bazată pe o realitate elementară — de aceea, poate, nu prea bagată în seamă — anume că prima reacție a oricărui spectator la vorbirea dintr-un film e psihologică: el, spectatorul, are, mai întâi, un sentiment despre cum vorbesc personajele și abia pe urmă (e drept, un pe urmă” infinitesimal) își face o idee despre ce vorbesc ele; iar dacă acest sentiment e de

colaescu acest adevăr nu îi scapă, și, în chip evident, dialogurile filmelor lui nu sînt defel o traducere a imaginii în vorbe, ci stau într-un paralelism comunicant cu ea; să ne închipuim că imaginea filmică e un cuvînt, atunci dialogul nu e altceva decît accentul pus pe una din „literele” acestui „cuvînt” pentru ca spectatorul să-i afle ortografia; sigur că atunci cînd scenariul e semnat de un Titus Popovici acest „accent” e pus oarecum de la sine. Nu-i mai puțin adevărat că, prin excelență de acțiune, filmele lui Ni-

utilul decît topurile simpliste — își leagă definitiv numele de două decenii de film românesc-prezent, obsesiv și necesar, veșnic novator, modern, plin de idei, nuanțat și original, cu soluții artistice surprinzătoare, preocupat deopotrivă de educația bunului gust și de formula succesului de public.

Sergiu Nicolaescu, acest minunat artist al filmului românesc.

Cleopatra LORINȚIU

Știința de a obliga cuvintele să vorbească prin fapte

nefiresc, de supraîncărcare sau de penurie expresivă, poate fi conținutul tematic oricît de înalt și de profund, gustul amar al insatisfacției rămîne. De altfel — chestiune de bun simț — dialogurile unui film nu trebuie să fie profunde semantic (atunci ar fi literatură filmată, iar nu film), dar expresiv și sugestiv adevărate imaginii filmice care, abia ea, se cuvine să fie plină de înțelesuri. Lui Sergiu Ni-

colaescu folosesc replica scurtă, tăioasă, informativă și tranșantă; personajele nu au acea plăcere voluptuoasă de a vorbi caracteristică altor filme românești, morbul conversației redundante nu pare să le fi atins, cuvintele sînt pentru ele cristalizatorii acțiunii, iar nu înlocuitorii ei; indiferent de identitate, profesiune, structură psihică, temperament, caracter, poziție morală sau politică, perso-

najul acesta este, înainte de toate, un fiu al faptei; exigența unei astfel de situații în aria faptei este ca experimentarea verbală, comunicarea deci, să fie mereu la obiect, directă, economică și lipsită de echivoc; fiind simultan o probă caracterologică referitoare, în special, la condiția intelectuală și morală a personajului, Roman, Miclovan, Semăca, Lăscărica și ceilalți vorbesc după cum li-i porul și se poartă cum li-i vorba: firescul, ca adevărată vorbire la comportament și invers, este, ca să zic așa, în singe. Naturalitatea dialogurilor denotă, prin urmare, preocuparea regizorului-scenarist pentru coerența launtrică a personajului și, totodată, pentru concurența relațiilor dintre personaje, ambele esențiale într-un discurs filmic de factură narativă. N-am idee cu cît efort a obținut Sergiu Nicolaescu adevărate și firescul vorbelor personajelor sale (se știe doar că, pentru a propune o analogie, nimic nu se produce cu mai mult chin de elaborare în artă, decît impresia de spontaneitate); e limpede însă că unul din motivele succesului filmelor sale este și aceasta. Principiul adevăării l-a determinat pe regizor să pună pe seama personajelor mai mult decît pot ele duce, cu alte cuvinte să le facă să vorbească prin fapte și nu mai cînd acestea o cer, prin vorbe. Văd în asta un mod propriu regizorului de a reduce, pe cît se poate, distanța care separă pe 2 de 1, filmul poliglot de filmul unei singure limbi, cea a imaginii.

Laurențiu ULICI

Colaborarea cu Sergiu Nicolaescu a fost dură și grea. Ritmul muncii sale, aproape infernal, pretinde actorului cunoașterea perfectă a mijloacelor sale de expresie (meserie); promptitudine, disciplină, randament. Nimic nu se „jălaie” sau se „răcește”. Regizorul este o personalitate complexă în care poți găsi ce vrei, de la candoare pînă la o du-

ritate care-ți ia piuitul. În „eu”-l meu profund n-am fost de acord întotdeauna cu ce propunea, vizavi de personajul meu, dar întotdeauna am sfîrșit prin a admite punctul său de vedere. Sergiu Nicolaescu știe ce vrea! Ce-și pune în minte rezolvă! Este capabil să-și dea seama dintr-o ochire dacă dubla e bună, cu discernămint și profesionalism. Religia sa e

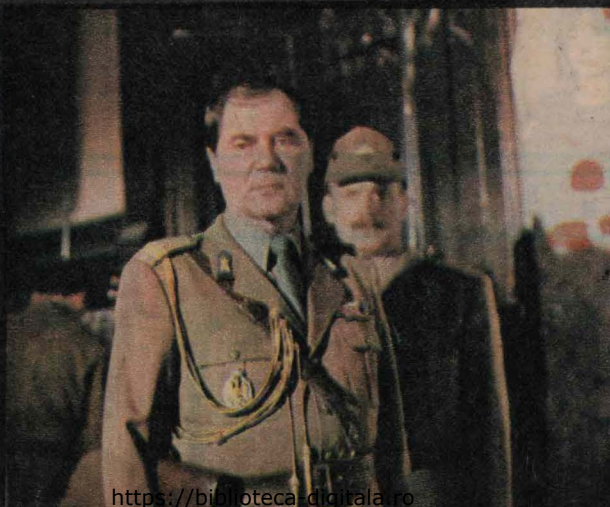
munca. Toate astea impun respect. Dacă cineva m-ar întreba care dintre cei șapte frați cei de la TV sau cel din filmul de-acum, mi-a plăcut mai mult n-aș ști ce să răspund. Pentru că... nu-i cunosc încă pe ceilalți cinci.

Valentin URITESCU

O adevărată „mamă” a companiei sale

Valentin Uritescu: Dincolo de pitoresc,
o imensă putere de sacrificiu

Ion Besoiu:
Un simbol al demnității ostășești



Deșcă bătrînă. La regimentul companiei, și-a găsit casa și parcă adevărată viață de a fi cătană, de a-i învăța și pe alții meșteșugul armelor. A devenit o adevărată mamă a companiei. E sever, dar bun, blajin.

A învățat și a crescut mulți care i-au fost în subordine și chiar pe mulți care i-au fost superiori. Orice ofițer tînar venit la unitate are ce învăța de la un bătrîn sergent. Își iubeste superiorul care e un tînar locotenent. Îi iubeste și îl apreciază ca ofițer, și ca om, dar are și o anume dragoste paternă pentru el. E grijuliu. Toate acestea lături ale lui Pîlșuciu, care ar parea numai sentimentalism, sînt dublate de o forță fizică și morală, de multă dragoste de oameni, multă dragoste de patrie și de o neostoită ură contra dușmanului cîmpitor care i-a devastat țara, i-a stricat rosturile de acasă, traiul lui pașnic.

Colea RĂUTU

Foto: Victor ȘTROE

primăvara
arădeană '86

Pe harta cinematografică a țării

Șase priviri cinematografice

O bișnuită Gală a filmului de amatori, nepăsită din nici o „Primăvară arădeană”, anul acesta a fost mai puțin obișnuită. „Atelier 16”, cineclubul Școlii populare de artă, nu a prezentat, conform tradiției, producția din ultimul an, ci doar o anume parte a ei, aceea realizată în „atelierul experimental”, care funcționează ca „latură a triumfului” de activități obișnuite pentru „Atelier 16”. Pentru cine nu cunoaște forma de organizare a acestui cineclub, devenit, în ultimii ani, unul din cele mai interesante și puternice din țară, trebuie spus că ea arată astfel: 1. cursuri teoretice de artă și cultură cinematografică; 2. practica de cineclub, ceea ce înseamnă o producție constantă de filme documentare — multe distinse cu premii importante în toate edițiile Festivalului național „Cîntarea României” (între care și *Întîlnirea veteranilor*, film cerut spre copiere și păstrare de către Muzeul de istorie al Partidului, mișcării muncitorești și democratice din România); și 3. atelierul experimental. Spre acest atelier, profesorul George Săbău, îndrumătorul cineclubului, a atras oameni din afara filmului-scriitori, arhitecți, poeți, muzicieni, esești, fotografi, tehnicieni etc. — interesați de experiența cinematografică. Deci, oameni care practică filmul ca pe un mijloc de îmbogățire a propriei arte, dar, în același timp, propun artei cinematografice forme noi de exprimare, filtrate prin experiența personală. Sigur, în sine, „experimentalul” nu este nou. De la începuturi și pînă astăzi, cinematograful a atras în „plasa” lui oameni din toate domeniile artei care au devenit mari regizori: Eisenstein a fost arhitect, Bresson — ca și Kurosawa — pictor, Cocteau — poet, Antonioni — ziarist, Bergman — dramaturg, etc.etc.

Interesant, în experimentalul de la „Atelier 16”, este faptul că cei care îl trăiesc — pentru că despre un fel de trăire este vorba — nu intenționează să devină regizori; ei încearcă, pur și simplu — sau simplu și pur — o împacare a artei lor cu arta filmului. Mai mult: o mai bună exprimare a propriei arte prin film.

Asadar, „Atelier 16” și-a prezentat ultimele filme experimentale — cinci dintre ele au și participat la Festivalul mondial al filmului amator și profesionist independent de la Huy-Belgia. Aproape o oră de proiecție. Un timp pasionant de contact cu viziuni cinematografice diferite, unice în felul lor. În tehnici variate — colaje, desen pe peliculă, macrofilmări, tehnici combinate — aceste filme reprezintă și tot atâtea încercări de îmbogățire a expresiei filmice. Astfel: încercarea de a da sens unor imagini scoase din context, prin macrofilmare — *Ocular de Viorel Simulov* (pictor) — nouă minute de „expediție” pe un teritoriu fabulos, ochiul văzut de celălalt ochi,

clapelor: *Recurrent F* de Ioan Galea (pictor); încercarea de a pătrunde în actul de creație prin fragmentarea unei opere și recombinarea ei în alt sistem de relații — în cazul dat o lucrare de grafică — *Autoportret* de Iosif Stroia (grafician); încercarea de a „decupa” imagini din realitate și de a le combina, prin montaj, astfel încît să creeze senzația de narațiune — o posibilă „povestire” despre relația om-mășină, de exemplu: *Decupaie* de George Săbău (estetician). Cel de-al șaselea film-încercare se numește *Gros — plan de zi*, construcție cu osebire filmică, dar din interiorul formației autorului ei, Valentin Constantin, eseist și poet. Un film

„cade” și renaște, sugerînd treceri de timp nu doar cinematografic, ci și de viață), dar și din jocul obiectivelor care „prind” cînd cadrul general, cînd obiectele de pe etajera, cînd doar chipul femeii pe care oboseala se instalează „picătură cu picătură” — acea picătură care se aude, obsedant, în coloana sonoră, de-a lungul întregului film.

Am ales *Gros-plan de zi* pentru o încercare de traducere în cuvinte, pentru că este singurul care suportă, oarecum, traducerea. Celelalte cinci se adresează — programat — exclusiv vizualului și auditivului.

De ce sînt importante aceste încercări ale „atelierului experimental” din cadrul cineclubului „Atelier 16”? Ele sînt importante pentru că propun o deschidere a unghiului de înțelegere către zone mai puțin explorate — și exploitate — în arta filmului, deschidere de care, evident și demonstrat în timp, beneficiază și producția de bază a cineclubului, filmele „de fiecare zi”, apreciate în toate întîlnirile cinematorilor. Fiecare asemenea „încercare” în parte (și toate la un loc) propune un univers de preocupări artistice dominat de o ținută intelectuală demnă de luat în seamă, cu atît mai mult cu cît se manifestă în cadrul unui cineclub. Cineclubul, se știe, nu este doar spațiul administrativ de desfășurare a unei activități cu „specific cinematografic”, el este, trebuie să fie, o instituție culturală. Un „focar” de cultură cinematografică, dar nu numai cinematografică.

„Atelier 16” este, de 16 ani, o astfel de instituție, grație îndrumătorului său, profesorul George Săbău, dar și grație celor care îl sprijină, deci, climatului în care își desfășoară activitatea.

Pentru că la Arad — chiar dacă se știe, chiar dacă s-a mai spus, nu strică s-o spunem încă o dată — preocuparea pentru cultură și grija pentru crearea condițiilor favorabile înfloririi ei se află la loc de cinste.

Eva SÎRBU

Pasiunea pentru film în prelungirea pasiunii pentru propria profesie

al obiectivului, de la o distanță care-l transformă într-un glob planetar, cu zone împadurite și reliefuri mișcătoare; încercarea de a reconstitui o biografie din imagini care reproduc, filmic, procesul de dezvoltare fotografică, astfel încît personajele prind contur, se „developează” și se compun într-o lume de stări și senzații, sub ochii noștri: *Emergență* de Ioan Pleș (plastician); încercarea de a conferi complexitate de sensuri unui eveniment simplu: execuția unei bucăți muzicale la pian — printr-un montaj gîndit la nivelul fotografamelor care se urmăresc, revin, într-o suită anume ce îmbogățeste, într-adevăr, „evenimentul simplu”, travaliul degetelor asupra

de zece minute, într-un singur „decor” — o cameră de baie — cu un singur personaj — o femeie — o singură acțiune, mai mult sugerată, — spălătul rufelor, întrerupt de pauze mici și reluată cu obstinație. Drept fundal, o pinză albă, poate un cearceaf întins la uscat (poate dreptunghiul ecranului cinematografic) pe care se proiectează cîteva obiecte de lenjerie, dar și „acțiunea”. Două unghiuri, două puncte de vedere, mai degrabă: cel al oglinzii, martor obiectiv, și cel al femeii, fața-n față cu „martorul”, deci cu propria imagine reflectată. Atmosfera se „adună” din senzația unui timp repetat și a unei acțiuni repetate cu necesitate, din ecleraș (lumina

un cinematografic profil teatral

Nu e ușor să dezvălui fața nevăzută a unui lumi... Scena și culisele ei au exercitat din totdeauna o puternică fascinație asupra spectatorilor și chiar profesioniștii artei a 7-a

se lasă sedusi de tărîmul convențiilor absolute, aparatul de filmat oferind modalitatea ideală de a penetra în universul cotidian al slujitorilor Thalei. Direct sau indirect se creează și o extraordinară ocazie de a tezauriza fie chiar și infime entități ale potențialului de valori pe care teatrul le deține, sporindu-le necontenit. Pentru gestul generos de a imprima celuloizului cu „semne” ale operelor de artă sortite altfel unei existențe atît de efemere, demersurile cinematografice merită a fi o dată în plus salutate...

O excelentă echipă de teatru și — totodată — de film

O dimineată obișnuită de repetiții a fost dilatăta astfel încît să înglobeze spectaculoasă evoluție din ultimii ani a uneia dintre cele mai prestigioase instituții artistice din țară, Teatrul Mic. „Trupa, întreg colectivul artistic și tehnic, oamenii din lumina reflectoarelor, dar și cei din spatele cortinei, directorul teatrului, secretara literară, actorii, regizorii, scenografil, tehnicienii și mașiniștii sînt surprinși în diverse ipostaze — la lucru, în turneu, în clipe de încordare, dar și în momente de relaxare, atunci cînd succesul abia se pregătește sau cînd satisfacțiile nu întîrzie să se arate... Efervescența eforturilor creatoare, dar și emoția premierei, saltul, deci, de la studiul la reprezentare este sugerat printr-un ingenios joc de alternanțe: un plan de „cîmp” înregistrat la repetiții este urmat de un „contracîmp” luat în spectacol... Sînt reanimate fotografii de arhivă; din spectacole-eveniment sînt incredinate memorii peliculei fragmente semnificative; tablouri de mare forță dramatică, filmate din unghiuri insolite, sînt convertite în sugestive secvențe cinematografice; interviuri — fulger deschid perspectiva unor portrete ale marilor actori de teatru ce sînt și mari actori de film. Leopoldina Bălanuță explică „ce, cum și de ce jucăm”, Valeria Seciu, Carmen Galin, Mișcă Popescu, Ștefan Iordache vorbesc despre întîlnirea lor cu acest colectiv. Regizorul Cătălina Buzoianu e surprinsă lucrînd cu actorii, încîntîndu-i la reflecție... Aglîtinarea inspirată urmează legile nescrise ale cinematografului, „metafora supremă” a filmului — montajul — reușind să recompună în termeni specifici limbajului filmic mirajul metaforelor scenei... Ca argument definitoriu al succeselor acestui teatru bucareștean, scriitorul Dinu Sărau, directorul-animator, aduce în discuție ideea de trupă, noțiune ce se subsumează aspirațiilor de cîteazănță etică și estetică, ambițiilor de performanță artistică... Nu dispăre din atenția, nici a oamenilor de teatru, nici a cinemastilor, publicul, cel care citește revista „Spectator” și aplaudă entuziast spectacolele Teatrului Mic și Foarte Mic, publicul cărui îi este dedicat acest cinematografic profil teatral-intitulat *As-tă-seară se plînge la „Doamna cu cameli”* și semnat, scenariul și regia — Cornel Cristian.

O inițiativă bine venită. Un exemplu ce se cere urmat.

Irina COROIU

O fotografie — fotogramă: portret colectiv: trupa Teatrului Mic



Deopotrivă iubit și stimat de public și critică, solicitat de regizorii care știu că pe „mina lui” un rol oricât de firav capătă contur precis și o substanță anume, Dorel Vișan face parte din familia actorilor preocupați nu doar de propria artă, dar și de cadrul în care se împlinesc ea. Pornesc de la această gândire secretă despre deloc secretele lui calitate, pe care voi încerca, firește, s-o exploatez, cu atât mai mult cu cât momentul „personal” mă ajută: Dorel Vișan vine dintr-o „lucrare” împlinită, filmul lui Nicu Stan, „Furtună în Pacific”, în care acoperă, cu statura binecunoscută a talentului său, unul din rolurile principale și se află în plină filmări la „Domnișoara Aurica”, cu scenariul lui Eugen Barbu drept bază și un regizor de viltor, Șerban Marinescu, alături... Vine chiar de la o filmare, dar nimic nu trădează oboseala unei zile petrecute în platou. Este „fres”, bine dispus, cu veșnicul lui hohot, mai mult roștit decât ris, un fel de: ha-ha! scurt, care-i subliniază în toate nuanțele posibile, pusele. Începem, firește, cu problemele „personale”. Ce anume joacă în „Domnișoara Aurica”?

— Costică Curcuman. Un personaj foarte interesant, dar modest în economia filmului. L-am acceptat și pentru că regizorul mi-a propus o schimbare de „fizionomie”: dinți de aur! Ha-ha! Mi s-a părut interesant, pentru că el este „omul de fier”, stăpînul unui magazin de fierărie, cu care, consideră el, și pe timp de criză poți rezista, pentru că fierul nu cere de mîncare, nu i-e un material perisabil pe care să-l vinzi, ne-voit, cînd oferta scade... Am înțeles că Eugen Barbu, cînd a aflat că fac rolul, a mai scris un monolog — superb! — pentru final, care completează personajul în plus. Îmi place regizorul. Este un tînar incisiv, foarte talentat, deci, după părerea mea, de perspectivă. Și faptul că s-a gîndit la mine, mi-a făcut plăcere. Așa cum mi-a făcut plăcere să lucrez *Furtună în Pacific* cu Nicu Stan. Este un om deosebit, înțelegător, cu mare încredere în actor — mai cu seamă în actorul bun, și cu inspirație. Și acolo am avut parte de un personaj interesant...

— Din tot ce-ai scris pînă acum în paginile revistei noastre, răzbătea un fel de neîncredere în calitatea personajului oferit de scenariu în general. Înțeleg că neîncrederea s-a mai risipit...

— Nu. Dar cred că este mai degrabă o lipsă de încredere în mine. Ceea ce mi se pare mai grav, mai complicat și mai greu de explicat. Am să încerc, totuși. Acum nu știu cîți ani, cînd am făcut noi primul interviu, îți spuneam că m-am format într-un mediu țărănesc... Reliau acum ideea, pentru că ea are niste consecințe. Vreau să spun că în mediul asta al meu, de care îmi amintesc cu bucurie și plăcere, nu cu rușine, copiii se creșteau în cultul muncii. Și eu, și frații mei am crescut așa, și așa mi-am crescut și eu copiii. Am avut noroc și de o nevastă „fără lene”, cum zice țărănul, ha-ha... În satul acela nimeni nu a auzit de Darwin și nici nu a citit operele clasicilor marxști aproape de ideea că munca l-a creat pe om, și îl formează în continuare, dar aveau în ei această idee, primită din tată în fiu, de la generațiile mai vechi, aveau o experiență intuitivă și credeau că numai prin muncă poți să răzbați. Și crescînd eu în aceste principii pe care le-am folosit, și cred și astăzi că sînt cele mai bune și cele mai sănătoase, mi se întîmplă să am perioade cînd mi se face lehamite de propriile mele principii. De aici porneste lipsa de încredere de care-ți vorbeam, care, nu e neapărat într-un rol sau în altul, ci în mine, în ceea ce am făcut. Pentru că filmele pe care le-am făcut — despre film vorbim acum, nu? — pînă la această oră, dacă le adunăm, roluri secundare, medii și principale sînt vreo 37. Și să le numeri e mult, dară-mi-te să le faci. Dar din filmele „mele”, foarte puține se mai joacă și ma și minunez uneori, cum filme de succes în ghilimele tin ecranul luni de zile, iar filmele bune, dispar... Singurul film de succes în care am jucat și eu a fost *Declarație de dragoste*, un film curat, de altfel, și plăcut pentru generația tînară, dar m-a durut cîmva că mai multă lume mi-a spus: „V-am văzut în *Declarație de dragoste*”, decît, să zicem, în *Bietul Ionide* sau *Semnul șarpelui*... Eu am căutat să mă apropiu de oameni valoroși și să intru în lucruri valoroase, dar sînt nevoit să constat, cu decepție, că aceste filme nu sînt întotdeauna bine primite de un anumit public. Ceea ce înseamnă, poate, că noi, cineasții am format și un public care reacționează bine la minima rezistență. Altfel ne-am obișnuit să facem filme slabe și slăbuțe, incît nici măcar noi, uneori, nu mai observăm cît de slăbuțe sînt. Ba chiar ni se par acceptabile. Și aici e pericolul! Știu oameni care au mai luat cite o cartă în mîna la viața lor, au o scară de valori, și totuși... vîd un film prost, în mod clar prost, dar cu o distribuție bună și dacă îi întreb cum le-a plăcut, îți răspund: „Foarte mult! Frumos film! Actrița era nemaipomenită...”. Așa că vezi, vîna începe să cadă și pe capul nostru, al actorilor... Dar este o vină involuntară. Și ea se trage din micile concesii pe care sîntem nevoiți să le facem, pentru că noi sîntem asemenea unui instrumentist care, dacă nu mai exersează patru sau șase ore pe zi, ci numai una, își pierde îndemnarea... Să știți că un actor care este lung să joace într-un film după cinci ani de pauză, este la fel de prost ca un actor prost din capul locului. Același lucru e valabil și pentru teatru. Și atunci, ca să nu ne



actorii
noștri

Dorel Vișan:

Un lucru de calitate se face numai cu oameni de calitate

„Am credința că,
întotdeauna,
adevărul
și oboseala utilă
nu pot să nu biruie”

pierdem exercițiul, intrăm citeodată în lucruri despre care fie știm de la bun început că sînt slabe, fie ni se pare că poate-poate se mai salvează ceva...

— Dar este o falsă rezolvare. Nu-ți pierzi îndemnarea în schimb îți strici numele și, cum singur spuneai, deformezi gustul publicului.

— E falsă, firește! Eu am încercat, pe cît mi-a stat în putință să fac față unor aseme-

nea situații. Și nu mă pot plînge, am avut multe satisfacții. Dar lucrul asta se poate împlini între anumite limite. Întotdeauna am considerat crearea unui rol ca o muncă de restaurare arheologică a unui vas. Cu cît găsești mai multe cioburi originale, cu atît vasul se reface mai aproape de ceea ce a fost. Cu cît găsești mai puține, cu atît trebuie să pui mai mult ipos... ha-ha! Iar în momentul cînd iposul depășește cioburile, nu mai poți să dai nici măcar forma vasului. Lucrurile astea publicul nu le știe, și nici nu trebuie să le știe, pentru că nu-l privesc. El primește „produsul finit” și pe acela îl judecă. Deci, totul depinde de ceea ce îi supunem spre judecată. Am să-ți dau un exemplu. În primăvară, am fost la Bistrița Năsăud, la o întîlnire cu muncitorii de la o fabrică de mobilă. Fiecare a spus ce-a crezut el că-i bine, și lumea a ris, s-a distrat, eu am spus un lucru foarte serios, și lumea s-a distrat la fel de bine, dar impresia a fost alta. Și am văzut și actori care au venit cu lucruri de minimă rezistență, pe care publicul nu le-a acceptat. Deci, există public și public. Soluția ar fi să creștem numărul celor care vibrează la calitate. Și asta se poate face într-un singur fel: respingînd, în primul rînd noi, calitatea indolentă. Ideea ar fi să fim atenți pe mîna cui ne încredințăm filmele. Pentru că, dacă se zice că omul sfințește lo-

cul, trebuie să adăugăm că el îl sfințește exact cu cîtă sfințenie are... Vasile Rebreanu îmi spunea odată, nu știu dacă de la el sau de la altcineva, că un om aude numai atît cît pricepe... ha-ha! Și atunci, eu i-am spus că un actor joacă numai atît cît înțelege. Aici mi se pare că intervine importanța regizorului. El trebuie să știe să-l facă pe actor să înțeleagă cît mai mult ca să poată juca cît mai mult. Ceea ce ar fi și spre folosul filmului, dar și spre folosul artistului. Pentru că, spre deosebire de ceilalți oameni, viața unui artist trece parcă mai repede și el mai tare trece sînt mai pierduți... Întotdeauna am făcut o legătură între sport și artă, dar relația este inversă. În timp ce sportivul depinde de o vîrstă mai tîrîie, artistul depinde de o vîrstă mai matură, cînd ajunge la „ora confesiunilor” și poate spune cel mai bine și cel mai clar, ce a acumulat. Dacă trece de vîrsta lui, sportivul pierde teren și decade; dacă trece de vîrsta lui, artistul se termină înainte de vreme. Iși pierde calitatea...

— Pierderea se răsfîrînge, automat, asupra operelor. Ce trebuie făcut pentru ca legătura, firească, între calitatea artistului și calitatea operelor sale, să funcționeze întotdeauna așa cum ar trebui, adică spre binele artei cinematografice?

— Sigur că un lucru de calitate se face numai cu oameni de calitate. Oameni care să aibă cel puțin cultura specialității, dacă nu cultura propriu-zisă. Astăzi, nu mai poate exista și rezista tipul de artist care să se bazeze numai pe intuiție. Sistemul informațional este atît de vast pentru public, incît el nu se mai poate mulțumi cu o comunicare primară, intuitivă. El așteaptă și pretinde o comunicare subtilă, complexă, în pas cu vremea. Dar filmul — care după mine este arta cea mai revoluționară — este, cum bine se știe, și o artă colectivă. Dacă nu ai alături oameni care urmăresc același scop — calitatea în cazul nostru — oricît te-ai zbate, nu poți să menții stacheta acolo unde ai ridicat-o. De aceea cred — și nu cred, am certitudinea — că valoarea mediocrității, care întotdeauna a fost puternic, ar trebui înfruntat cu un val al valorilor mai puternic. Iar aceste valori să fie încurajate pe linia apropiierii de om și de adevărul lui. Aici însă intrăm în alt domeniu care, cred, merită și el discutat. Despre ce vorbesc filmele noastre? În ce măsură reușesc ele să vorbească oamenilor despre oameni? Pentru că timpurile moderne, procesul de tehnizare — absolut necesar ca latură a evoluției sociale — îl cam îndepărtează pe om de propriul suflet. Iar rostul artei este să găsească modalități noi de a-l readuce la sine. De a-l face mai bun, de a-l pune în stare de optimă funcționare... Îți dau cel mai la îndemînă exemplu: ne apropiem de ora la care se va transmite finala Cupei campionilor europeni la fotbal și vreau să spun că un om al muncii care vede un meci frumos, bun, „un spectacol sportiv”, a doua zi lucrează mult mai bine. Cu mai mult suflet. Pentru că a avut o satisfacție. Același lucru se întîmplă și după un spectacol bun sau un film bun. Trebuie să facem artă pentru sufletul oamenilor. Trebuie să facem — ca să folosesc o metaforă — un pom de iarnă, nu un stîlp de telegraf. Să se vadă, adică, și globurile, nu numai „pîiele” — cum spun țărănii — de care se leagă firele... O sîrbătoare, asta trebuie să fie un film.

— Fiecare om, dar artistul mai cu seamă, are crezul lui care funcționează ca un generator de putere. Care este „generatorul” actorului Dorel Vișan?

— Credința că întotdeauna adevărul și oboseala utilă nu pot să nu biruie. Oboseala utilă, da, pentru că există și o oboseală inutilă. În gol... Am încercat să trăiesc cu folos, pe toate planurile. Ce-a mai contat, cred, ca generator de putere cum spui, a fost apropierea de natură. Mi-am închiriat o grădină pe lângă Cluj și am devenit un fel de fermier de duminică. Îmi cultiv grădina... Dar și dragostea pentru muncă a copiilor mei... Pentru un artist, însă, ieșirea în natură și preocuparea pentru îngrijirea pămîntului, înseamnă și o experiență nouă de viață și o prilej de „documentare” și o ieșire din cotidian. Din tipic și tipic. Am și scris cîteva ceva... Încercări modeste, gînduri de-ale mele despre teatru... Poate va fi un ciclu. Mă gîndesc să-l intituliez „Vorbe, vorbe, vorbe...”. Și am învățat foarte multe versuri. Aproape săptămînal, o poezie... Eminescu, Blaga, Goga, dar și foarte multă poezie contemporană. Asta așa, ca o gimnastică a minții și a memoriei — foarte importantă pentru actor. E adevărat că la început a funcționat aici și un mic orgoliu. Știam foarte mulți actori care puteau să susțină în orice moment un recital de poezie și mă simțeam umilit, așa, ha-ha! Acum pot și eu! Ceea ce cred că poate să încerce „bateriile” unui artist este lucrul la sine. Cu cît lucrezi mai mult la tine, cu atît ai mai mult de spus oamenilor.

— Din păcate, este momentul să ne despărțim. Pe ce idee?

— Finaluri sînt destule... Dar e bine întotdeauna să lăsăm o fereastră deschisă... Un gemuț, acolo... Pentru că, aspirația omului este spre nemîinit. Spre infinit...

Interviu realizat de
Eva SIRBU

cronica
animației

Tandru portret de femeie

Portretul de femeie pare pentru animația noastră o inedită formă de autoportret. Un remarcabil studiu despre eternul feminin se alcătuește din episoadele umoristice, dar lucidului serial *Penelopa* semnat de Luminița Cazacu. Mai în glumă, mai în serios, seria avînd-o ca protagonistă pe emblematica eroină a antichității spunea „totul despre Eva” timpurilor moderne. O altă regizoare, Tatiana Apahideanu, se încumetă să „atace” tema cu dublă semnificație autoportretistică: de femeie și de animator. Noul său film (programat avantajos pe ecranul de la *Scala*) este intitulat chiar *Portret* și pare „narat” din unghiul unui realizator de animație în criză de inspirație.

După o dispută conjugală, animatorul-personaj își reia lucrul la povestea de dragoste careia tocmai îi creionează protagoniștii. Încercînd, parcă, să se răzbune pe consoarta sa, el caută pentru „love-story”-ul situații și profiluri cît mai romantice. Conturați în cele din urmă, El și Ea se revoltă împotriva situațiilor-cliseu în care îi pune creatorul lor și încep să-și croiască singuri destinul într-o poveste „ca-n viață”. Gesturile polemice sînt mai energice la eroina care îi demonstrează născocitorului ei că nu-ți poți dobindi fericirea decît merînd-o, luptîndu-te de unul singur (de fapt, în doi) pentru ea. Ea evoluează cu grație în spațiul serviciu-metru-acasă și găsește micile amănunte menite să păstreze prospețimea sentimentelor cuplului îndrăgostit. Mălițioasă, animatorul scoate în calea a ce-

lor două diverse tentații și, desi le prilejuiește cîteva momente de cumpănă, nu reușește să-i despartă de eroii hotărîți să trăiască în armonie cu poezia cotidianului. Fermeceat de frumusețea „grupului de familie” în trei (copilul avînd un rol important în povestea de dragoste compusă și trăită de el și ea), realizatorul se lasă convins de personajele sale nu numai artistice, ci și omeneste. Dovadă: gestul de împacare cu soția care îi aduce cafeaua aburînd pe masa de lucru. Acest happy-end nu multumește poate pe toată lumea. Povestea animatorului certat cu personajele sale ar fi putut să genereze o cascadă de gaguri. Autoarea nu și-a propus să folosească povestea „jubirii ca-n viață” drept pretext. Emoția îi înneacă sincer glasul atunci cînd își încurajează contemporanele să creadă în romantismul cuplului modern. Argumentele sale artistice sînt tandrețea tonului și armonia ansamblului. Filmul convinge nu atît prin datele povestirii cît prin iscusita folosire a posibilităților genului: o mișcare grațioasă, cu efecte „imponderabile” și metamorfoze fluide ale liniilor sugerează poezia cotidianului. Tatiana Apahideanu își îngăduie să abordeze liric mult disputata temă a condiției femeii. Polemica sa cu prejudecățile are „voce plăcută” și este departe de exagerările feministice. *Portret* este în filmografia autoarei un titlu important și pentru săliile de cinema un film de urmărit cu interes nu numai de 8 Martie.

Dana DUMA

Monteurul:

Din aceeași familie de spirite,
„pe aceeași lungime de undă“

Continuând ancheta inițiată de colectivul de montaj de la Buftea, invit la dialog o altă personalitate a cinematografilor noastre, regizoarea Elisabeta Bostan.

— Filmele dumneavoastră se numără printre acele opere clare și totuși misterioase pe care le pot „citi“ în fel și chip și copilul și maturul, găsind în ele hrană, deopotrivă.

— Regizorul e un alergător de cursă lungă.

— Dar el nu poate fi singur...

— Filmul este o creație colectivă — aceasta convingere m-a ghidat totdeauna în alcătuirea nucleului echipei: am căutat să adun laolaltă oameni care să răspundă exigențelor mele, care să mă înțeleagă și pe care să-i înțeleg.

— Monteurul cum vi-l alegeți?

— Montajul este „poarta“ la care trebuie să ajung. E capătul împlinirii, e momentul de reculegere, de emoție, e perioada răsculțitoare a marilor neliniști, a timpilor care ard la temperaturi înalte, e clipa definitivării filmului.

— Și odată deschisă „poarta făgăduințelor“?

— Acolo mă așteaptă monteurul, cu tot ceea ce presupune această profesie: inteligență, răbdare, putere de a crea — dublă putere, fizică și artistică. Am fost, din acest punct de vedere, un regizor norocos pentru că am lucrat cu foarte buni monteur: Dan Naum, Iolanda Mintulescu, Cristina Ionescu. Profesionalismul și calitățile lor artistice ne-au condus la o colaborare exemplară, creatoare.

— Din propria-mi experiență știu că dacă osmoza regizor-monteur nu funcționează perfect înseamnă că e ratată colaborarea.

— Montajul e momentul în care variațiunea pe aceeași temă, la aceeași secvență, e decisivă. Aceste variante presupun, implică imaginația, talentul, răbdarea monteurului. În filmele mele aportul monteurului se vede, este clar o contribuție de înaltă. Pentru că montajul e la fel de important, are aceeași greutate, în construcția filmului, ca și concepția regizorală: în montaj filmul își capătă „figura“.

— Există un secret al colaborării optime?

— Secretul creației artistice în această etapă constă în cit de mult și cit de bine înțeleg monteurul intențiile regizorului. S-au făcut adesea apropieri între arta filmului și muzică. Indreptățite, pentru că, prin armoniile create de fiecare compartiment în parte, în cinematograful se naște, trebuie să se nască, o anume muzicalitate. Nu mă sfiesc să revin la această comparație, echipa colaborează ca o mare orchestră simfonică în care fiecare instrument este foarte important. Rolul monteurului l-aș asemui cu cel al pianului în „Concertul nr. 2“ de Rahmaninov. Virtuțile și talentul lui desăvîresc creația. Pentru monteur decupajul regizoral și materialul filmat reprezintă partitura, iar al treilea punct de sprijin

Căldură în priviri, fermitate în voce: Elisabeta Bostan



este chiar discuția directă la masa de montaj. Forța secretă a monteurului constă în capacitatea lui de a se apropia de regizor pentru a-i susține și evidenția personalitatea.

— Ce se întâmplă atunci cu personalitatea monteurului? Ca entitate umană este și el o personalitate, chiar dacă nu neapărat artistică.

— Personalitatea monteurului devine evidentă, se impune în tăietură, în ritmul filmului. Să caracterizez, în câteva cuvinte, un stil de montaj: viziune modernă și acută, tăietură biciuită, plină de îndrăzneală, inventivitate, expresivitate și fantezie creatoare — este marca monteurului Cristina Ionescu.

— Ce reprezintă pentru dumneavoastră monteurul?

— În cariera mea am făcut și filme muzicale, adică partituri din cele mai grele pentru montaj. Cunoașterea exactă a stării de tensiune, stăpânirea de sine, calmul (uneori aparent) monteurului sînt sprijinul de care are nevoie regizorul. Nu aș putea lucra cu un monteur cărui să-l fiu indiferentă, așa cum nu aș putea lucra cu un monteur care îmi este indiferent. Și încă ceva, din nimic nu se naște decît nimic. Regizorul trebuie să înțelească, prin prezența monteurului, nu numai un ins cu o frumoasă pregătire de cultură ge-

Filmele cu părinți și copii, dar și pentru părinți și copii ale Elisabetei Bostan (Maria Ploae, Mircea Diaconu, Aurel Giurumia și „partenerii“ lor din Promisiuni)

nerală și cinematografică, ci — se zice — dincolo de toate acestea, trebuie să înțelească omul, cu talent și spirit fin de observație.

— Deci monteurul...

— Monteurul este un artist fără de care noi, regizorii, nu am putea să existăm.

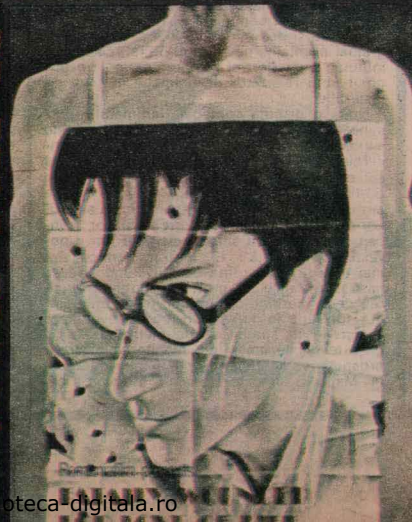
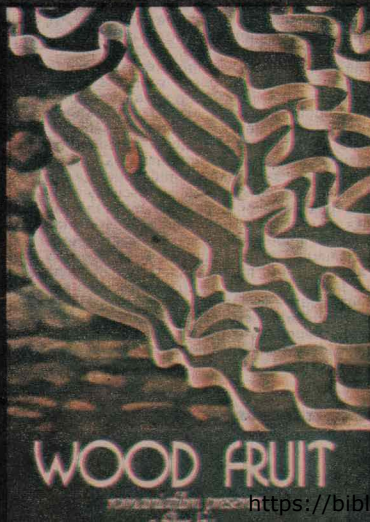
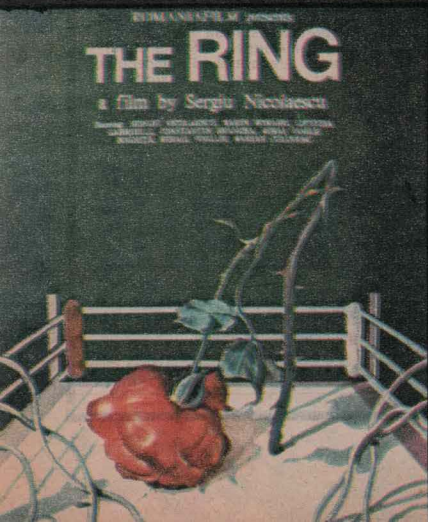
Adina Petrescu

Operatorul de imagine:

O imagine „de artă“ la un film deficitar, o inutilitate

Citi dintre cititorii acestor rînduri s-au întrebat vreodată „Ce este imaginea de film?“ sau „Cine este autorul ei?“ În orice caz, cele

Prima „imagine“ a unui film este afișul. Prima „idee“ despre conținutul unui film ne-o dă afișul. El poate trezi curiozitatea, stîrni interesul, exercita o atracție sau, dimpotrivă, poate îndepărta un potențial spectator. Am ales, dintre aceste „cărți de vizită“ ale filmelor noastre, patru dintre cele mai reprezentative prin idee și expresie grafică: afișul realizat de Ion Stendil la *Ringul de Sergiu Nicolaescu* și trei afișe semnate de Clara Tamas Blaier pentru *Fruite de pădure* de Alexandru Tatos, *Să mori rănit din dragoste de viață* și *Adela* de Mircea Veroiu. Dar celelalte?



două întrebări îl pun în mare dificultate chiar pe autorul acestor rânduri a cărui profesie este... operator de imagine.

Adevărul e că încercarea de a stabili limite și granițe între sectoarele de creație ale celui mai „complicat” arte este sortită semi-eșecului, având în vedere vîrsta deosebit de „fragedă” a cinematografului (...91 de ani) și starea de perpetuă renaștere a artei filmului. În acest secol XX oamenii, în ipostaza lor de spectatori de cinema, au început să vadă și să se vadă alfel: ...cu „ochi de imprumut”. Acești ochi aparțin celui pe care ne-am obișnuit să-l numim **cineast**. Prin excelență cineast, operatorul de imagine este primul spectator al filmului în devenire, și co-autor al universului vizual existent și implicat în fiecare fotografie.

Operatorul este, prin urmare, un „alter-ego” al spectatorului și prietenul lui necunoscut, cel mai bun și cel mai statornic. Aproximarea de spectatori, până la identificare, este profesia de credință a celor care realizează imaginea. Cu „ochii minții” operatorul anticipează și intuiește exact toate detaliile imaginii de pe ecran. Dar mai ales și în primul rînd el creează farmecul luminii și enigma umbrilor, paleta de culori, efectul mișcării sau al punctului de stație, valoarea unghiului și a opticii de filmare. Toate acestea se orchestrează într-o compoziție anume, cadrul cinematografic, creație colectivă a carei primi soliști — regizorul și operatorul de imagine — încearcă să creeze spectatorului impresia că e **acolo**, în universul vizual al ecranului, astfel încît să uite că se află, de fapt, în fața unei „pinze cu umbre mișcătoare”. Atunci cînd imaginea reușește să exprime și să pună în valoare, prin ea însăși, conținutul idealic al unui film, atunci cînd ea are virtutea de a-și emoționa spectatorul, imaginea și depășește condiția ei tehnică (strict necesară și strict funcțională) și se afirmă ca veritabilă artă vizuală.

Imaginea filmelor realizate de cinematografia noastră a încercat, de-a lungul anilor, și deseori a reușit să se impună ca o autentică și valoroasă creație artistică. Tradiția calității a fost transmisă de la o generație la alta odată cu aspirația spre înnoirea limbajului vizual. Modalitatea actuală de exprimare a imaginii filmului autohton constă în primul rînd într-o participare afectivă și efectivă la realizarea mesajului artistic. Imaginea se adaptează în mod clar, diferențiat, subtil și abil, de la un gen cinematografic la altul, de la o concepție regională la alta, cautînd formula optimă pentru a-și îndeplini funcția ei dramatică, înțelegând, mai ales azi, ca fiind prima necesitate a calității imaginii.

Robustetea construcției, implicarea puternică în spațiul narativ, unitatea stilistică, economia de mijloace (în sens estetic), renunțarea la efecte convenționale, rafinamentul de expresie, consecvența factorilor plastice, realismul ambianței create, ancorarea în cultură și arta plastică românească și universală, apetența pentru o cită mai cuprinzătoare documentare vizuală, abandonarea formalismului imagistic, evitarea șabloanelor, iată altele caracteristice ale programului artistic și quasi-estetic al imaginii din ultimii ani. Prin urmare principalul punct cîștigat de momentul prezent constă în deosebita investiție de gîndire artistică în imaginea filmelor noastre.

Generația tînă și cea foarte tînă sînt cele care manifestă vîdit tendințe de înnoire a imaginii filmului românesc. Se impune cît puțin o trecere în revistă a citorva dintre filmele ultimilor ani, filme ce se remarcă printr-o deosebită forță artistică a imaginii, dar nu numai a imaginii (titlurile în ordine alfabetică): **Adela** (regia Mircea Veroiu, imaginea Doru Mitran), **Concurs** (regia Dan Pița, imaginea Vlad Păunescu), **Glissando** (regia Mircea Daneliuc, imaginea Călin Ghibu), **Iarbă verde de acasă** (regia Stere Gulea, imaginea Valentin Ducaru), **Imposibila iubire** (regia Constantin Vaeni, imaginea Anghel Deca), **Înainte de tăcere** (regia Alexia Visarion, imaginea Nicu Stan), **Inghititură de săbii** (regia Alexia Visarion, imaginea Vivi Drăgan Vasile), **Între oglinzi paralele** (regia Mircea Veroiu, imaginea Călin Ghibu), **La capătul liniei** (regia Dinu Tănase, imaginea Doru Mitran), **Năpasta** (regia Alexia Visarion, imaginea Vivi Drăgan Vasile), **Ochi de urs** (regia Stere Gulea, imaginea Florin Mihăilescu), **Proba de microfon** (regia Mircea Daneliuc, imaginea Ion Marinescu), **Secvențe** (regia Alexandru Tatos, imaginea Florin Mihăilescu). Enumerarea nu epuizează lista filmelor cu imagini de referință, dar nu vrem să abuzăm de răbdarea cititorului.

Este de la sine înțeles faptul că un film

foarte bun presupune o imagine foarte bună, dar, pe de altă parte, nu e întîmplător faptul că imaginea, în ipostaza ei de artă, apare, de cele mai multe ori, în compania unui înalt nivel artistic al scenariului și regiei. În cazul rar întîlnit, al unei imagini cu virtuți artistice de excepție care „servește” un film deficitar la sectorul scenic și cel regizoral, aceea imagine pare nefuncțională, lipsită de sens, asemenea unui tablou excelent pictat, dar care nu exprimă aproape nimic. (Merita oare să fie realizat? Dar există oare un tablou „excelent pictat” care „nu exprimă nimic”?)

Credem că posibilitățile și calitățile potențiale ale operatorilor noștri de imagine sînt mai mari decît cele arătate în filmele realizate pînă în prezent. Sperăm că ele nu vor întîrzi să apară, atunci cînd, pe lîngă mult așteptata ameliorare a premiselor tehnice, se va impune și o preocupare globală și fermă pentru calitate, în elaborarea și selectarea scenariilor, în promovarea valorilor certe ale forțelor noastre regizorale; toate acestea reprezentînd condiții pentru o nouă și necesară calitate, pentru o mai mare competitivitate internațională, pentru prestigiul filmului românesc. De fapt, și în ultimă instanță, pentru un loc mai aproape de inima spectatorului...

Sorin Ilieșiu

film și educație

A gîndi filmul ca un tot

În genere există o cunoaștere foarte vagă a ceea ce înseamnă atribuțiile unui regizor de film.

De către foarte multă lume este considerat un fel de dispecer care coordonează sectoarele artistice ale producției de film. Poate că în destule cazuri se și întîmplă așa. Noțiunea de **regizor** este altă de uzitată pentru desemnarea și acoperirea unor atribuții dintre cele mai neașteptate, în domenii dintre cele mai diferite, încît ea s-a demoneizată prin supralicitare, s-a uzat, și-a dispersat sensul pînă la nonsens. Ar trebui găsită o altă noțiune care să cuprindă sfera de activitate a realizatorului de film. Nu din orgoliu, ci din precizie lexicală.

Această artă apărută în secolul 20, ca o suprastructură a artelor tradiționale, comportă un tip de creație care, privit din afară acestei activități, poate deruta. Care este, de fapt, rolul regizorului în toată această sinteză aicăuții din componente avînd fiecare un creator? Cred că prima și cea mai importantă atribuție a regizorului de film este aceea de a gîndi filmul ca o construcție realizată într-o cheie stilistică unitară și, dacă e posibil, chiar personală, pînă la unicitate. Ultima condiție însă nu mai stă în puterea de voință a regizorului. Este un **dat**.

Elementele artistice trebuie duse la o asemenea fuziune încît ele să se dizolve în masa filmului. Într-un film bine conceput nu se realizează compartimente pe cont propriu. „Fil-

mul e slab, dar, vai, ce decoruri!” „Dar, vai, ce imagini!” „Ce costume!” „Ce muzică!” Fiecare din aceste compartimente și toate la un loc nu există decît în măsura în care ele concurează la realizarea unui gînd unic, a unei idei, a unui tip uman.

Gîndul acesta unic și nu doar unificator este regizorul.

S-ar putea deduce oare că regizorul este autorul total al unui succes sau al unui eșec?

Regizorul împarte moral succesul, ca și eșecul său, cu un întreg colectiv de artiști și de organizatori, precum și cu cinematografia în care activează. Un film este marca unui regizor, a unei echipe, dar și a unei cinematografii. Un film reprezintă gradul de gîndire cinematografică a unor cinești, dar și potențialul artistic, tehnic și economic al unei cinematografii. Publicul nostru trebuie făcut să înțeleagă unde se termină una și unde începe cealaltă. E necesar ca acest public să deprindă să vadă într-un film ideile care, împlinite, ar fi dat o imagine artistică strălucitoare, dar care, duse pînă la jumătate, rămîn doar enunțate. Această **jumătate a drumului** la care ajung multe din ideile regizorilor noștri de valoare, nu mai trebuie pusă totdeauna pe seama incapacității lor de a gîndi cinematografic mai profund. Spre deosebire de literatură și alte două arte, în cinematografie ducerea unei idei pînă la expresia ei majoră cere mijloace tehnice mai mult decît un pix, un penel și o hîrtie. Poate de aceea cel mai strălucit reprezentant al domeniului de creație în cultura noastră sînt poezia, pictura și compoziția. Dar în afara de minusurile tehnice, economice, organizatorice, pot exista și altele, cele mai dureroase pentru un regizor lucid, propriile sale minusuri. Există, în mod firesc, momente de minimă inspirație așa cum

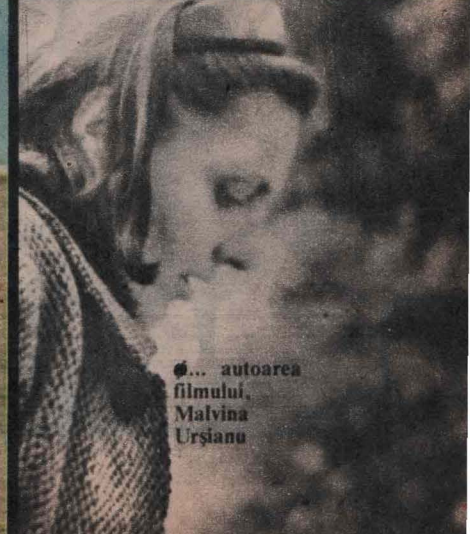
Errata: În articolul din numărul precedent a se corecta după cum urmează: în loc de „spirit malefic” — „spirit malițios”, în loc de „...siguranța este altceva”, „Ignoranța este altceva”, în loc de „...intr-unul afirmativ”, „intr-unul admirativ”.

Malvina URȘIANU

O secvență memorabilă din *Trecătoarele iubiri* (cu Beate Fredanov și George Motoi)



... autoarea filmului, Malvina Urșianu



Un film și o cupă

La Festivalul filmului documentar marinăresc de la Milano filmul lui Adrian Sirbu, *Soarele răsare din mare* a fost recompensat cu „Cupa Statului major al armatei”

Am participat la:

- **Cracovia** (Polonia) — Festivalul filmului de scurt metraj a XXIII-a ediție (27 mai — 31 mai): *Ucenicul vrăjitor* de Ion Popescu Gopo, *Podul de Olimp* de Bandalac, *Se întorc pelicanii* de Ion Bostan, *Atelier cu călăuză* de Ovidiu Bose Paștină, *Despre țesături și ceva în plus* de Paula Popescu Doreanu.
- **Ostrava-Paruba** (Cehoslovacia) — EKOFILM — Festivalul filmului ecologic ajuns la ediția a XIII-a (19—23 mai) a reținut în competiție: *Pădurea văzută de la cîțiva centimetri* de Lupu Gutman *Incursiune în invizibil* de Mircea Popescu, *Repopularea lacurilor* de Paul Mateescu.
- **Vancouver** (Canada) Festivalul filmului de lung metraj, a V-a ediție (23 mai — 26 iunie) a invitat în competiție filmul *Adela* de Mircea Veroiu.
- **Harare** (Zimbabwe) — Festivalul internațional al filmului (30 mai—12 iunie) participă în competiție *Ringul* de Sergiu Nicolaescu.
- **Malaga** (Spania) — Festivalul internațional al filmului de autor (28 mai — 3 iunie) a invitat să participe în concurs filmul *Dreptate în lanțuri* împreună cu regizorul Dan Pița.
- **Zagreb** (Iugoslavia) — La al VII-lea Festival internațional al filmului de animație (23—27 iunie) participă *Casa* de Zeno Bogdănescu.



După ce a luat Marele premiu la Festivalul de la San Remo '85, *Adela* de Mircea Veroiu a fost invitat de onoare la numeroase festivaluri internaționale (cu Valeria Seciu)

Pe ecranele festivalurilor internaționale un succes al filmului românesc (Tora Vasilescu, Rodica Mureșan și George Mihăiță în *Sosesc păsările călătoare* de Geo Saizescu și Fănuș Neagu)



cinemateca

Anul Internațional al Păcii

„Războiul stelelor” să rămână în lumea filmului



Războiul stelelor se numește filmul realizat de George Lucas cu aproape un deceniu în urmă. „Războiul stelelor” se întinde pe planul de militarizare a cosmosului, acțiune ce a stîrnit îngrijorarea și indignarea opiniei publice internaționale. Abuzul autorilor americani care au transferat așa numite „inițiative de apărare strategică” numele unui film — este cu atât mai mare cu cît creația inspiratoare nu are nimic comun cu demersul agresiv. Mai mult decît atât, peliculele lui Lucas și Kershner, respectiv, *Războiul stelelor* și *Imperiul contraatacă*, ale lui Spielberg: *Întîlniri de gradul III* și *E.T.* marchează ruptura de vechile filme de science-fiction, purtătoare ale spaimii și neliniștii omului aflat în pragul unui univers necunoscut, căruia era îndreptățit să-i atribuie puteri fără margini, cu deosebire malefice. Cucerirea cosmosului, pătrunderea ființei umane în infinitul unei lumi, cîndva doar imaginate, împlinirea — sub ochii noștri — a unui vis ce venea de departe, au modificat raporturile cinematografului și, implicit, ale spectatorilor, cu mitul spațiului extraterestru. Într-un anumit mod, genul numit S.F. (science-fiction) refacă miza romanului exotic al secolului al XVIII-lea, devenind unul dintre terenurile privilegiate ale meditației filozofice și istorice, privind mereu tulburătoarea condiție umană: ce altceva sînt *Odiseea spațială* și *Soylent Green* dacă nu o întoarcere a gândului pe marginea unor vechi întrebări: de unde venim? Încotro ne îndreptăm? Și, îngăduindu-ni-se un joc de cuvinte, am spune că, oricît de... cosmice ar fi distanțele dintre Voltaire și... Spielberg, filmele acestuia din urmă reiau în felul lor, după două secole, motivul „bunului sălbatic”, în cazul de față al omului care, venit din altă galaxie, se dovedește mai pur și mai senin. Despre îndepărtata sa obîrșie dau seamă, într-un alt chip, filme ce aparțin acelei tendințe a cinematografului S.F. de a recupera, deopotrivă, universul basmului și al westernului.

Cosmosul — un teritoriu nici terifiant nici dispus să ni se aștearnă la picioare, dar un teritoriu ce trebuie cucerit prin lupta celor buni împotriva celor răi, acesta este „fundul” (închipuit de o revărsare de mijloace tehnice și „efecte speciale” năucitoare) unor filme precum *Războiul stelelor* și *Imperiul contraatacă*, filme care, așa cum remarcă un comentator, exprimă nostalgia unei Americi ce «s-ar dori întoarce în epoca dinaintea Vietnamului și a asasinatelor politice, ba chiar și mai în urmă, în epoca „frontierei” și a pămînturilor libere ale Vestului». Într-un excelent studiu închinat romanului american, istoricul Jacques Cabau extrăgea o seducătoare concluzie privind psihologia de masă a cititorilor: „pierzînd preeria, America și-a pierdut inocența”. Această preerie — continuă criticii de film — a regăsit-o Lucas și a redat-o americanilor”. Dăruită, în fond, tuturor omenilor de bine care doresc ca „războiul stelelor” să rămîna o metaforă a luptei dintre bine și rău, a victoriei binelui, a eternelor valori umane.

Magda MIHĂILESCU



Romeo și Julieta,
variantă Cosmos 2000
(Mark Hamill și Carrie Fisher)

inedit

Incheiam, în numărul precedent, prezentarea ineditelor păstrate în familia marelui actor și animator Aristide Demetriade, cu concluzia unei inevitabile reevaluări sistematice a începuturilor filmului nostru artistic. Legenda ne impusese — de pildă — ideea că Grigore Brezeanu, tînărul de 19 ani, ar fi înțeles „cel dintîi, pe deplin, importanța cinematografului ca mod de expresie artistică și instrument de cultură...”. Să fie, oare, într-un totu adevărat? O analiză atentă a începutului deceniului al doilea al secolului, arată că „cinematomania” ca să folosim plastica expresie a lui Emil Gileanu, pare să fi contaminat pe foarte mulți dintre tinerii intelectuali români. S-a remarcat că printre invitații avangardierilor cinematografice ale lui Leon Popescu figurau Ion Miulescu și N. D. Cocca, A. de Herz și Mihail Sorbul, s-a vorbit despre încercările de dramaturg cinematografic ale lui Liviu Brebanu, despre faptul că încă în 1910, pe cînd Grigore Brezeanu abia frecventa conservatorul, romanticul poet Victor Eftimiu mîina, alături de Aristida Romanescu, un tablou sentimental, pe malul mării, la Constanța. Și mai interesantă ne pare mișcarea de idei în jurul cinematografului, la acest început de deceniu. B.T. Ripeanu revela, într-un studiu, inaugurarea, încă din 1910, a unei cronici cinematografice în revista „Scena”. El nu adăuga, însă, că revista apărută în septembrie, „sub îngrijiri-

Unul dintre primii noștri actori de film

In filmul-clitor al cinematografului românesc, **Războiul Independenței**, rolul lui Mihail Kogălniceanu e furiat de actorul **Ion Niculescu**. Ce a determinat alegerea sa, în distribuție, cine a fost acest artist?

S-a născut la 1863 și a renunțat la o altă carieră — pe care i-o hărăziseră părinții — pentru arta dramatică. În Conservator a dovedit calități deosebite, astfel că încă din anul doi de studii a devenit figurant la Teatrul Național. Avea deci 20 de ani când Caragiale a hotărât să-l încredințeze rolul lui Catavencu, în premiera comediei **O scrisoare pierdută**. Am impresia că niciodată nu s-a mai acordat, de atunci, acest rol, în teatrul nostru, unui interpret atât de tânăr. L-a jucat cu o strălucire care a dăinuit decenii, — căci actorul nu a părăsit personajul decât înainte de moarte, în 1917. A dat viață și altor eroi caragialeni — lordache în **D-ale Carnavalului**, Efimța (travesti) în **Conul Leonida față cu reacțiunea** (consortul fiind Ion Brezeanu).

Nottara își amintește de începuturile con-

fratelui său: acesta a venit la teatru „tînăr de tot, cu părul bălan și subțire la trup”, avînd „un umor comunicativ” și „o mimică impresionantă”, fiind „supus, harnic, sfios și exact la datoria lui”.

Era, prin excelență, actor de comedie, membru marcant al marii trupe a Teatrului Național al ultimului pătrar al veacului nouăsprezece. Dar un comic scrupulos, despre care criticul Ion C. Bacalbașa afirma că „nu alunecă niciodată în farsă sau caricatură”, preocupat, în repertoriul modern, de „comedia gentilă” („Istoria teatrului în România”, vol. II), în același timp, slujea, cu distincție, melodrama, susținînd personajele bune, blinde, timide, Aristizla Romanescu cîntîndu-l ca un „bătrîn” exemplar, un fel de „senex”, izbutind ca atare în piese modeste — „Curieul de Lyon”, „Două orfelane” — dar și în lucrări de Molière, Alfred de Musset, ori în shakespeareanul Polonius sau Bottom.

S-a aflat în echipa ce i-a prilejuit tînarului regizor Paul Gusti primul său succes important, cu piesa „Institutorii” de Otto Ernst. I-a

Primul film românesc **Războiul independenței** (de Grigore Brezeanu) a atras cele mai mari talente ale scenei noastre. Printre ele, Ion Niculescu în rolul Mihail Kogălniceanu

oferit sprijin Marioarei Voiculescu, cînd aceasta a înființat o companie proprie, la Teatrul Modern. L-au prețuit mult Alecsandri, Caragiale, Delavrancea. S-au scris roluri pentru el. Criticii i-au purtat totdeauna respect. Regizorul filmului, Grigore Brezeanu, l-a cunoscut, desigur, de pe scenă, dar și din casa tatălui său, cu care Ion (Iancu) Nicu-

lescu se afla în strînse relații de amiciție. A jucat într-un singur film, într-adevăr, — dar a fost un film esențial, și cred că în atât de oportuna cercetare reconstitutivă ce se desfășoară, de la o vreme, adăugarea unor date despre biografiile actorilor mai puțin știuți azi poate suscita interes.

Valentin SILVESTRU

stop cadru

La răscruce de stiluri

Strada lui Federico Fellini e un film atât de celebru încît e citat mereu în italianește (**La Strada**), deși titlul, nefiind un substantiv propriu, e ușor traducibil în **cariera marelui regizor a însemnat — cum se spune — o „răscruce”**. Creația sa de pînă atunci se desfășurase pe două direcții: una neorealistă, marcată de colaborarea la cele două filme esențiale ale lui Rossellini, **Roma, oraș deschis** (1945) și **Paiață** (1946); iar cealaltă, comică și satirică, adoptată în primele pelicule proprii, **Șeicul alb** (1952) și **I vitelloni** (1953). Greu de pus pur și simplu alături, patetismul neorealismului și verva ironică trebuiau să-și afle soluții de „împăcare”. Era nevoie, cu alte cuvinte, ca **ziaristul** să cadă de acord cu **caricaturistul** (cele două ocupații de pînă atunci ale încă-tînarului cineast).

Sîntem, așadar, în 1954, la o răscruce: Fellini se decide, alege un scenariu simplu, cu un bărbat și o femeie aflați mereu pe drumuri, și rezultatul este **Strada**. Scenariu simplu nu înseamnă și soluții de creație simple. Cruzimea observației naturaliste și înclinăcia spre comic apar adaptate unei structuri artistice extrem de complexe, care absorbă și alte date față de cele anunțate de începuturile autorului. Era astfel patentat un stil și inaugurată o operă. Înaintea exploziei de vitalitate din filmele care aveau să urmeze, **Strada** etala o înșelătoare aparență de clasicitate, dincolo de care musteau sugestia ne-nămurată. Încît putem spune că totul e deja acolo... „în **Strada**”: proustianismul profund din **La dolce vita** (1959), experimentalismul joycean din **8 1/2** virtuozitatea parabolice din **Amarcord** (1971) sau **Proba de orchestra**

(1983) și voluptatea grotescului, nelipsită din filmele lui Fellini — toate se trag într-un fel ori într-altul din **Strada**.

În primul rînd a contat opțiune tematică: personajele din **Strada** fiind saltimbanci, filmul profita de pe urma întregii încălțături simbolice pe care viața circului și a circarilor a căpătat-o în plan artistic. Pe acest fir por-

nind, putem vedea în **Strada** „arta poetică” a lui Fellini, un film despre spectacol și mască, despre extazul și tragedia de dincolo de ele. În atari condiții, drumul pe care personajele nu ostenesc să-l bată, scoate — desigur, la vedere — valoarea lui inițiată. Relația dintre cei doi protagoniști, Zampanò (Anthony Quinn) și Gelsomina (Giulietta Masina), are — pe de o parte — simplitatea necesară pentru a trasa conturul unui simbol, imaginea cuplului arhetipal (într-o variantă și gravă, și parodică), dovedind — pe de altă parte — o ex-

traordinară complexitate, încercînd abstractizarea simbolului cu adevăr psihologic. As-primeia lui Zampanò și devoțiunea Gelsominei se dezvăluie treptat ca „măști” ale unei profunzimi sufletești lipsite de „jimbajul” prin care să se poată exprima. Jocul planurilor face ca în lumea saltimbancilor comicul să devină grotesc și (neo)realismul să capete un cu totul aparte aer estetic, tipic operelor ulterioare a lui Fellini. „Desfoliind” astfel „clasicitatea” de suprafață a **Străzii**, dam peste numeroase straturi stilistice și semantice, de unde și dificultatea întîmpinată de critica de cinema atunci cînd a încercat să prindă filmul într-o formulă: Figura emblematică a filmului și — poate — cheia lui și a operei lui Fellini în general mi se pare, înaintea lui Zampanò, chipul Gelsominei, o „Galateea” gîndită de regizor ca — iarăși — „mască” deopotrivă comică și tragică, jocul ei indicînd în același timp o spontană puritate și — în subtext — o intensă implicare intelectuală. După **Vitelloni** și înainte de **La dolce vita**, Giulietta Masina face un fel de sinteză între maniera lui Alberto Sordi și Marcello Mastroianni, celelalte două figuri-etalon ale lui Fellini, comicul natural și — respectiv — cerebralul înclinat către ceea ce se numește „compoziția” actoricească.

Spuneam că **Strada** e „arta poetică” a lui Fellini. Filmul ar trebui revăzut în paralel cu **Clovnii**, pelicula TV din 1970 în care regizorul s-a întors — greu de crezut că întîmplător — în lumea circului. A vrut — poate — să ne arate încă o dată fața lui cea adevărată: căci Fellini este — nu-i așa —, în rînd cu personajele sale, marele clown al cinematografului postbelic, căruia i-a ticluit un șir celebru de teribile farse. Miza lui a fost — și încă este — grandoarea grotescului...

Ion Bogdan LEFTER

Două chipuri, un personaj-obsesie: Femeia (Anita Ekberg și Giulietta Masina)



Un cronicar cinematografic bucureștean... în anul 1911

rea d-lor L. Brebeanu și M. Sorbul”, și care încă din introducere își anunța cronică cinematografică numai „din cînd în cînd”, n-a mai recidivat în nici unul dintre cele nouă numere următoare, apărute — ele — din cînd în cînd, pînă în ianuarie 1911.

În mod surprinzător, a rămas neremarcată tocmai prima cronică cinematografică permanentă, apărută bisăptămînal în cotidienele „Minerva” și „Seara” în întreg anul 1911. E adevărat că această rubrică a fost înscrisă înconjuri speciale, „Trustul” celor două cotidiene — Institutul de editură și arte grafice „Minerva” — deschise, probabil, chiar în imobilul redacției cinematografului **Minerva**, cu două săli de proiecție paralele. Cum „afacerea” era comună, cele două ziare rezervau un spațiu întins popularizării repertoriului săliilor **Minervel**. De la mijlocul anului 1910, reclama se făcea, printr-un chenar plasat în corpul ziarului. La începutul lui 1911, în ambele cotidiene își făcea apariția — bisăptămînal, — corespunzînd schimbării programelor lunee și joia, și „cronică cinematografică”.

Pretexul îl furnizează, firește, exclusiv filmele proiectate la cinematograful **Minerva**. Dar ceea ce se publică sub anodinitul pseudonim „Film”, depășește cu mult reclama, înscrisîndu-se într-o publicistică cinematografică de un nivel pe care critica cinematografică n-o va atinge, în cotidiene, decît 15—20 de ani mai tîrziu. Într-un moment în

care proiecțiile cinematografice abia se desprinseseră de ambianța bilciurilor, cronicarul îndrăznește să aprecieze cinematograful ca „instrument de cultură” (4 iunie 1911), remarcă, la 7 mai, apariția unui nou tip de presă, „ziarul cu imagini vii”, scoate în evidență rolul ecranului ca „splendid creator de vii” și nu ezită să definească filmul ca „teatrul vremilor noastre” cum își și intitulă nota din 23 martie. Publicistul se străduia să definească specificul obiectului noii arte. Cinematograful — susținea el — satisface nevoia de teatru a omului modern care „își consumă repede energia vitală dar trăiește intens”. Tocmai această existență trepidantă cheamă la rampă o artă de tip nou. Artă e, însă, un lucru atît de fin și subtil încît însuși comentatorul se întreba, la 16 aprilie, dacă popularizarea nu înseamnă și vulgarizare. Este interesant de reamintit că în unica sa contribuție (în care, sub semnătura „Cinema-Scena” tindem a recunoaște condeiul lui Emil Grileanu), cronicarul „Scenei” observa: „Saltul de la literatură ușoară... precum și de la improvizările populare de reprezentațiuni, la scena adevăratului teatru, era prea mare, prea acrobatică (sic). Se simțea deci nevoia unei trăsături de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplinește...” Dezvoltînd această temă a funcției pe care ar avea-o de împlinit filmul, cronicarul „Minervei” atrăgea atenția că cinematograful dă puțință de a vedea piese celebre „cu scene zguduitoare,

care se desfășoară într-un admirabil decor, interpretate de cei mai celebri actori, dintre care unii n-au fost niciodată în țara românească și, poate, nu vor veni vreodată...”

În entuziasmul său, „Film” nu ezită să descopere chiar o anume superioritate morală a ecranului asupra teatrului — adevărată blasfemie în ambianța gîndirii epocii. Dezînjindu-se, polemic, în apărarea melodramei pe care teatrul vremii, pasă-mi-te, ar fi izgonit-o, cronicarul nota, în 20 aprilie: „Cinematograful repară lovitură pe care pesimistul teatru modern o dă moralei și optimismului” (!!!). Dincolo de aceste exagerări, să remarcăm totuși că publicistul de la „Minerva” izbutea să intuiească specificul, încă în cristalizare, al unor școli cinematografice:

„Filmele americane — nota el la 1 noiembrie — nu au grația, eleganța și farmecul artei franceze, în schimb realizează formidabile Valurile furioase ale mărilor, nemărginitele întinderi ale deșerturilor, groaznice accidente de drum la fier, vîntători prin păduri virgine, cohorte de animale sălbatice, toate sînt puse la contribuție de geniul american, în filme...”

Cronica ziarelor „Minerva” și „Seara” își plătea, în mod firesc, tributul serviciilor publicitare pentru care i se crease spațiu. Dar aceasta avea să fie, chiar mult mai tîrziu,

condiția generală a cronicii cinematografice în cotidiene. În Franța, pînă în 1939, criticii acestora erau însărcinați să se ocupe, paralel, și de publicitatea filmelor (Cf. „Cahiers de la Fipresci”, nr. 2 Paris 1981). Autorul necunoscut care semna în 1911 „Film” și care dovedea cultură și eleganță publicistică, pare un condei de anvergură și ar fi interesant de identificat în contextul celor două ziare (trei, de fapt, cu un săptămînal ilustrat), la care colaborau semnături de mare prestigiu ca Săvici, Sadoveanu, Goga, Anghel, Iosif sau — în grafică-iscă, Ressu, Șirato, Pallady, Vermon și Luchian.

Poate și fiindcă „păcătuie” depășindu-și atribuțiile în domeniul reclamei, la sfîrșitul anului 1911 „Film” dispăre, cu tot cu rubrica sa, fiind înlocuit, după o pauză de cîteva luni, cu o cronică anonimă, reclamă nedismulată. Dar, într-un an în care cronici analoge în cotidienele europene încă nu prea existau, după știința noastră, era rămină un moment caracteristic pentru efervescența ideatică stîrnită la noi de dezvoltarea artei imaginii în general și de prezentimentul primilor pași ai filmului artistic românesc.

Tudor CARANFIL





De la „Arlechino-arlechino” la chinurile unei bune comedii muzicale... (Alla Pugaciovă)

„Nu te chinui să fii la modă...”

Intelepțiunii de la Aznavour citire, om la 62 de ani, cu trei copii măricei, întrebat dacă aceștia nu-i găsesc muzica demodată: „Nu le cer niciodată să-mi spună ce cred despre cîntecele mele. Ei vin să vadă ce compun. Să te chinui pentru a fi la modă — asta-i o treabă a idiților. La urma urmei, eu le-am descoperit-o copiilor mei pe Janis Joplin și am scris: „La mamma” în plină perioadă ye-ye. Aceasta nu m-a împiedicat să-i iubesc pe Beatles și să fiu sigur că ei realizează o revoluție în gustul muzical. Dar trebuie să fi cinstiți, să nu te trădezi. Succesele vin după aceea. Uneori. Oricum, la baza muncii noastre trebuie să stea disciplina și rigoarea, chiar dacă-ți simți adrenalina urcînd...”

Curajul de a păstra simțul realității

Gene Hackman (debut în 1961, acum un sfert de veac în *Mad Dog Coll*, regia Burt Balaban) anunță — cam la trei ani o dată — că se lasă de cinema. Cine-l crede? Nici el însuși. „E deajuns ca un producător să-mi propună un scenariu cu o femeie frumoasă pe fundalul unor cocotieri, și accept. Nu pot rezista. Sint topit cînd constat că oamenii se gîndesc la mine.” Ai zice că tipul joacă pe alintatul... Cum să nu se gîndească regizorii la un actor de forța lui, cel care a introdus din nou, ca nimeni după Bogart, eroul permanent sfîșnat, cu aspect modest, deloc alintat de viață, amestecat în fel de fel de porcării prin care trece calm și integrat? E în Hackman o cotă a onoarei apărută cu fiecare gest, cu fiecare surîs stîngherit, cu un curaj obscur de care nu se face prea mult caz. El are modestia curajului important. De unde plăcerea de a nu se simți important. Omul a spus o vorbă grea. „Mulți actori se iau atît de mult în serios încît pierd simțul realității”

Rupți de viață adevărată, ei n-o mai pot restitui pe ecran. E ceea ce nu i s-a întîmplat niciodată. Ei nu s-au rupt niciodată de viața pe care a dus-o și trebuie spus că n-a dus întotdeauna o viață cu femei frumoase pe fundalul unor cocotieri... A tras bine mița de coadă, o vreme cu Dustin Hoffman alături. „Eram rău în galeată. Mincam în drogatorii și spălăm vase. Trageam ca niște nebuni pentru o figuratie pe Broadway și un rolisor de televiziune. Eram naivi. Grozav de naivi.” Puțini actori și-au păstrat și dezvoltat acest simț al realității facînd din asta resortul artei lor. Numai că el — consecvent — nu se considera un star, o stea — o stea în ochii lui e Warren Beatty („care întîrește de 25 de ani un mister al farmecului său și mă face încă să visez”... mărturisește Hackman). Sau Dustin Hoffman, care „fară fizicul necesar unei vedete are un charism incredibil...” „Dar eu, nu”. El nu e dintre acei care, pe această planetă fac lumea să viseze și viața mai dulce: „Eu refuz eticheta de star. Eu sint actor. Asta-i tot...”



Un tată oarecare vișind să nu fie mai mult decît un actor ca toți actorii (Gene Hackman, alături de fiica lui)

„... am cîntat, am învins!”

Poate să pară cumva ciudat că filmul unei cîntărețe de dezvoltura Aliei Pugaciovă să se numească *Am venit și am vorbit...* Ce să caute o vorbitoare într-un film muzical? Primul ei film — după ce se lansase în urmă cu peste zece ani la Sopot, cu acel extraordinar „Arlechino”, ajuns la o sută de milioane de discuri în URSS și cucerind „discul de aur” al țărilor nord-europene — se intitula foarte firesc *Femeia care cîntă*. Pentru liniștea noastră, *Am venit și am vorbit* ni se lămuiește de către realizatori (în revista „Filmul sovietic” 3/86) că e conceput ca un cîntec. „Cîntecul e la baza acțiunii iar acțiunea e curat muzicală” — precizează regizorul Naum Ardașnikov. Dacă *Femeia care cîntă* era o eroină inventată, această a doua realizare a Pugaciovei e întru totul „bransată la real”, — după o expresie azi la modă, în lumea scenariștilor. Dar pentru a avea toate garanțiile muzicale, pînă și scenariștul acestui film cu titlu retoric e chiar textierul cîntecelor Pugaciovei: Ilia Resnik. Ideea e simplă: acțiunea muzicală „joacă” pe două realități — una e descrierea vieții deloc ușoare dar tumultuoase duse de o artistă a teatrului de estradă, se înțelege cine, un caracter foarte sigur pe drumul lui, un drum plin de succese cucerind milioane de spectatori; o artistă iubită, celebră, răspîndind farmec și încredere în personajul ei; cealaltă realitate — și iar se înțelege a cui — aparține unei actrițe care, între două concerte triumfale, își duce viața de femeie oarecare, cu obosele și incertitudinile ei, cu nemulțumiri față de ceea ce face și chiar nostalgii după altă muzică. Urmărită în direct, în toate spectacolele ei din Leningrad, Erevan, Helsinki, Alla Pugaciovă, autoare și a muzicii filmului, transformă scenariul într-o confesiune a experienței și existenței, pusă sub semnul — cel puțin în urechea noastră — a celei expresii clasice pentru tot ce începe cu cuvintele: „am venit”: Am venit, am cîntat, am învins!

„Un bărbat și o femeie” (Anouk Aimée și Jean Louis Trintignant) ascultînd, după 20 de ani, vechiul refren



Neobositul „șabadabada”...

Cochetarie necesară lansării filmului sau adevăr imediat și plăcut la care, cine, ce obiectiv ar avea? — Anouk Aimée și Jean Louis Trintignant, „femeia și bărbatul”, precum și Claude Lelouch, cel care i-a pus sa muște o dată din mărul succesului, au ales ca melodie a declarațiilor lor în fața acestui **20 de ani mai tîrziu**, optimismul ca temă cu variațiunile lui liniștitoare: sănătatea și mulțumirea. Ii ascultă și-ți vine să cînti un „șabadabada”:

„Lelouch: În 20 de ani, totul s-a schimbat în viața mea, în afara pasiunii pentru cinema. Am 48 de ani și mă găsesc mai competitiv ca niciodată. Nu vād nici un inconvenient în bătrînețe... Doar un genunchi mă cam supără...”

Anouk Aimée: Acești 20 de ani au fost pozitivi pentru mine. N-am sentimentul că am îmbătrînit. Nu am nici un regret. Dar nici nu resimt experiența acumulată ca o victorie. Văzîndu-mă în film, observîndu-mi chipul de altădată și de azi, n-am senzația că au trecut într-adevăr, 20 de ani. Nu, nu am conștiința acestei treceri...”

Jean Louis Trintignant: În acest film sint ridat ca un cartof copt. Pe dinăuntru însă nu m-am schimbat. Probabil că sint mai naiv decît în urmă cu două decenii. N-am înțeles nimic... Și înțeleg din ce în ce mai puțin. Am renunțat să devin inteligent sau adult.”

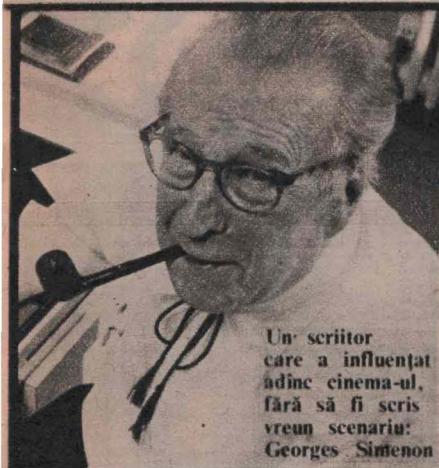
Si atunci, nici o nostalgie? Buletinul de sănătate nu vadește asemenea „botala”:

„Lelouch: Sint foarte optimist. Cu cit îmbătrînesc cu atît trăiesc mai bine în prezent. Mi-a trebuit o viață ca să pricep asta!”

Anouk Aimée: Trăiesc ziua de azi cu calm... Poți avea un accident, dar poți de asemenea să întîlnești un om minunat.

Jean Louis Trintignant: Sint mai fericit decît înainte. Trăiesc în prezent și prezentul îmi place. Cu atît mai mult cu cit nu am o memorie prea bună. Refuz să-mi complic viața inutil.”

Noi, cei care poate și mai naivi decît Trintignant, am dat, în vremea aceea, strigăt de entuziasm la filmul lor, luîndu-ne de cap și certîndu-ne cu amici care ne făceau de prosti și se tineau de gheată la farmecul acelei plaje de la Deauville încrucișate cu pista de beton a unei formule 1, nefiind nici azi dispuși să ne blămăm — deși parcă au trecut și peste noi mai multe și mai consistente decît peste ei — avem inima să salutăm, cu toată ironia necesară, bunele lor dispoziții, să batem în lemn pe dedesubt, cum ne învața Camil Petrescu și să le murmurăm în loc de șabadabada, un „să nu le fie de deochi”



Un scriitor
care a influențat
adine cinema-ul,
fără să fi scris
vreun scenariu:
Georges Simenon

„Micul cinema” al unui mare scriitor

La 83 de ani, Georges Simenon — pe care îndrăznim să-l socotim, uimind poate câteva persoane, unul din scriitorii care în acest secol a influențat foarte adinc cinema-ul — nu mai scrie, tocmai el, cel capabil cîndva să pritocească 5-6 romane pe an, să scrie un Maigret într-o săptămînă, dînd cite 60 de pagini de pe zi, nici una fusărită, toate impregnate de ceea ce este capital în proza oricărui „mari” și „mici”: o atmosferă. Nu mai scrie literatură — trebuie precizat. Dar niciodată n-a pretins că face literatură. „Nu sînt un intelectual — sînt un romancier”, adică un meseriaș, un trudit, un „tăietor de pădure”, cum l-a numit cineva. De cînd nu mai scrie romane — ci doar răspunsuri tuturor acelor, mulți, cu mîile, care i se adresează — pe cartea lui de vizită e consemnat termenul: „Fără profesie”, iar pe actele oficiale: „Pensionar”. Traiește în Elveția, ascetic, calm, într-o casă unde o singură odaie e și birou, și salon, și dormitor, la etaj avînd o sală mică de gimnastică; nu ține nici una din cărțile lui, nu le citește, nu recitește nici un Maigret... Toate cărțile lui — cite rafturi ale unei biblioteci? — sînt la centrul Georges Simenon de la Liège. Doi reporteri — Philippe Buffon și Philippe de Bretagne — au fost incuviințați să pătrundă în intimitatea lui și ei ne garantează că „în ciuda importanței operației pe creier suportate în 1984, Simenon se ține bine. El continuă să-și ofere ceea ce numește „micul sau cinema”. Ciulim urechea: ce numește chiar Simenon „micul sau cinema”? Iată: „Culori în dezordine, într-o mișcare care deodată formează o imagine precisă: o stradă zgomotoasă din Liège, de demult, cheiul unui port pustiu, vapoare încremenite în ceață sau în noaptea care coboară...” O atmosferă.

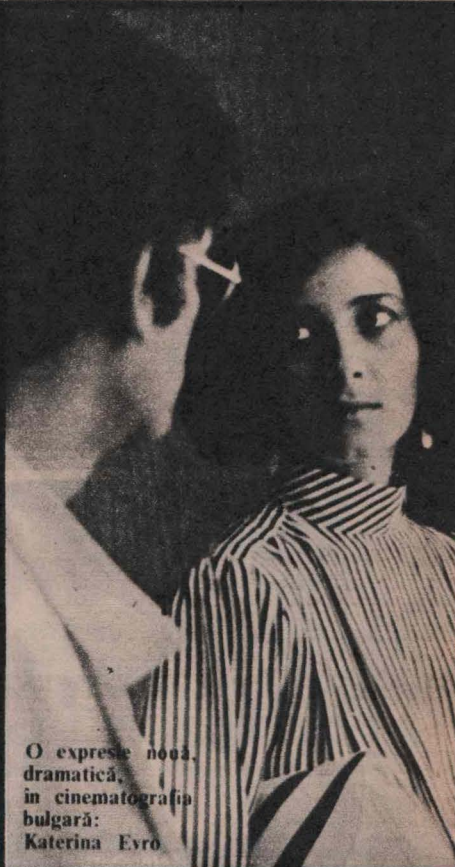
Închideți ochii și vedeți scena...

Se zice — și e plină lumea de reporteri și martori cască-gură, mai numeroși decît scenariști cei mai riguroși — se zice că luîndu-și copilășul nou-născut, al cincilea, din clinica de la Cordoba și ducîndu-l cu toată familia, o nevastă și alți patru frațiori și surioare, spre domeniul său din Vilalobos, Manuel Benítez, cunoscut în întreaga lume sub numele de El Cordobes și acceptat de mulți în analele tauromahiei drept cel mai grozav toreador din cîți a dat Spania, și-ar fi oprit mașina în fața arenei pustii la acea oră, din Cordoba, și s-ar fi aplecat asupra pruncului, șoptindu-i... Iată fraza așa cum se zice că ar fi fost rostită, dacă nu gîndită de și mai celebrul povestitor Pedro Camacho, inventat de Mario Vegas Llosa în cartea sa „Măușă Iulia și scribul” pe care nici un cinefil n-ar trebui să n-o știe (Ed.

Univers, 1985, Colecția „Romanul secolului XX”). Iată ce i-ar fi șoptit Manuel Benítez, El Cordobes, fiului său Julio, numit de pe acum și „Julete”, în fața arenei pustii a Cordobei. Închideți ochii și vedeți scena: „Julio, iată ce-ți spun: să nu pui niciodată piciorul pe nisipul de aici; căci vei aduce nenorocire celor ce te iubesc. Și, mai ales, îți vei aduce ție nenorocire. Fiindcă, dacă ai părăsit acest loc, nu te vei mai vindeca niciodată. Viața va deveni fadă și vei păstra pînă la moarte nostalgia costumului de lumină...” Ce-a înțeles Julete nu ni se mai zice. Tatăl său — cu 17 cicatrici înscrise pe trup, dar fără de pereche în arta de a ingenunchea pentru a înfige ultimele banderile în taurul invins — a părăsit costumul de lumină al toreadorului de 16 ani și a jurat să nu-l mai îmbrace. La 48 de ani, își cultivă grădina de măslini, crește oi și soția lui — cu care numără 20 de ani de viață — încă mai tremură și se roagă ca instinctul patern să biruie asupra celui tauromahic. La botezul lui Julete, — asta nu se mai zice, asta s-a filmat — Julio Iglesias, prietenul vechi al lui El Cordobes, a cîntat începutul ariei lui Escamillo din „Carmen”.



Julio Iglesias la venirea
pe lume a unui alt Julio,
fiul fostului toreador
El Cordobes



O expresie nouă,
dramatică,
în cinematografia
bulgară:
Katerina Eyro

Un subiect pasionant: cum să fii bun?

Sînt scenariști care cred în legea lui René Clair: un film bun se povestește în două vorbe. Sînt alții care susțin, dimpotrivă, că filmele nu se pot povesti în două cuvinte, cu „el a făcut așa și ea a zis că...”. Kalina Kovaceva, scenarista bulgară a filmului *Trei Mari* și un *Ivan*, e din a doua categorie și nouă, carora toate legile în artă ni se par valabile dacă — vorba lui Caragiale — se potrivesc experienței din care au fost extrase, părerea Kovacevei ne sună convingător cînd luăm cunoștința de liniile mari ale scenariului ei, greu, într-adevăr, de prins în două vorbe. Dar în cele câteva fraze care ne descriu cît de cît subiectul, pulsează suficientă idee și viață ca să înțelegem că ne găsim în fața unei realizări pasionate de un anume secret al contemporanilor noștri: un funcționar oarecare, Ivan, e trimis din capitală într-un satuleț unde lucrează o brigadă de muncitoare culegătoare de tutun despre care serviciul central a primit o serie de scrisori anonime foarte virulente în descrierea dezordinii ce, ar domni acolo. Sînt calmul sau adevărul? Omul, la 40 de ani, nu prea are chef de asemenea probleme într-o lume străină preocupărilor lui, covîrșit și de o dramă personală cum e părăsirea lui de o nevastă, Maria, minată de capricii și iluzii. Un bărbat convins de bunătatea lui și fără mari pretenții față de viață nimereste deci într-o lume mică, plină de clocot, plină de Marii — una e șefa invidiată de o prietenă care nu-i suportă harnicia, alta e o tinăra care vrea cu orice preț un copil — o lume care nu prea are nevoie de dreptatea pe care ar vrea el s-o stabilească, aptă să-și rezolve singură și demna complicațiile, dezgustată de orice o umilește și o calomniază. În schimb, oamenii aceștia îi cer să se uite la el însuși. Ancheta lui Ivan se întoarce spre viața lui: Ivan e cel care are nevoie de această lume — ne luminează scenarista — pentru a se descoperi pe sine: „Căci bunătatea naturală, separată de celelalte calități, poate fi considerată și ca o lipsă de voință, de forță, necesare pentru a te afirma puternic, părăsind drumurile ușoare”. Sau, în alți termeni, dacă această bunătate e uneori sinonimul unei autoînșelări? Iată un subiect de o seriozitate garantată de această convingere a Katerinei Kovaceva: „Ceea ce ne trebuie de cele mai multe ori nu sînt declarațiile ci căldura unei vorbe omenești, a unei priviri pline de înțelegere pentru ca să putem continua viața cu sentimentul că sîntem utili și necesari altora”.

... Ah, ce luptă grea și dansantă!

Si dansatoarele „se omoară”, nu-i așa? Și dansatoarele și dansatorii „se omoară” să ajungă în linia întâi a corpului de balet. În acel prim rînd din spatele primadonei și primadonului, în linia întâi a figurației, pe Broadway i se zice acelei linii, *Chorus line*. Nu intră oricine în tranșeele acelea, trebuie să fii cineva, să fii expresiv, să ai ritm și suris, energie și avînt, să-l ai pe dracu’ n ține și să-l scoți la iveală în câteva minute, iar după toate astea să ai și puțină șansă: șansa ca regizorul să te vadă... Un simplu anunț în ziare al unei reviste muzicale care caută figurație și citeva mii de destine, cu un prezent de două parale și un viitor fără îndoială de milioane, se ingramădesc la poarta teatrului. Din 3000 rîmîn la prima selecție 400, din 400, după încă o apă, se cern 120, iar pentru „chours line” regizorul are nevoie de 16. E o selecție nerutătoare, în pași îndrăciți de dans, cu zîmbetul pe buze și suflul în batistă. Sînt deja zece ani de cînd unui compozitor american, Michael Bennett, l-a venit ideea (și odată cu ea melodia) unei comedii muzicale inspirate din această bătălie a individului dotat cu step pentru a veni mai în față. *Chorus line* — caracterizat de la premiera delirantă drept un imn ridicat în cinstea celor fără de grad, a truștilor în show-business — a fost imediat detectat de producătorii cinematografici și în citeva luni, pe măsura succesului crescînd de pe Broadway, licitația în jurul contractului a ajuns la suma plătită de „Universal” pentru a cumpăra, altădată, drepturile asupra lui *My fair lady*. În ’80, patru ani mai tîrziu, Universal a vîndut cu cîștig drepturile altei societăți și în ’85 — an în care spectacolul de pe

Broadway împlinea zece ani „cu casa închisă” — din „uzina de vise” hollywoodiană a ieșit această mașina de cinema dansant în care idei, lacrimi și intrigă trepidează în ritmul cu care Michael Douglas (în rolul regizorului) mitraliază și selectează muncitorii stepului non stop: „Și hai! Dreapta, stînga, cîinci, șase, șapte, opt! Înainte, salt, reveniți! Următorii... Regia aparține lui sir Richard Atten-

borough, creatorul lui *Gandhi* și a unui *Pod prea îndepărtat*, filme grele, serioase, inspirate de mari războaie sociale și militare. Ce caută domnia sa pe această gală a comediei muzicale? Mulți au clipit mirați, dar pînă la urmă s-au dumirit: n-a făcut sir Richard la debut, în 68, acel neuitat *Ah, ce război drăguț*, satiră feroce și zguduitoare la adresa războaielor, văzute de altele ori ca parazi și balet de virtuți inutile? *Chorus line*, după părerea criticii entuziaste, e un feroce război drăguț, dus de indivizi care încearcă să se salveze pe scîndura unui teatru vesel.

Cei din prima tranșee a unui corp de balet — o selecție după legile dure ale Broadway-ului (*Chorus Line*)





Si actrita si fotoreporter:
Candice Bergen

Sfinxul cinematografului egiptean

Autorul unui film memorabil prin anii 70, Mumi, Shadi Abdel-Salam este profesor la Institutul de arta cinematografica din Cairo si un realizator care nu se grabeste niciodata sa abordeze un nou film, decat dupa o migalioasa pregatire. 12 ani au trecut de la ultimul film si toti afirma de cind pregateste scenariul, proiectele de

decoruri si costume (facindu-si singur desenele si schitele) pentru fiecare persoana, secventa, amplasament al noului sau film istoric intitulat **Faraonul eretic**, care isi propune sa relateze despre o perioada din viata faraonului Amenhotep, de-acum 3000 de ani. „Filmul meu — spune realizatorul — va fi o pagina de istorie, o pagina capitala pentru Egiptul antic, in care sper totusi ca se vor regasi contemporanii mei”. Amenhotep al IV-lea ajunge pe tron, rupind cu atotputernicul clier al Tebei. El isi schimba numele in Amenhotep. Soția sa este Nefertiti, cea mai renumita femeie a Egiptului antic. Suflul nou impus de faraon provoacă bineînțeles reacții, adesea foarte violente, din partea cercurilor tradiționaliste și ale vechilor preoți. Comploturi după comploturi zguduie liniștea și siguranța vieții egiptene. Un frate mai tânăr al faraonului este otrăvit, iar faraonul însuși se simte hăituit, amenințat. În aceste condiții cedează puterea fratelui său care avea să devină o figură memorabilă a Egiptului antic, Tutankamon. Acesta și-a propus să găsească un echilibru între forțele antagonice ale lumii pe care o conducea, dar formula lui politică înseamnă sfârșitul sensului impus de fratele său. „Egiptul — spune realizatorul — nu își cunoaște pe deplin moștenirea sa istorică. Prin intermediul filmului mă străduiesc să-l ajut să înțeleagă acest trecut și să-și afle adevărata lui identitate. Cum putem fi noi înșine dacă refuzăm o parte a propriei noastre istorii?”

Trei copii, trei Oscaruri

Despărțirea de Africa este un subiect la ordinea zilei. Oscaruri, succes de public, Robert Redford și această actriță — Meryl Streep — de care se vorbește atât de mult și toată lumea se întreabă cum s-o fi explicând oare irezistibila ei ascen-



Spre o nouă capodoperă?
Marcello Mastroianni
cu Nikita Mikhalkov

Dramatismul de fiecare zi în
Umbrelă pentru tinerii căsătoriți
cu Alexei Batalov și Niele Ojelite



siune? Cum? În primul rînd printr-o ne-maiînțînță stăpînire de sine. În mijlocul enormelor dificultăți care au jalonat realizarea filmului **Despărțirea de Africa**, ea rămînea imperturbabilă. Spune Sydney Pollack, realizatorul filmului: „N-am putut surprinde la ea vreo reacție iritată sau vreun capriciu. Am spus-o și repet: Meryl Streep este o adevărată sfinx”.

Pe platoul de filmare, într-adevăr, cei care au urmărit această expediție africană a lui Pollack vedeau un singur om calm și preocupat de scenariu. Cum se știe, organizarea unui platou de filmare este, în genere, o operație care consumă mai mult timp decît cel consacrat meditației artistice propriu-zise. La **Despărțirea de Africa** a ocupat cea mai mare parte a timpului. Filmările aveau loc în Africa, deci în condiții impuse de bruscă, de lei care pînă la urmă au trebuit să fie aduși din America, (chestiune de dresaj, altminteri...). Comunicățiile erau mai adevărate, iar dificultățile ad-hoc cu diu-mul. Pentru discuția cu interpreta principalului rol feminin — acela al scriitoarei Karen Blixen — nu s-au găsit decît trei sferturi de oră înaintea comenzii „motor”.

Meryl Streep s-a luptat pentru acest rol, pentru că i-a plăcut personalitatea care l-a inspirat. „În sfîrșit — declară ea — iată un personaj care nu mai are nici nevrozat, nici isteric. Astăzi, cînd Hollywood-ul se decide să scoată în prim plan o figură feminină n-o face decît atunci cînd e vorba de o nebulă de legat. Singurul lucru pe care-l regret este că filmul nostru nu a abordat și opera romancierii, ci numai biografia ei. Dar viața scriitoarei

a fost cu mult mai bogată decît am reușit noi să sugerăm într-o cronică de două ore”.

Și în viața de fiecare zi Meryl Streep este o persoană cu totul ieșită din canoanele Hollywoodului. Este maritată, și nu cu un actor sau regizor ci cu un medic, și are trei copii. Și trei Oscaruri. Traiește la New York de care nu se poate despărți „pentru că iubesc Manhattan-ul și am nevoie de o climă în care să existe și vară, și iarnă, și zăpadă, și frig și căldură și succesiunea anotimpurilor. Singurul regret, cînd am plecat în Africa la filmările lui Sydney Pollack, a fost că am ratat premiera new-yorkeză a ultimului film al lui Woody Allen.”

Un Cehov italian

Proiectul la care ținea foarte mult Marcello Mastroianni a devenit realitate. În primele zile ale lunii mai au început filmările la povestea inspirată de Cehov (și al cărei titlu n-a fost încă fixat) cu Marcello Mastroianni și Elena Solovej. „La baza povestirii se află „Doamna cu cățelul” dar și „Ziua onomastică” și „O soție” toate topite într-o întimplare plasată în mediul italian. Filmările urmează să aiba loc în cea mai mare parte pe platourile „Mosfilm”, iar regizorul nu este altul decît Nikita Mikhalkov.

Film flamenco

După **Nunta însingurată** și **Carmen**, realizatorul spaniol Carlos Saura a scos pe ecran o altă povestire de inspirație flamenco: **Amorul vrăjitor**.

Trebuie amintit cu această ocazie că **Amorul vrăjitor** este, de fapt, un remake pentru că, în 1925, a mai inspirat o peliculă la Paris. Cu acea ocazie trupa de balet Antonio Gades a oferit propria montare care a fost filmată. Deci, unul din filmele-pionier în materie de spectacol de balet filmat.

Carlos Saura a încredințat rolul titular din versiunea 1986 a **Amorului vrăjitor** cîntărețului andaluz Rocio Jurado, iar interpreta feminină este Cristina Hoyos. Laura Del Sol, interpreta din **Carmen**, apare și ea, dar de astădată într-un rol secundar.

Mușchetarii la vîrstă a treia

Evgheni Evtusenko și-a anunțat noul film pe care are de gînd să-l realizeze în cursul acestui an, ca autor total: **Sfîrșitul mușchetarilor**, o adaptare (probabil foarte evtusenkiană) după „Viconte de Bragelona”.

Se pare că **Sfîrșitul mușchetarilor** ar urma să fie o „tragedie anterioară” (definiția îi aparține însuși autorului actualului proiect) în care celebrele personaje dumasene se vor afla, cum s-a încetăținit astăzi noțiunea, „la vîrstă a treia” sau mai pe șleau mușchetarii la pensie. Bătrîni și bîntuiți de spectrul morții, mușchetarii își deapănă firul vieții (și nu este o scăpare de condei, căci viețile mușchetaresti au totuși un singur fir) realizînd, tirziu, că de fapt ei n-au fost nimic altceva decît marionete ale Curiilor.

Filmul va fi — după cum se afirmă — produs și realizat în Italia, turnările urmînd să înceapă în toamnă. Evtusenko semnează, așadar, scenariul și regia, filmările urmînd să aibă loc în cadrul natural italian de care — spune poetul-regizor — are nevoie pentru povestirea sa. Interpreții mușchetarilor vor fi: Vittorio Gassman, Jack Nicholson și Peter Ustinov.

Filme '86

● **Legenda dragostei** se intitulează filmul realizat pentru televiziune de regizorul sovietic Iuri Iakovlev. Povestirea cinematografică s-a inspirat din romanul omonim al lui Cînghis Aitmatov.

● Frații Taviani au transpus pe ecran **Haos** al lui Luigi Pirandello. Filmul a fost realizat în studiourile de la Roma.

● **Filice** lui Frankenstein se intitulează noua realizare a regizorului ceh Jura Kubisko. Filmul este o co-producție cehoslovaco-vest-germană și are în rolul principal o actriță despre care nu s-a vorbit multă vreme: Viveca Lindfors.

● Actorul polonez Jan Nowicki deține rolul principal în filmul lui Filip Bajon intitulat **Cartea de vizită albă**. Filmul a fost realizat în studiourile din Varșovia.

● Alt actor de care s-a vorbit mai rar în ultimii ani, Horst Buchholz, apare într-un film produs de studiourile franceze: **Afro-dita**. Acțiunea se petrece în timpul primului război mondial.

● Autorul peliculei de larg ecou acum doi ani, **Gandhi**, regizorul Richard Attenborough, a terminat turnările la filmul închinat memoriei luptătorului antipartheid din Africa de Sud, Steve Biko.

● René Allio semnează regia filmului **Matroz 512**. Povestea transpusă de Allio despre viața pe mare este, afirmă comen-



Atracția teatrului a fost mai puternică pentru Jeremy Irons

tatorii, plina de observații psihologice fine alături de scene „tari” de aventură dar și de momente de un lirism emoționant.

Consiliu de familie

Acesta este titlul noului film al lui Costa Gavras (care filmează cu consecvență, dar cu aceeași consecvență se ocupă și de Cinemateca pariziană). Comentatorii spun că noua lui realizare — încă nefinisată — aduce o radicală schimbare a cinematografului pe care l-a practicat pînă acum Costa Gavras. Aici, în **Consiliu de familie**, Costa Gavras abordează pentru prima oară comedia cinematografică. Nu este propriu-zis o comedie-polițistă ci mai degrabă o comedie de stil „high society”, un amestec de dramatism și umor. Afiș jocul cit și înfașurarea — spune un comentator — al interpretei principale, care nu este alta decît Fanny Ardant, amintesc foarte vizibil și de jocul și de înfașurarea marelui Katherine Hepburn. Partenerul ei în film este cîntărețul care pare că, în ultima vreme, s-a lăsat sedus de platoul de filmare, Johnny Hallyday. Dar comentatorii nu i-au găsit și lui, pînă acum, vreo înrîdire fie fizică, fie ca modalitate interpretativă cu vreun Garry Cooper de exemplu.

Dar filmul? **Consiliu de familie** are în centrul desfășurării sale o familie aparent foarte liniștită, o familie cum scrie la carte, după schema clasică. Părinții sînt tineri și frumoși, (Fanny Ardant și Hallyday ar fi aceștia). Au un băiat în vîrstă de 11 ani și o fetiță de 7 ani și în casa lor e mai tot timpul prezent un prieten. Liniștea familiei este însă foarte puțin reală căci dincolo de aparențe iese la iveală o activitate cam de spărgătorii. Filmul, dealtfel, începe cu o sindrofie în familie în cîntea întoarcerii tatălui după cinci ani petrecuți la primaie. Se renovează deci aparența de familie de lume bună, și nu trece mult și se pune la cale iarăși o mică activitate ilegală. Dar copiii trebuie să fie ferii de fondul „problemelor de familie”, așa că vacanțele se petrec pe Coasta de Azur, iernile în Alpi s.a.m.d. Într-o bună zi însă, spre stuporarea onoratei familii, tînarul de 11 ani le spune pe șleau — într-un consiliu de familie — că el știe tot despre activitatea tatălui și a prietenului de casă și că tîne mortis să ia și el parte la o „jerie pe santier” (asa numesc ei activitatea onoratei familii). Și aici tatăl, prietenul și chiar mama, pînă la urmă, au revelația că urmasul este cu mult mai inventiv, mai predispus la aventura vinovată decît propriul sau părinte. Dar lucrurile nu se termină aici și asta constituie secretul comediei lui Gavras. Desigur că noul ton al lui Costa Gavras surprinde și va surprinde și mai mult pe toți cei care îl cunosc din **Z. Măturirea**, **Hannah** A etc. Dar realizatorul a ținut să declare: „Am vrut și eu să mă distrez și să mă schimb genul. Am făcut un fel de film polițist, dar fără polițisti”.

O lume în viteză (IV)

Am pașit pe trotuarul cu stele al bulevardului Hollywood într-o seară ploioasă de noiembrie.

Cine a fixat primul trepid al unui aparat de filmare pe pământul Hollywood-ului nu se știe prea bine. Unii afirmă că „independenții” alții că oamenii truștii M.P.P.C. (Motion Picture Patents Company) dominat de Edison...

O poveste spune că la începutul anului 1908, operatorul Thomas Persons și regizorul Francis Boggs, din Chicago, alungați de cerurile și ploile de pe țărmurile Marilor Lacuri, și-au îndreptat pașii spre sud, tot mai spre sud, în căutarea soarelui. Dacă se putea, a unui soare etern, pentru că, pe vremea aceea, pelicula se lăsa impresionată numai de lumina puternică a astrului zilei și pentru că ei, cineastii, trebuiau să realizeze pentru producătorul lor, cam laconic, câte două filme pe săptămână, fiecare măsurând zece minute de acțiune. Așa, cei doi, împreună cu un scambiator somer care îl juca pe Conte de Monte Cristo, au ajuns la Los Angeles. Aici plouă foarte rar. Pe vremea aceea, gigantul oraș de azeri era o idilică așezare rurală de trandafiri ai grădinilor care nu stău încă de aia petrol și la cinema nici nu gândul nu gindeau. Cineastii s-au aciuat într-o suburbie botezată de un fantezist Hollywood, după un arbust cu frunze lucioase, lipicioase și țepoase numit de botaniști ilex, care se găsește pe la Buftea, prin curtea studioului, dar acolo, pe dealurile domoale ale locului nici nu există. Se filma **Monte Cristo** și nimeni nu avea habar că din imaginarea comoară s-a subtilizat o piatră prețioasă ce s-a așezat la temelie faimoasei Cetăți a Visurilor de mai trîzie. Nu mult mai târziu...

Cam tot pe atunci, prin 1908, ilustrul, genialul, inegalabilul Thomas Alva Edison dădea semne că rămîne de caruța. În domeniul cinematografului, cel puțin...

Nu oricine realizează fantastica, necruțătoarea grabă a timpilor paraleli care trec pe linga tine și te lasă în urmă. Li se întâmpla aceasta și unor personalități ale istoriei, chiar cînd par în culmea puterii, nu numai celor care toacă vara frunze.

Trecuseră doar ceva mai bine de zece ani de cînd cinematograful își deschisese ochiul ciclop al revelației lumii. Edison, inepuizabilul inventator, pusese pe picioare un imperiu al filmului, truștii „Motion Picture Patents Company”, care subjugase tot ce era producție și difuzare cinematografică pe teritoriul Statelor Unite. Era poate cea mai rentabilă afacere din lume, mult mai bănoasă decît a lui Ford cu automobilele. Era o mare distracție, se spunea, să faci filme la un cost de 10 cenți piciorul de peliculă, adică de trei ori atît metrul, și să încasezi 5 cenți pe un bilet la o proiecție de o jumătate de oră.

Edison, cel care adăgase la minunile inventate de el, precum fonograful sau becul electric, minunea aparatului de filmat (de fapt, numai pe jumătate, cealaltă aparținînd celui cu nume predestinat din Franța, lui Lumière, nu prea recunoscut nici azi de americani), se credea îndreptățit să-și aroge toate cîștigurile. Impusese draconic „monopol al brevetului”, obligînd pe fiecare pîrlit de proiectant de filme prin baraci de biliardi să plătească, săptămînal, peste toate, și o taxă de doi dolari pentru inventator.

Sacul de bani se umfla tot mai spectaculos și tot mai diform.

Truștii părea invulnerabil. Controta aproape șase mii de „sali” din cele vreo zece mii cite exita pe atunci în S.U.A.

Un brevet ca să-ți sîruiți nevasta

Dar mai rămîneau restul de patru mii de marunți proprietari de baraci electrice, cu proiectari de imagini mișcătoare. Patru mii de nesupuși, de revoltați, de „independenți”. Dintre aceștia se ridica la suprafață cîțiva mai

Lansarea „star sistemului” a egalat, în importanță, însăși invenția cinematografului?

întreprinzători. Se numesc Fox, fost boiangiu, Marcus Loewe, negustor de marunțișuri, Zu Kôr, negustor de blănuri de iepure, frații Warner, reparatori de biciclete în Polonia lor natală, Carl Laemmle, imigrant din Germania, comerciant de confecții ieftine... Acesta din urmă preia conducerea luptei împotriva truștii. Publică săptămînal un manifest în care, sub o caricatură înfățișînd „monstrul” care rupe de la ficte „exhibitor” bucata de la gura, scrie: „...ai plătit doi dolari pentru brevetul de a-ți sîrui nevasta?... — afirmînd că de cînd a devenit „independent” cifra lui de afaceri a crescut cu 90%. William Fox, de la o mică sală de cinema ajunge la o corporație de producție și distribuție cu un capital de 20 milioane, jucînd și în timp ce minca...”

Ei devin noii magnați ai filmului, pentru că înțeleg ceea ce Edison și M.P.P.C. nu înțeleg, anume că și în cinema vremea merge cu viteză înainte. Ei emancipează proiecția cinematografică din biliard și amenajează sale anume destinate noului spectacol. Nu se știe nici cum, nici cine a aflat că în antîca Grece lăcășurile artei poetice se numeau „Odeon” și inscriu pe frontispiciul clădirilor lor Nickelodeon, pentru că taxa generală de intrare este o monedă de nichel de 5 cenți. Salele mai confortabile tentează și lume ceva mai „bună” și astfel se modifică pretențiile și gusturile. Dialectica aceasta elementară o întuiesc tot „independenții”, lansîndu-se în filme tot mai ambițioase, mai bine făcute, mai bine jucate. Ei, declanșează „războiul stelar” (avant la lettre) adică lansează vedete, idoli de lut aurit ai publicului.

M.P.P.C. răspunde cu război adevărat, cu ghearele, cu bilete, cu pistoalele, cu acizi turnați prin baile de dezvoltare a peliculei, cu materiale incendiare prin săli de cinema și prin studiouri...

Și, totuși, M.P.P.C. nu ține pasul. Actorii și realizatorii îl pășesc pe rînd. Rămîne cu filmele tot mai în urma model. Spectatorii au dreptul să prefere și aleg filmele „independenților”.

În tactica luptei „independenților” intră și dispersarea. Din perimetru New York—New Jersey se roiește spre toate colțurile mari țări. Nu se știe prea bine cine a bătut primul țărșu cinematografic la Hollywood, dar a tras cu piciorul. Pentru mulți...

Edison a rămas definitiv de căruță. După o supraviețuire bolnăvicioasă, Motion Picture Patents Company decedază. În 1915 este di-

telecinema

Trestia

În vastul capitol al filmelor „despre cel de-al doilea război mondial” o categorie semnificativă o alcătuiesc ecranizările, filme pornite de la pagini de literatură-manifest, expresie a conștiinței responsabile, agravate de ororile unui flagel. Iată un exemplu pe micul ecran. **Trestia** (producție a studiourilor din R.D.G. Germană) după o povestire de **Anna Seghers**. Cunoscuta prozatoare germană din R.D.G. (născută 1900, la instaurarea regimului fascist a emigrat în Franța 1933 apoi în Mexic 1941 și-a axat întreaga operă pe elucidarea problemelor de conștiință și sondarea infernului sufletesc adus de război, într-o tehnică de proză realistă, cu obsesia rezistenței antifasciste și la luptei proletariului mondial, cu obsesia destinului Germaniei contemporane.

„Trestia” este o poveste de tensiune petrecută-n război, cu un personaj principal special conturat: o femeie puternică și demnă, adăpostită în plină teroare hitleristă un evadat. Karl, fratele cel mare e dat dispărut, logodnicul e căzut pe front, Marta — femeia voluntară care pune zarzavat cu conștiinciozitate, drege solarii, vislește și ține o gospodărie în mișcarea ei, găsește brusc în hăituitul din beci un sprijin bivalent: un bărbat pe ca-

zolvat de către Curtea Supremă a S.U.A. în virtutea legii anti-trușt.

În același an, printr-o fericită coincidență, din acelea care fac deliciul povestirilor din filme, la Hollywood se semna actul de naștere al marii arte cinematografice americane, filmul **Nașterea unei națiuni**, realizat de Griffith.

Trecuseră doar 20 de ani de cînd ochiul ciclop al aparatului de filmat se deschisese umit de revelația lumii. Acum, se destepa, pe dinăuntru, descoperirea dimensiuni nebănuite ale ființei umane, reușea să înfățișeze ceea ce pînă atunci nimeni nu văzuse, adică nu reușea să cuprindă cu privirea, într-un tablou mișcător, o lume reînviată în marime naturală.

Sandvici de ris cu plîns

După abia 20 de ani noua artă își cînta cu aplomb partitura. Celelalte arte fîlneau de milenii, trecuseră prin epoci sublimă, în China,

în Egipt, în Europa, își filtrau orgoliile de la înălțimile Olimpului și Parnasului, de unde priveau, de cele mai multe ori fără îngăduință, jos, la luna și la fragila surată, dar ea, urșită să fie a șaptea, nu se lăsa intimidată. Știa niște secrete, mai puțin cunoscute de celelalte surori: să atragă mulțimile, să le miștige, să le mintuie, să le facă să ridă și să plîngă, să le furnizeze vise și idoli, să le dea bucurii și uitare de sine și de necazuri, să le scoată din case, de cele mai multe ori sordide, și să le transporte în sfere de vrajă...

Cinematograful există și în Europa, la Roma, la Londra, la Paris și în alte metropole, dar la Hollywood se întîmpla un miracol. Ar putea cineva să-l explice? Desigur, nefiind de esență supranaturală.

Un boiangiu, un blănar, niște frați mecanici, intra în posesia miraculoasei jucării, aparatul de filmat și au — pentru că sint binecuvîntați cu acest dar — au întîlțit nevoilor mulțimii. Romanii dăduseră mulțimilor circ pe pîine. Vremurile noi oferă sandvici cu cinema.

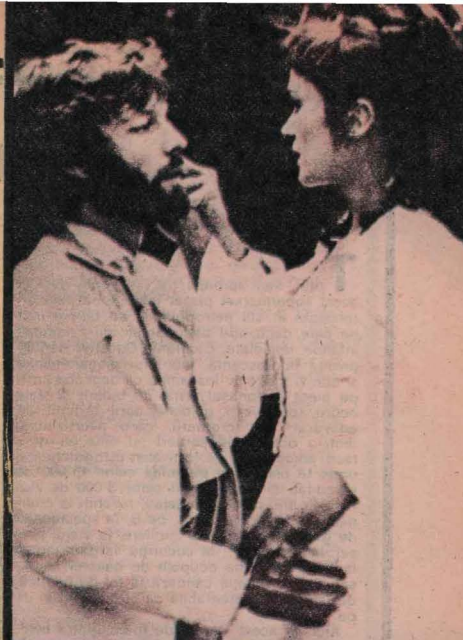
Se adauga la sandvici o picanterie inedită: vedetele!

Cine sînt mulțimile? Marea masă a oamenilor simpli, fără prea multă cultură, în cazul Americii și nenumăratele cohorte de imigranți, mai vechi sau mai proaspeți, cu atîtea cunoștințe de limbă engleză încît să citească cu dificultăți ziarul, în schimb să priceapă cu ușurință inserțiile, inscripțiile dintre secvențe, reduse la esență: „I love you! I am very happy”. Sintem încă în imperiul filmului fără grai. Oamenii „les în oraș”, cum se spune, cu familia și consumă bucuria necostisitoare a cinematografului, plus eventual, cînt un pahar de bere la adulți și floricele din porumb la copii și la toată lumea...

Cine sînt vedetele?

Idoli de lut aurit

Idoli de lut aurit. Lansarea „star sistemului” la Hollywood, după părerea mea, a egalat în importanță însăși invenția cinematografului. Spectatorii se agită de stele unorori mai mult decît de propria lor ființă, nu pentru că eul lor ar fi detestabil, ci pentru că vād în ele, în stele, în vedete, intruchiparea altor aspirații. Cînd vedetele sînt și personaje, Tom Mix, Buffalo Bill, Zorro, spectatorul se imaginează



Un actor englez care și-a cîștigat galoanele de vedetă în studiourile americane: Richard Chamberlain (în *Sinfonia patetică* de Ken Russell)

pe sine erau cuceritor al vestului sălbatic, cum în numeroase cazuri și este, silit să înfrunte primejdiiile și moartea la tot pasul. Cinematograful american este realist, se inspiră, se aseamănă cu viața, aceea împinsă spre limitele adevărurilor condiției umane. Cînd vedeta este „Little Mary”, grațioasa Mary Pickford, atunci este „femeia pe care fiecare tînar ar dori să o aibă... ca soră”, cum se exprima criticul Alistair Cooke. Timp de 23 de ani a fost cea mai iubită femeie din America. „Nu ca soră. Ca femeie ideală”, corectează Arthur Mayer și Richard Griffith. Cînd vedeta este Charlie Chaplin, spectatorul vede în „bietul vagabond”, inventat în 1915, intruparea tuturor necazurilor sale de om luat de valurile vieții, caruia totul îi iese pe dos, totul îi scapă din mînă, totul pare făcut să-l iarbă. Dar el, neajutat, ride și se descarcă, se eliberează, nu se mai consideră singurul năpăstuit pe lume. Are un tovarăș: pe Charlie!

Astfel, la istoria Hollywood-ului abia începută, se adaugă, din inspirație tot mai fecundă, eroi și eroine, vampe și comici, cîntăreți și dansatori, mame blînde și bărbați mafeți, angajați cu toții în acțiune, acțiune, acțiune...

Gloria Hollywood-ului poate că a început cînd decorurile Babilonului din *Intoleranță* la Griffith s-au înălțat deasupra tuturor clădirilor de pe Sunset Boulevard și a continuat să crească spre apogeeul ei de la sfîrșitul anilor 30. Pînă la declanșarea celui de-al doilea război mondial, Hollywood-ul a dominat mapamondul cinematografic, ca fapt istoric incontestabil.

Cînd am pașit pe trotuarul bulevardului Hollywood, cu stele încrustate în asfalt, purtînd numele marilor vedete iubite de bunicii și părinții noștri, era o seară ploioasă de noiembrie.

Plouă rar la Los Angeles și Hollywood-ul arată mult schimbat.

Mircea MUREȘAN

re-l poate iubi, un tovarăș care-i împărtășește convingerile.

Profundizarea analizei psihologice se afirmă, mai ales, în a doua parte a filmului. Povestea ia o întorsătură surprinzătoare — Hitler e înfrînt, războiul se termină, hăituitul mulțimește frumos pentru adăpost și pleacă la oras, povestea de dragoste s-a spulberat, fratele fanatic se întoarce de pe front, dramele de conștiință apar brusc, acut, se reliefează în cruzimea nuanțelor. Marta va rămîne lîngă un bărbat pînă la urmă, altul, desigur, cu o durere ascunsă bine în suflet, printre straturile ei de zarzavat, iar meritul poveștii e acela că n-are în ea absolut nimic senzational. Poate de aici și puterea de convingere.

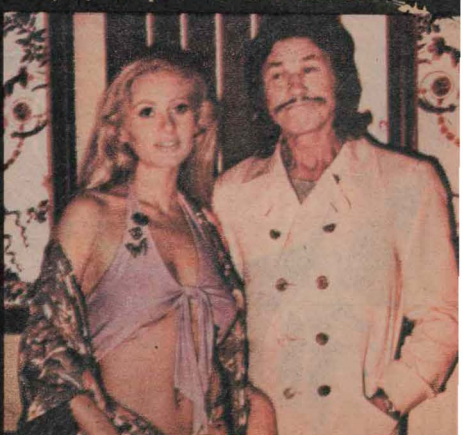
Martorii

Un export crud: acela de transfugi. Adică de viață omenescă. Un incident la graniță. Un sef al grănicerilor dat naibii de priceput, sfîșiat pe dinăuntru de nedreptățile și mirșăvurile unei lumi. (Charles Bronson, cîteva riduri în plus, grimasa neputinței). Vagoane pline cu mexicani hăituiți, inebunuiți de sărăcie, de iluzia unei vieți „mai altfel” pe pămîntul făgăduinței. Mexicani care plătesc sume mari ca să fie trecuți clandestin granița. De o parte ochii tuciuiri și îndurerăți, de victimă hăituită, sperînd ceva, picioarele alergînd cu disperare pe întortocheate căi de munte. De cealaltă americanul crud, nonsalant, cu mitralieră și fără scrupule. La mijloc grănicerii. Cam acesta e cadrul filmului revăzut sub ti-

tlul **Traficanții de iluzii**. La fel ca multe alte filme despre mafie și acesta se termină cu un proces trucat. Un purtător de cuvînt asigură reporterul că „Trebuie să aveți încredere în sistem. Sistemul funcționează”. Personajul lui Bronson știe că el o vor lua de la capăt. Știe că și el o va lua de la capăt. O lume a iluziei spulberate, a hăituirii și-a mizeriei.

Cleopatra LORINȚIU

Portret de familie: Charles Bronson cu partenera sa din viață și de pe ecran Jill Ireland



Tot în direct (dar de la Ray Arco), Liza Minnelli și revista „Cinema”



Cannes in vitro

Totul, sau aproape tot, se poate găsi în acest supermarket plasat între două palasuri renovate în stil petrodolar și un bunker roz pe care dacă nu-l batjocorești, nu-l numești infamie, impietate, cacofonia Coastei, atentat, pivnița fluorescentă, labirintul megalomaniei și cite și mai cite, înseamnă că degeaba porți pe piept cartonașul ornat cu buline și stele negre, roșii, verzi, galbene, aurii, argintii, un adevărat cod cromatic care avertizează, dintr-o ochire, pe cerberi cu cine au de-a face, adică ce fel de festivalist ești dumneata, unde te plasezi în piramida celor 15 000 de acreditați și în cortegiul celor 3 000 de ziariști. Pofiiți, plecați, degajați, reveniți la matineu, intrați pe poarta A, pe B, la spectacolul de gală, la Marché, la Lumière, la etajul presei, la „corbeile”, la curcigu, la gară, adică la Gara Maritimă ocupată de italienii comasați într-o Veneție cannează la fel de haotică, de latină, de nerentabilă ca și modelul ei de pe lagună.

Aici, în acest „ținem de toate”, intră celebrități temătoare să se arate în public, ca nu cumva să fie rapite, ca baronul D'Empain și debutanții din țări pe care participanții la concursurile TV nu știu pe ce continent să le plaseze, capodopere și solduri pentru țig, prime de incurajare a autorilor totali, vreau să zic total anonimi, și pioase omagii de titani, imperii de celuloizi și mici școli apărute după ploaie sau în plină secetă, nimeni nu știe bine când? de ce? cum? (cum ați apărut australienilor?), vedete, antivedete, neovedete, finanțatori și finanțatori, contestați și contestați. Aici stă unul din secretele longevității, o longevitate plesind de sănătate, vitală, vitalitatea e, dealtfel, la motivul, mai mult, factorul comun al comentariilor acestei ediții scotită de Grazzini, în *Corriere della sera*, „un salt calitativ”, fiindcă, aducând *Sacrificiu*, obligă publicul să se recalcifice, în Micciché, în Avanti, „o infamie”, pentru că toate așteptările rele s-au confirmat, iar „ceea ce s-a întâmplat cu *Sacrificiu* este un sacrilegiu”.

Daci, nota bene, Cannes-ul (asta zic fără vorbe, organizatorii), nu-i butica de la Aca-pulco, nici cabaretul cu fantome, monștri și vampiri, de la Avoriaz. Nu servim, ca la Los Angeles, doar pe antreprenori și pe gura cască. Nu concurăm clubul exegeților de la Pesaro, specialiști în kabuki și jidai geki. Magazinul nostru universal nu-i Arca pierdută, ci înșiși Arca lui Noe, modernizată, reamenajată, extinsă, gemind sub povara decorațiilor, întocmai ca și galionul postat de Polanski în epicentru seismic, numai că noi, zic ei, nu sîntem corsari, n-avem piciorul de lemn al căpitanului Red, noi n-ajungem la căpătușul muribundului, precum confesorul de pe corabie. Cam dur s-a purtat destinul cu autorul *Cuțitul în apă!* După un sfert de secol, de tragică glorie, junele supradotat, intelectualul turbulent și înfirat se prezintă la Olimpiadă — cu un fel de Insula comorilor, o snova cu hidalgo și hoți de mare față-n față cu rechini și cu soarele la crepuscul. Cum o dai, cum o sucești, povestea acestor *Pirați* nu poate ieși din lumea cifrelor: 10 ani de chin pentru ca să adune 8 milioane de dolari, alțtea mii de

Catherine Deneuve
cea mai celebră neciștigătoare



lucrători tunisieni, ciocnind la o navă reconstruită — ca și abația din *Numele trandafirului* — cu un imens scrupul față de detaliul de epocă etc. Vă amintiți primul lui film „veritabil”? În largul mării, două siluete de bărbați, au ieșit din apă cu un dulap pe umeri. O să-l poarte tot filmul, o să traverseze cu el, în spinare, un oras. O lume întreagă o să oprească cursul vieții pentru că n-o să-și poată lua ochii de la acești pionieri care nu seamănă cu nimeni și tocmai pentru că sînt și să se cufunde în ele cu dulap cu tot. Nici o bucurie să-l vezi pe Polanski mereu mai marcat de procesele lui (vorbesec de procesele juridice),

pe spirală, bate în toate direcțiile, cînd pe traseele romantismului roz (Lelouch și *Un bărbat și o femeie după 20 de ani*), cînd pe traseele romantismului negru (Tchiné și *Locul crimei*) și o Catherine Deneuve la apogeu, invinsă pe terenul propriu de două cvasi-anonime; în program și fluxul, și ascendența, și vigoarea unui cinema conectat la social, la politic, la marele și micul zbucium al omului în cavitatea marelui malaxor (argentinierii cu *Sărutul fluture*, altă istorie oficială, altă față a unui cinema renăscut miraculos din propria cenușă), dar și refluxul, și coma artificilor, și grațiatul senzațiilor de gradul zero, a enormităților dezumflate (un june amorează de un



Woody Allen a refuzat să concureze cu *Hannah* și surorile ei.
Întrebare retorică: din prea mare sau prea mică modestie?

pierzindu-și, pe drum, dulapul și scufundindu-se tot mai mult în marea cu multe zerouri, iar pentru că acțiunea panoramică nu i-a reușit, amenințându-l pe toți — da, aici, în sfîrșit, îl recunoaștem: „Data viitoare, zice el, o să vă aduc nu galionul Neptun, ci crucișătorul Potemkin”.

Să revin. Prin urmare, între calea ferată și cele 27 de plaje cu nisip fin, tivite cu palmieri smocociți de gerul de acum un an, festivalul a comasat, ca de obicei, dar cu un plus cantitativ, fauna cinematografică cu tot ce-i al ei: rezervație, junglă, menajerie, safari, circ, vânători, pradă, ogari, hăitași și becațe, pe sfînta Tereza și pe cîmpănele Max, pe băiețelul — suav, imaterial — fiul lui Tarkovski, venit să primească premiul tatălui extenuat de boală și pe Menahem Golan, superstarul scandalagiu, nababul bulimic, bosul dum-dum care anunță, zilnic, c-o să pape tot: toate geniile în viață și toate premiile din palmares, provocarea lui Godard și bemolii lui Domingo, tragedia lui Othello și aventurile Reginei, e vorba, firește, de regina barurilor, de noapte. Nimic nu lipsește. Nici verva futurologică, adică eșantioanele cinemaului din anul 2000, nici puseurile retro, căci supermarketul are nostalgia începuturilor sale artistice și evocă, neconștient, paradisul inițial, la joie de vivre de pe vremea lui Cocteau — unde-i bossanova de-altă-dată? Unde-s escapele în insule, idilele prințare, magnații lunatici, buiabesa, columnistele, monokinistele, nopțile albe, trenul albastru? Unde? După moda austerității lansată în '68, prelungită cu un fel de complex al distracției, de cîțiva ani oficialitatea a încercat să reinvie nu atât sîrbătoarea (imposibil!) cum să o faci o masă de familie cu 20 000 de invitați?, ci ideea de „fête”. S-au aprins luminări în orașul vechi și s-au „organizat” cîteva soarele ca pe vremuri, s-au reinventat meciul de popice, concursurile de fumusețe, raliurile cu stele. Oficialității i s-a adăugat zelul municipalității ultrainteresată, fiindcă fiecare nou sos la Palatul Congreselor, adică la bunker, injectează în comerțul local, în medie, 1 200 franci pe zi. Dar nu numai atât. Festivalul e o chestiune de prestigiu. Datorită lui, orașul găzduiește la ajuns „cea mai cunoscută subprefectură franceză” și notabilitățile locale, ca și hotelierii, chelnerii, băcanii, bucătarii, garsonii, taximetristii, menajerele, barmanii, portarii etc. — acțiunea se petrece într-o urbe a „serviciilor” — sînt departe de a subestima acest avantaj, numai aparent, metafizic.

Cu alte cuvinte, Cannes-ul vrea să capteze globul cinematografic, în contradicția lui diversitate, să-l condenseze pe cîteva kilometri pătrați, accelerîndu-i rotirea într-o anumite direcție. În ce direcție? întrebă Fifi la Plume, pentru că vîntul festivalului e besmetic — asta e și orgoliul lui — și bate în roata,

port-chei, adică *I love you* de Ferreri; o Charlotte Rampling prinsă în plasa patimii pentru un Tristan cîmpănezu, adică *Max, mon amour* de Oshima). Și filmul marilor ideatori (*Rosa Luxemburg* de Margarethe von Trotta) și filmul eroicelor devieri (*Ținută de seară* de Bertrand Blier).

În ce direcție?
Anul asta direcția principală s-a numit film de public. *Misiunea*. Investiții imense, marea masină hollywoodiană patimată de specialiști englezi. Un Delacroix al celuloizului, adică regioul Joffé (*La déchirure*), un specialist al coliziunilor între individ și istorie, adică scenaristul Robert Bolt (*Un om pentru toate anotimpurile*), o fotografie (peisaje insolite și o tehnică perfectă) „care țale respirația”, un De Niro (mai e nevoie de amintit că fie, care rol este pentru el convertirea la o nouă religie?). Sufiu de epopee. Monumentalitate, Jungla columbiană în obiectivul lui Chris Menges. Indieni, colonizatori, misionari. Un preot, răzvrătit împotriva ierarhiei ecleziastice. Un negustor de sclavi, cuprins de fervoarea ispășirii. Istoria pe toboganul marilor manipulări. Imens succes de public. Mai mult decît o reușită. „Filmul care a salvat de la faliment cinematografia britanică”. Surpriza! Palme d'Or! Un Palme d'Or autocritic, fiindcă plutea în aer o anume căință; premiul acordat, anul trecut, lui Kusturica pare, azi, o exagerare comisă sub vraja lui Forman. Alegerea nu-i numai o reasezare de palmares. Un anume clopotel țîrle de mai multă vreme pe Coastă. Să fie adevărat că festivalul „budează” pe campionii rețetelor, așa cum susțin regiologii prosperi sau supernove ca Delon, absenți an de an de la serbare, absențe ostentative, uneori polemice?

De aici dorința unei diplomatice reconcilierii, o dorință care crește direct proporțional cu piața — le Marché! — apărută inițial ca o anexă, dar anexa, în ultimul deceniu, la proporții de colos și o altă sonerie preventivă zbîrnie: festivalul e amenințat să devină anexa proprii anexe?

Acesta, cred, e fondul psihologic al celei de-a 39-a ediții dominată, în mod diferit, de doi autori esențiali. Primul: Tarkovski. Patriarhul Bergman îl numește pe cadet „cel mai mare” și, nepăsător față de nimbul propriu, zice că Tarkovski „l-a încurajat” pe el, el „l-a stimulat”, că el, adică T., a exprimat întotdeauna ceea ce el, adică B., a vrut să spună fără să știe cum. De la geniu la geniu se comunică mai ușor, decît de la capodoperă la Festival. Acum cîteva ani, la *Călușuza* numai o treime din sală a avut răbdarea să vadă filmul pînă la capăt, dar anul asta festivalul inteligenței nu jură decît pe *Sacrificiu*, film „misterios”, „interogație metafizică”, parabola a premonițiilor: un profesor retras pe o insulă, înconjurat de personaje străni, ia hotărîrea

să se sacrifice, pentru a demonstra, ca să zică așa, că cea mai gravă dintre morți, este moartea spiritului.

Al doilea: Woody Allen. El refuză să intre în competiție cu *Hannah* și surorile ei, expicind ziaristilor — stilul lui! — că are trac și nu vrea un stress în plus. E clar, însă, că distincțiile europene nu-l interesează. Copilul minune al New-York-ului nu vrea să-l concureze pe Spielberg, nici pe vechiul și nici pe noul continent. În timp ce Spielberg — Leonardo gadgeturilor — lansează și relansează trucuri, ca E.T., sau melodrame de culoare, ca *The colour purple*, un cinematograf de maximă audiență, voit naiv (candoare, generozitate și electronică), Allen plusează într-o zonă, voit marginală, cu un anume public interesat, la chiar vrăjite, de ineputabile complicații ale unui anume tip de intelectual atlantic care caută, caută cînd depresiv, cînd agresiv, cînd isteric, cînd ipohondru, caută „sensul vieții” într-un ghemotoc de angose, patronate, pe rînd sau concomitent, de Freud, de Kafka, de Dostoievski, de frații Marx.

Palmaresul reprezintă o direcție tactică care nu obligă la nici o consecvență. Dimpo-trivă. Ținînd seama de neconștienta lui preocupare pentru autoreglare e de presupus că, în viitorul imediat, se va apăsa pe celălalt taler al balanței.

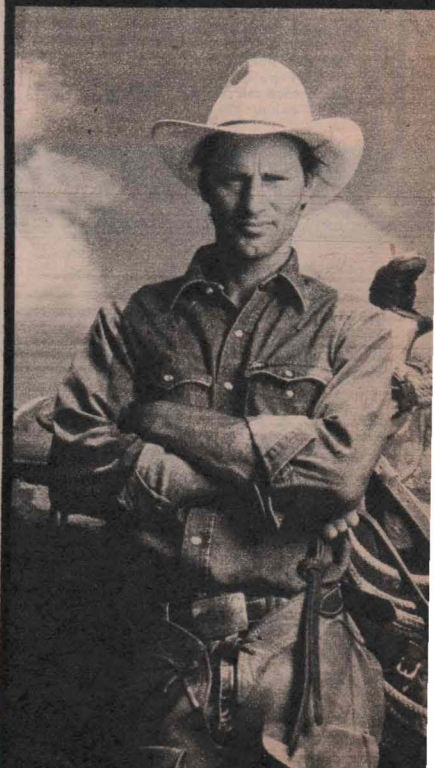
Pe dedesubtul tuturor figurilor de circumstanță, de umoare, de modă, de diplomatie există o mișcare consecventă, un sens deloc abulic. Direcția strategică exprimată, de cele mai multe ori doar în așa-zise „fapte-diverse”: un banchet, o reuniune, o cifră într-o statistică, sau chiar o pitorească serbare. Cînd primarul Cannes-ului schimbă cheile urbei cu primarul Beverly Hills-ului, îmbrățișarea celor doi demnitari — femei nu pecetluiește doar o cîmetrie folclorică. Sub toate culorile guvernametale, sub regimul rozei, în anii lui „toute pas mon pot” sau azi, în zodia coabitării, Cannes-ului, nu Cannes-ul falezi, ci Cannes-ul profund — împlinește un program care tinde să-i devină destin. Ce vrea acest destin intrat pe panta gigantismului? Ce vrea acest mecanism din ce în ce mai puternic în care individul se simte liliiputanizat, Kong-Konghi-zat, inapt să facă față mutației, blocat, asfixiat? Ce vrea, „în fond”, Cannes-ul?

De mai mulți ani, dar mai ales după lecția maiului '68, el vrea să bipolarizeze lumea cinematografică. Deoparte, Los Angeles-ul cu majorsii lui vechi și noi, cu aliații și nealiații lui, cu stărsistemul în preface și underground-ul în creștere. De cealaltă parte, restul. Un rest arbitrar, onorat, stimulat și echilibrat de el, el ca exponent internațional, dar, mai ales, de el ca exponent al unei cinematografii tarată de o viziune intimistă, fărîmită deorgoliile filmului, cu orice preț, „de autor”, înspăimîntată de planul difuzării prin cablu, amenințată de creșterea „parcului magnetoscop”, terorizată de televiziune, în general și de cea particulară în special, o cinematografie care prin el, prin festival, vrea să capete nu atît premii (marile pierzătorii ai mai tuturor palmaresurilor au fost gadele), ci cum ziceam, un statut de „celălalt pol”. De fapt, Cannes-ul vrea să recaptureze vechea strălucire a „luminilor” franceze”. Trecura lor supremație. Trecura lor influență pe mapamond.

Aici, în acest punct, încetează discuția despre rolul festivalului și începe o altă discuție. Despre rolul culturii „ca pirghie”, ca forță electrizaantă.

Ecaterina OPROIU

Sam Shepard cow boy (pe ecran)
și dramaturg la modă.



Zilele filmului argentinian

Aerul bun al Buenos Aires-ului cinematografic

Argentinienii știu să și rida, chiar sarcastic, de ei înșiși, știu să și privească trecutul apropiat, istoria apropiată — („istoria această memorie a popoarelor” cum o numește un personaj dintr-un film aflat în selecția argentiniană). Când sînt trîști, în filmele lor, atîtea cîte am văzut în programarea mai sus amintită, se instalează în atmosfera acestora un fel de lărgo desolat, cu arii prelungi și obsesive. Dar abordînd această zonă a trecutului apropiat, ei demonstrează adevărate virtuți narative ca și o egală dispoziție spirituală și sufletească spre diversitate.

Satira tragică din filmul lui Hector Oliveira **Nu va mai fi nici durere, nici întristare**, este, imi pare, o demonstrație de simț al măsurii și de acuitate a expresivității. (Filmul a recoltat multe reacții admirative și pare a indica o tonalitate predilectă a personalității argentine). Filmul lui Oliveira oferă o convingătoare demonstrație, în primul rînd, în ce privește simțul măsurii (vital întotdeauna în artă) și, mai ales, într-un gen care invita, ba chiar forțea alunearea spre radicalizarea atît a observației, cît mai ales a exprimării ei artistice: satira. Filmul acesta se pretează la o analiză mai amănunțită în planul construcției sale, dar mai întîi este necesară o succintă evocare a povestirii propriu-zise: într-un orașel destul de șters ca să nu poată fi identificat cu nici o așezare reală, un orașel care devine un loc *dramatic simbolic*, dar care, în același timp, este extrem de plastic ca să poată face trimiteri la generalitate, se produce, aparent din nimic și fără scop, precis, o imensă viltăre. Primarul se baricadează în clădirea primăriei, își încropește „o poziție defensivă” convingându-și, cu mijloace administrative, doi subalterni: un jandarm (pe care îl avansează în grad din oră în oră, de la simplu soldat la caporal și apoi sergent) și un arhivar care, ca tot birocrațul, ar prefera să se ascundă sub scaun. Marea achiziție defensivă o face fără să-i coste nimic alăturîndu-și un vagabond delincvent, apucat și dezinvolt, plin de inițiative cutezătoare și chiar salvatoare. Nebunul acesta — asemenea bufonilor shakespearieni — este cel mai lucid, cel mai viteaz și cel mai eficient din toți. El este un superb fără cauză (absurdul dramaturgiei moderne își face aici simțită prezența) și impune dinamica desfășurării. În tandem cu un alt tip „original” un aviator bețiv și de un curaj care frizează inconștiența, el ridică banala răfuială mahalagească la nivelul unui deznodămînt semnificativ. De partea cealaltă rivalii, dacă rivalitate se poate chema confruntarea unor bătaioși aparținînd, totuși, aceleiași poziții politice. Este, la drept vorbind, un război „de casă” sau de castă. De aici tentația realizatorului de a supune conflictul povestirii sale unui tratament intensiv de ridiculare prin deriziune. Un deputat venal și cinic, un comisar ca toți comisarii, adică uns cu toate alifiiile și diverși specialiști ai reprimării, cu alura de James Bond, sînt deopotrivă înfricoșători și riziabili. Lupta dintre cele două poziții ale aceleiași tabere se reduce la o luptă pentru un scaun: acela de primar. Dar efectele încăierării nu sînt deloc riziabile. Ele sînt brutale și contrapuncea dramatic efectele hilare care imbracă intîmplările. Pentru că Hector Oliveira urmărește să păstreze realitatea, adevărul unei lumi, chiar materialitatea ei subliniind — și mizînd în artă sa pe această latură — subliniind degenerescența ei morală, socială, umană. Satira este împinsă la extrema ei corozivitate dar împiedicată să alunece în grotescul gratuit, în țara asta, unde nu se întîmplă nicio dată „nimic” — cum o caracterizează un foarte bonom băcan în timp ce își mută cosurile cu pătîgele din bătaia pistoalelor beligeranților. Dimensiunea umană adevărată nu face, prin aceasta, decît să se detașeze mai evident și să lumineze cealaltă lume, sau cealaltă dimensiune umană, surprinsă într-un moment al ei (istoric) în care nu-i rămîne al-

tceva de făcut decît să încerce să supraviețuiască. De aici înainte tonul narațiunii capătă rezonanțe contrastant dramatice, chiar tragice, care dau povestirii o dimensiune specială, deosebită, aceea de **satiră tragică**. Obiectivul ei nu este risul, ci demitizarea și cum cei demitizați sînt potențiali, efectele confruntării cu ei nu ar putea fi doar în sfera glumei și risului, ci, mai ales, în aceea a suferinței fizice de a-i avea în față. Raportul, doza de jandarm și tragediei își află echivalentul narativ în acel balet al replicilor spumoase, ironice, candide, și gesturile brutale, uicioase, la început incredibil de dure într-o atmosferă de farmec verbal, care cad ca un duș glacial într-o baie de aburi. Dar aici este, cred, și arta lui Oliveira care nu cultivă gratuitul și divertismentul, ci monopolizează apti-

tudinea lor de a capta interesul publicului spre a vehicula apoi sensuri profunde, dramatice și dizolvante. Oliveira este un moralist fără panas, fără morgia, dar de o imensă percutanță. El nu este un artist care să se limiteze la legile unui gen și la rigorile jocului, el este mai întîi un gânditor care modelează arta spre a-și exprima ideile.

Grupajul de la sala Studio ne-a oferit — și aceasta pare să fie principala ei atracție — un film care a obținut chiar în acest an „Oscar”-ul pentru filmul străin: **Istoria oficială** (ca să preluăm titlul așa cum a fost el tradus pentru prezentarea de la noi).

Este un film nu lipsit de virtuți și subtilități, un fel de investigație într-o conștiință ne-marcată de intîmplări mai grave pînă într-un anumit moment (este vorba de profe-

soara de istorie) și o altă conștiință (a soțului ei), dimpotrivă, preocupată doar să steargă urmele unor grave culpe, urme care, eventual, ar putea fi ascunse în cadrul relațiilor convenționale, dar care se divulgă într-un proces irezistibil de trezire a unei conștiințe sensibile și ne-larate.

Puenzo și-a tratat narațiunea într-o tonalitate, aș îndrăzni s-o numesc, de melo-dramă-politică, realizînd un film de ținută profesională fără ca revelațiile pe care le oferă să aibă, cel puțin asupra subsemnatului, un impact prea mare...

Surprinzător de prezentă, în selecția pe care am urmărit-o la sala Studio, sensibilizarea produsă de trecutul apropiat pe care patru din cele cinci filme îl abordează cu obsedantă dorință de a-l divulga în ceea ce a cauzat el mai insistent să păstreze secret. Și **Băleții războiului**, ca și **Să numeri pînă la zece** încearcă să pună în lumină cîte un aspect în care, fără nici un fel de pornire specială sau năduf, faptele să vorbească de la sine și, evident, ele acuză acel trecut. Și iată cum cinematograful se dovedește a fi artă — conștiință. La fel de surprinzător, ba poate chiar uluitor, ni s-a părut și faptul că după ani de zile în timpul dictaturii militarilor — în care filmul argentinian s-a păstrat în rezervă, neputîndu-se manifesta decît fugăr și precar (cîteva pelicule pe an doar) și parcurînd lumina unui anonim nedorit, el a ieșit la lumina zilei dovedindu-și o maturitate de gîndire și de expresie de-a dreptul de admirat. Dar și acest fapt nu este decît o confirmare în plus a adevărului că ars longa...

Mircea ALEXANDRESCU

Cinești
argentinieni,
laureații
Oscarului '86,
într-o gală
bucureșteană
de mare
prestigiu

Foto ROY ARCO



Actrița
Norma Aleandro
și regizorul
Luiz Puenzo,
protagonista
și realizatorul
filmului
Istoria oficială

Încrederea în semenul tău

La răspîntie

Un incident banal îi schimbă total unui adolescent optica asupra existenței. Într-un magazin alimentar, observă un băiat care fura, vrea să afle ce i-a determinat gestul și descoperă, astfel, că are resurse infinite de înțelegere și căldură sufletească pe care ar putea să le dăruiască semenilor săi. Un elan de generozitate care, la început, este privit cu scepticism, cu ostilitate chiar. Renunță brusc să mai plece la Dresda, la facultatea de fizică, și hotărăște să devină pedagog la căminul de copii unde nimerise întîmplător, însoțindu-l pe micul delincvent. Directorul fabricii, unde lucrase cu rezultate foarte bune pînă la bacalaureat, refuză să creadă că răzbează șansa de a urma cursurile superioare. Părinții sînt stupefiați la rîndul lor. Colegii sau multă vreme nu reușesc să înțeleagă cum poate să abandoneze atît de ușor planurile lor entuziaste și mărețe. Doar prietena prietenului — o fată singură, de timpuriu

încercată de soartă, doar ea are bunăvoința de a-l asculta și de a-i fi alături, împărțîndu-i propriile greutăți. Mediul în care tinărul intră cu pași sovăielnici și totuși fermi nu se lasă lesne cucerit. Ceilalți educatori, în majoritate femei, îl privesc cu reticențele de rigoare și la primul eșec îl lovesc nepermis de dur. Va fi foarte dificil să se apropie de copii, orfani sau abandonati, individualități fragile, susceptibili, vulnerabili, firi diferite. Treptat treptat însă îl vor accepta cu toții.

Frumusețea acestei pelicule constă în lipsa de ostentatie cu care narează faptele, lasînd spectatorul, alături de protagonist, să tatoneze fiecare mișcare, fiecare situație, plîndîmă împreună cu eroul, în atmosfera vag ambiguă, inerentă oricărei început. Minunate sînt clipele în care tinărul învață parca să respire altfel acolo, în mijlocul naturii, unde se află noul său cămin, scaldat de lumina lăptoasă a zorilor. Gesturile — de la cel de protecție (primul, adresat copilului aflat în culpă), la cel de tandrețe (bucnetul de flori oferit cu seninătate iubitei minime), de la tenacitatea (aspetată în ploaie pînă cînd o, mătășuă ingrată promite să-și viziteze nepotica), la disperare (goana nebună, prin noapte, pe urmele micuților recalitrări și inconștienți), gesturile toate au firacul, omeneșul trăirilor autentice, iar interpretul a știut să păstreze constantă temperatura inevitabililor incertitudini: Un film care convinge pentru că nu se sfîșiește să arate distanța dintre enunțarea, mai mult sau mai puțin patetică, și asimilarea reală,

autentică, a preceptelor etice, începînd și sfîrșind cu prietenia, cu încrederea.

Irina COROIU

Producție a studiourilor Döfa-Berlin. Regia: Evelyn Schmidt. Scenariul: Rainer Koch, Evelyn Schmidt. Imaginea: Peter Brand. Muzica: Wolfram Bodag. Cu: Tili Kretschmar, Arianne Brenner, Jörg Kleinau, Roland Hemmo.

Atîtea morți din dragoste de viață

Intrusul

Intrusul” este nu numai soldatul german care, în ajunul izbucnirii războiului, trece granița ca să informeze contrașpionajul polonez despre data invadării Poloniei de către trupele hitleriste. Prin extensie metaforică, se va dovedi a fi — și istoria a confirmat-o, vai, cît de tragic — întreaga armată germană, ale cărei prime eșaloane abia în final le vedem trunzînd cîmpul de teritoriu țării vecine. Deci, nu un film de război, și nu tocmai un *Roman cu un intrus*, cum este intitulată pelicula în original, ci un film despre ultimele zile de pace neliniștită, un film care se încheie

cînd începe războiul, cum inspirat și dureros se cheamă cartea ecranizată, *Sfîrșitul vacanței* de vară de Waclaw Bilinski. Într-adevăr, povestea soldatului primit cu neîncredere, ca provocator, și supus unei aspre verificări (mai cu seamă că data comunicată de el nu se confirmă), își pierde din interes, deși se află mereu în centrul atenției. Transferat supraviețuitor unui locotenent, „Intrusul” îi va ceda acestuia și ponderea în trama scenariului. Treptat, în ambianța calmă încă, dar mocnind de temeri, se dezvoltă povestea de dragoste a locotenentului, emblematică pentru destinul altor cupluri frînte de urgență. Un *moderato* constant, menținut chiar și în secvențele agresivității, marchează stilul discret al autorilor, care se mulțumesc doar să puncteze sugestiv detalii semnificative pentru cursul ulterior al evenimentelor: apariția colaboraționistului, fugăria erorilor. Aceași discreție însoțește și ultimul (stop) cadru, fie el și nu de tot original, dar care reduce în memorie tema predilectă a cinematografului polonez din anii '60, cea a sacrificiului inutil: soldatul german și cei trei păzitori ai săi, care vor fi uciși de nemți în zorii aceluia 1 septembrie 1939, încremenesc din mers cu capetele întoarse spre noi, ca un memento perpetuu.

Sergiu SELIAN

Producție a studiourilor poloneze. Scenariul și regia: Waldemar Podgórski. Imaginea: Wiesław Rutowski. Cu: Alexander Mikolajczak, Klaus Peter Thiele, Katarzyna Pawlak.



O anume percepție a timpului (Elena Solovei și Oleg Tabakov, parteneri în *Cîteva zile din viața lui Oblomov*)

de ce revedem aceste filme? „Cîteva zile din viața lui Oblomov”

Secvența lunii

A venit mămică

Exista filme care îți plac mult, chiar foarte mult, dar cu greu îți oferă un moment, o secvență, un episod pe care să-l preferi. Și există filme în care scenele memorabile sînt atât de multe, încît cu greu te poți hotărî pe care să o preferi.

Luna e iunie, filmul e *Oblomov* de Nikita Mihalkov și situația este dintre cele mai critice, chiar pentru un critic căruia îi place la nebunie și scena explicației din sauna (vă mai amintiți acea succesiune de primplanuri în semintinericul unei încăperi, prin fereastra careia se zărește un strălucitor peisaj de iarnă?). Și scena primei întâlniri dintre Oblomov și Olga (ce îndrăzneală soluție de a pasăra aparatul în anticamera goală prin care se perindă doar servitorii în fața unor uși închise dincolo de care Oblomov face numai gafet). Și scena mesei nocturne (cîtă candoare se poate citi pe chipul lui Oblomov, prins în flăcărul delicat de bulimie, ce privire rugătoare și ce zîmbet dezarmant are acest minunat actor care este Oleg Tabakov!). Și scena patinajului compusă de Nikita Mihalkov cu ajutorul operatorului Pavel Lebeshev ca o prețioasă miniatură (foarte inspirat moment de cezură între cele două părți ale acestui film construit

pe o riguroasă simetrie!). Și scena plimbării cu trăsura și apoi cu triciclu, care peetului este definitiv opțiunea Olgai (cîtă tristețe se acumulează sub veselia și lipsa de griji a celor trei eroi!).

Și totuși m-am hotărît: mă voi opri asupra finalului.

În virtutea amintitei simetrii, copilul blond și rotund care aleargă la sfîrșit peste câmpurile inverzite, strigînd „A venit mămică!” se regăsește la începutul filmului într-o scenă

O viziune vibrantă, nu doar ilustrativă a ideii de oblovism

aproape identică. Deosebirea e că primul era Oblomov însuși, iar cel de al doilea e fiul lui Astfel, ciclul se închide. Dar după această copertă finală mai există cîteva cadre care poartă în ele o mare încărcătură emoțională și filozofică. Aparatul cadrează din spate copilul care aleargă strigînd și care se îndepărtează prin peisajul cu unduri molate. Cînd vocea lui se stinge, iar silueta lui dispare înghițită, parcă, de imensitatea pămîntului care îi aparține și căruia îi aparține, acel pa-

pe ecrane

mint pe care au pasit și vor mai pasi Oblomov și Stolzi, cu problemele lor atât de clemente.

Cristina CORCIOVESCU

Camera stilou

„Obiectul” de artă numit film

Scenariul și filmul, elaborate cu o exactitate pe care nu o regăsim la filmele anterioare, probează forța obsesiei ce l-a agreat pe Mihalkov. „Pianina mecanică” — oarecum în același stil — nu beneficiază de concizia discursului cinematografic și nici de metaforă, cu atîtă inspirație ca în acest „Oblomov”.

Timpul și spațiul, noțiuni nerostite de personaje, concepte nefolosite în argumentare, apar prin jocul dimensiunii lor ca termeni ai metaforei filmice.

De la ambientul, cu rosturi imediate la stabilirea relațiilor între personaje, funcția spațiului glisează către demonstrație, către exprimarea distanțelor între oameni, între idei, între țărîmuri. Spațiul familiar lui Oblomov este atât de mare încît îl face neputincios. Nu-l poate parcurge nici el și nici Zahar, nici măcar pentru a nu se pune paianjenii și acesta este primul enunț. Apoi spațiul devine cuplător (vizita la negustor sau travaliul ce separă eroul de scena semnării protocolului, trecîndu-l din cameră în cameră) pentru ca în savanța primei vizite la Olga să se sublinieze în idee. Operatorul Lebeshev expandează spațiul de joc dincolo de pereți, de limita cadrului, facîndu-l prezent prin forța luminii ce aduce volume invizibile în planul imaginației spectatorului. Nu numai în această secvență, dar și în multe altele (amintirea somnului de după-amiază, sau cea a băii) lumina trece pe sub uși, se insinuează în cadru ca pentru a te asigura că există un dîncol la dîncol.

Evadarea în exterior se transformă la Mihalkov în extinderea argumentului la scara dimensiunilor planetare. Plecarea lui Soltz în plină iarnă pe o cîmpie ce pare a fi privirea lui Oblomov, a nu se termina decît la marginea tipsei, ținută de cei patru elefanți, sau fuga micuțului peste spîrîrile molcome ale colinelor, strigîndu-și cînd cu bucurie, cînd cu disperare mamă, strigat ce privit din unghiul păsării în zbor împinge dimensiunea dincolo de linia neputinței ochiului, sînt semne ale strălucirii operei.

Primul cadru al filmului este mostra timpului real al trecerii lui Oblomov prin viață. Un cadru, probabil, de aproape zece minute ne creează senzația unei vieți biologice mult mai lungi, stabilind termenii ipotezei. „Este timp pentru tot”, enunț tipic existențelor simple, vieții într-o societate cu dinamica mică, în care inhibiția și neputința individului duc la tene și apoi la resemnare. Modul trecerii timpului este moștenit, marcat în genă. Scena somnului de după-amiază, a dulcelui somn de după-amiază, sau scena trecerii timpului în discuții despre Luca dulgherul, sau scena tîhnitei seri de iarnă la conac, — sînt scene rituale. Așa trebuie să treacă timpul, aceasta este legea, iar cînd Zahar îl reproșează lui Ilia această moștenire nefastă el se simte jignit de moarte. În lupta cu timpul, Oblomov este un etern invins. La Oblomov timpul are o altă unitate de măsură, una de aceeași mărime cu cea cu care se măsoară viața planetelor.

Florin MIHĂILESCU

cine-univers

Un Nosferatu modern

Cu prilejul vizitei în țara noastră a regizorului Jurah Herz, am văzut la Casa de cultură a Republicii Socialiste Cehoslovace, filmul lui, *Vampirul din Ferat*. Mi-a făcut o plăcere deosebită, fiindcă e o producție cinematografică de science-fiction și genul m-a fascinează. Am fost și curios să aflăm cum s-a descurcat Jurah Herz, într-un domeniu unde dificultățile sînt foarte mari și reușitele rare. Începînd cu titlul, regizorul așta că intenționează să mobilizeze faimosul umor praguez, pentru a trata o temă de thriller clasic proiectat în universul anticipației tehnico-stilistice. Ferat, aici o localitate, trimite la Nosferatu după care Werner Herzog a realizat recent un remake. Ca nu cumva aluzia să treacă neobservată, în timpul acțiunii, eroul e invitat să vizioneze niște scene cu vampiri din nenumăratele filme cite s-au făcut pe asemenea subiecte, după opera lui Murnau.

O linie fină de ironie trece, așadar, prin toată istorisirea sinistru, derulată în fața noastră, dîndu-i o detașare demonstrativă superioară, care e proprie așa-numitelor „contes philosophiques”, de la „Zadig” la „Cavalerul inexistent”. Personajul principal, un tînor medic cam năuc, veșnic în criza erotică, deși

Pînă și Isabelle Adjani s-a lăsat coruptă de *Nosferatu*, în viziunea lui Werner Herzog



Superman convertit, în sfîrșit, la umor

Creat de desenătorii Jerry Siegel și Joe Schuster, personajul Superman a apărut pentru prima dată în 1938, în revista „Action Comics”. După doi ani de succes nedeșteptat, Superman prinde glas și se instalează, de trei ori pe săptămîna, într-un serial la emisiunile radiofonice din Statele Unite. În 1941, el devine personaj de film animat programat să înfrunghie, în timpul războiului, virtuțile de bărbăție, cîțeană și izbînda. — În așa fel încît, cei ce selectau filme potrivite pentru ridicarea moralului soldaților americani de pe front, obișnuiau să spună: „Chiar dacă Betty Grable are picioare mai frumoase, Superman este eroul care ne trebuie.” Dat uitării timp de cîteva decenii el a reîntors pe la sfîrșitul anilor '70 în atenția producătorilor mereu dornici să lanseze pe piață valori sigure. Copilul benzilor desenate a fost astfel propulsat în era zburătorilor spațiale în carne și oase, sub chipul lui Christopher Reeve.

Acuiat pe Terra sub identitatea unui tînar pașnic, inocent și cam stingaci, Clark Kent, descendentul de pe planeta Krypton pare să-și fi uitat înzestrările strămoșești. Pînă într-o zi cînd chemarea de campion al dreptății și adevărului iese pe neașteptate la iveală și îl împinge în tot felul de aventuri și vulturi zburătoare. În zelu său justițiar, eroul nostru nu prea ține pasul cu umorul aseme-

nea multor coechipieri întru aventuri nastrucnice ca cei de pe malul Nilului, pe urmele a tot felul de pietre prețioase sau de corabii pierdute. Popularitatea lui Indiana Jones pare să fi convins și pe producătorii lui Superman că prea multă seriozitate strică. Sau pe ecran nici seriosul și nici fantasticul aventurilor nu mai pot fi crezute fără un iz de băscălie. Zis și făcut.

Pentru a salva eroul de prea multă seriozitate, filmul este încredințat la al doilea episod cunoscutului regizor britanic de comedie Richard Lester, autor al neuitatului *Spi* și coproducător la *Superman I*.

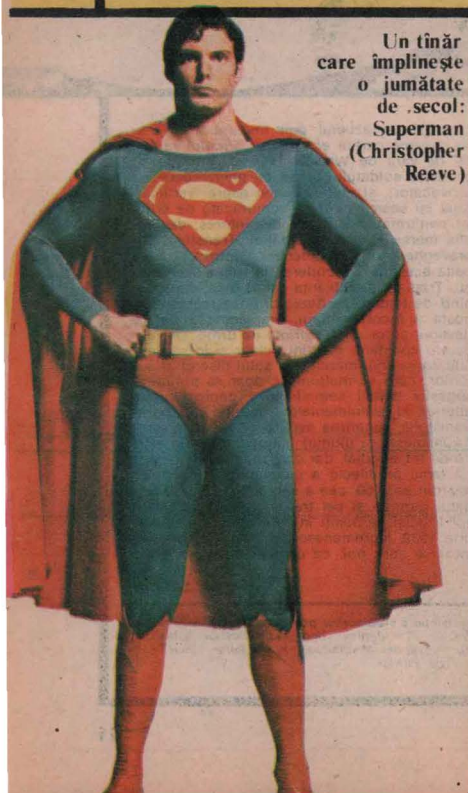
Superman rămîne același vîntor neîfrînat al raului de pe Terra, dar gag-ul îi devine partener. În zelu său i se mai întîmplă să stînga chiar flacăra olimpică, crezînd că este vorba de un incendiu sau să îndrepte tunul de la Pisa. Tot pentru a-l umaniza, gresala și neputința sînt doar omenesii, autorii îl lasă un timp somer, situație față de care nici fizicul său, nici aptitudinile sale zburătoare nu-i pot fi de vreun folos. Așadar, mai mult sau mai puțin *super* în următoarele două episoade, Christopher Reeve a continuat să ne învaluiască în mania farmecului său. Filmul tindea să devină serial.

Dar o dată cu sfîrșitul episodului III, aventura s-a mutat de pe ecran în studio. Obligațiile contractuale ale actorului față de produ-

cătorii încetînd, „Fat-frumos” s-a văzut în fața unei dileme: să continue să-și lege numele și chipul de Superman sau să mai tenteze și alte călătorii „unde-va-cînda”. Doar pînă și Stallone după patru serii Rocky a trecut la Rambo! În această alegere umorul nu-l mai putea ajuta și preferînd să-și asume riscul pe ecran și nu în viață, a îmbrăcat din nou costumele cunoscut și s-a așezat în fața aparatului de filmat. Atenție, motor! Se filmează Superman IV. Scenariul anunță noi gaguri.

Adina DARIAN

Același superman prezintă
Almanahul „Cinema”
Multumim pentru atenție!



Un tînar care împlineste o jumătate de secol: Superman (Christopher Reeve)

se învîrteste printre femei frumoase și dă-nice cu farmecele lor, întărește nota comică închipuind o progenitură a lui Svejk, ajunsă, fără voie, să ducă o anchetă polițistă prin tot felul de întâmplări oribile și derutante.

Juraj Herz face apel la ironie numai atît cît trebuie, ferindu-se să distrugă prin întrebun-țarea ei excesivă încrederea noastră în veracitatea faptelor prezentate. Umorul are rostul doar să întoarcă thriller-ul în parabolă.

Vampirul din Ferat e o mașină de curse, construită astfel încît să funcționeze cu singe omenesc și să și-l ia direct prin călcîiul celui care o conduce. Numeroase episoade misterioase acreditează existența unui asemenea monstru ale cărui victime preferate sînt tînere femei și piloții de performanță în raliurile automobilistice. Dar dincolo de istoria propriu-zisă, filmul bate mai departe: noul **Nosferatu** ar fi automobilul ca atare, pentru că el își ia zilnic în lumea modernă o rată de singe omenesc, prin dese accidente, devenite plagă a civilizației actuale.

Herz s-a inspirat dintr-o năvelă a lui Josef Nesvedba, unul dintre marii autori de literatură S.F. și a împrumutat de la el o anume anvergură speculativă fericită.

Păcat că o reduce, dînd toată vina vampirismului pe o conspirație cu comandouri organizate la James Bond și avidități financiare cam schematice. Aura de „conté philosophique” a filmului se cam destramă astfel, dar nu numai ea.

În genul cinematografic S.F. **Vampirul din Ferat** se distinge prin faptul că aduce pe ecran un caz de **fantomatică**. E termenul cu care Stanislaw Lem denumește o ramură stranie a științei viitoare, aceea în măsură să fabrice, de pe acum, o realitate iluzorie, cuplînd toate simțurile noastre la diverse mașini programate. Tulburător devine faptul că, de la un moment dat, nu mai putem distinge ce ni se întîmplă realmente și ce ne-a fost doar transmis sub formă senzorială fără a exista efectiv.

Vampirul din Ferat dă o asemenea turnură inspirată unei forme inedite de thriller, unde oroarea nu o creează imaginile fioroase, ci speculația intelectuală cu rezultate neliniștitoare. Eroul constată la sfîrșit că i-a fost întîlnită o cursă, tribulațiile lui fuseseră prevăzute, ba chiar provocate înadins spre a face reclamă tipului respectiv de mașină.

Fantasticul speculativ prieste filmelor S.F. după umila mea opinie. În cazul lor, primele două cea mai mare e să apară senzația de „papier maché”, acolo unde trebuie arătate produsele imaginației anticipative.

Juraj Herz păstrează tot timpul această viclenie artistică. Personajele sale se mișcă într-o realitate cotidiană comună, plină de credibilitate. Ne găsim în miezul verosimilului și cu atît mai mult fantasticul situațiilor intriga. Figura de **business-woman**, înconjurată de echipa gorilelor sexy feminine, strica acest efect bun. Era nevoie ca o reflecție la Svejk să le anuleze și lor realitatea, înlocuind-o cu un produs fictiv, elaborat de cine știe ce imaginație frustrată. Atunci totul ar fi fost în regulă. Dar și așa plăcerea urmăririi filmului nu e mică.

OV.S. CROHMĂLNICEANU

zilele filmului cehoslovac

Trei genuri, trei stiluri

O reală dorință—și puțință!—de a vedea viața așa cum e ea

În cinematografia cehoslovacă se întîmplă ceva. Ceva nou și bun. O reală dorință de a reda viața așa cum e ea, de a investiga suferințele omenești în ceea ce are ei bun și rău. Dar nu cu bisturiul, ci cu aparatul de radiografat. Unii o fac cu tandrele. Pădurarul (interpre-

tat excelent de Vlado Müller) din **Dragostea cu parfum de rășină** este foarte aproape de inima regizorului-scenarist Jiri Hanibal. Desigur, are principii poate prea severe și cam demodate. Dar poți lăsa o nepoată de nici douăzeci de ani să stea nopțile la discotecă cu un tînăr și blondului motociclist? Desigur că la mijloc e și un soi de gelozie paternă

Fantezie, umor și tîlc (Rumburak)



...la Casa de cultură a studenților

Un tramvai numit Cinema

Un copil cu capul mare și ochi senini, ca eufhanasia, se roagă pentru sănătatea mamei lui, într-o baracă podidită de propriile picturi naive, înfățișînd cu obstinație un tramvai. Ruga transpare din sfîla hieratică a gesturilor, frenezia rostirii o face însă poruncitoare, cu iz de săgeată trasa spre cer, într-o constrîngerea zeului ploii. Copilul, japonez, are facies downian. Asta explică, în parte, strania lui comportare, de vatman al unui tramvai închipuit, pe niște sine imaginare, șerpuiind în slums-urile unui peisaj dezolant, printre gușoale fardate de un soare expresionist. Pasa-gerii lui sînt „oamenii din subterană”: borfași angelici sau vinovați de incest, sinucigași de ocazie sau orgolioși cerșetori care visează vile în stil rococo pe marginea mormintelor copiilor lor uciși de mizerie. Adevsea invocată alăturarea dintre **Dodes'ka-den** și clasicul **Miracol la Milano** al lui De Sica, pare formală, în ciuda acceptării ei chiar de autorul nipon. Miracolele se compară doar în măsura în care duc la neamsmuire. Ele sînt, cum spune Eliade, irecognoscibile, se adevăresc doar neimaginate.

Or, nebunia copilului Rokuchan este probabil tot atît de imaginată ca și neorealismul

atribuit primului film color al lui Akira Kurosawa. Realitatea personajului e doar vopsită a la Caligari; vopseala face parte din real, e doar o suprafață a lui. Însă realul circumscrie și aiuritoarea suprarealitate în care trăiește Rokuchan, sublimul pictor naiv, personificare a cineastului transformator al lumii prin forța demiurgică a inspirației lui, cum l-a explicat într-un interviu regizorul japonez, cîndva absolvent al Facultății de pictură din Tokio. Un demiurg neinteligibil și discutabil, ca orice cauză primă, ca însuși enigmaticul **Dodes'ka-den**, onomatopeea incantatorie prin care copilul revelează tramvaiul său nevăzut. Conform interviului amintit, tramvaiul simbolizează chiar cinematograful, supremul mijloc de comunicare al mereu neînțeleșului Kurosawa, regizorul care s-a încapățînat în a trimite spre înorăutul ecran săgețile proprii inspirații, oricît de nerentabilă le-ar fi parut ea la box-office-producătorilor. Antologicul cadru cu vatmanul-copil traversînd fericit și nele magice ale unui auroral curcubeu, urmat de detaliul unei pungi rostogolite în praful în-țat, e poate cel mai limpede semn că ploaia visată de artist rodește deja în realitate.

Daniel DANIEL

stîrnită de perspectiva unui posibil măriș. Dar putem să-i facem din asta o vină celui care a crescut-o singur, în timp ce fiica lui și mama ei tot încerca să-și refacă viața? Desigur că e puțin ridicol în strădania de a-și demonstra forțele. Dar nu e oare patetic refuzul său de a abdică de la viață, de a renunța la padure, și la bere, și la dragoste?

Alții o fac cu înțelegeră. Cercetătorul din **O șansă prea mare** de Otakar Fuka vrea mai mult decît orice pe lume să ia locul șefului său, n-a suferit niciodată de o prea mare stabilitate sentimentală ceea ce a dus la despărțirea de familie, iar în situațiile limită își pierde cumpătul. Și totuși nu e un monstru. În momentul accidentului, primul gînd e să ducă băiatul la spital și numai moartea acestuia pe drum îl determină să ascundă cadavru. După cum la primele propuneri ale directorului de a lua locul șefului său bolnav, eroul refuză. Există în acest refuz teama că vestea înlocuirii îi va fi fatală celui bolnav, dorința de a nu face impresie proastă colegilor și speranța ca directorul să hotărască în locul lui. Dacă la toate aceste ezitări adaugăm faptul că e un destoinic profesionist și un tată grijuliu obținem portretul complex al unui om făcut din carne și sînge și ale cărui zbateri interioare sînt mult mai credibile și mai interesante decît intriga polițistă a filmului, bazată pe excesiv de multe coincidențe.

Adevărului psihologic al unor personaje ca pădurarul din filmul lui Jiri Hanibal sau cercetătorul din **O șansă prea mare** îi cores-punde un firesc ambiental (uman și obiectual) ce exclude excesele în ambe sensuri — mizerie sau bunăstare nejustificate.

Filmul pentru copii **Rumburak** le prelujește lor, copiilor, o reînțînire cu personajele popularelor serial TV **Arabela**, iar nouă o reînțînire cu Vaclav Vorlicek, regizorul ce îmbină armonios umorul cu apetența pentru miraculos, apetență satisfăcută prin incursiuni în două domenii doar la prima vedere diametral opuse: basmul și științifico-fantasticul. (Este o căsătorie pe care a imaginat-o și Ion Popescu Gopo în **Povestea dragostei**). Vrajitorul, care a uitat formula magică, sortit să fie cînd om, cînd cioara, trăiește într-o civilizație a roboților și computerelor cu ajutorul cărora vrea să-și recapete memoria. Întîmplările se aglomerează, poate prea mult, pentru puterea de urmărire a copiilor, cărora însă nu le scapă hazul poeziei principale.

Aceste trei filme au meritul de a ne fi trezit interesul și curiozitatea de a vedea și alte producții recente ale cineastilor cehoslovaci, care să ne confirme părerea că în cinematograful cehoslovac se întîmplă ceva. „Ceva” nou și bun, demn de luat în seamă.

Ioana CRISTIAN



Ploaia visată de artist rodește în realitate (Dodes'ka-den)

cinema

București, Iunie, 1986

Nr. 6 Anul XXIV (282)

Redactor șef

Ecaterina Oproiu

Coperta I

Doi actori de talent revăzuți, de curînd, în întîlnecare:

Emilia Dobrin-Besoiu, Vladimir Găitan (aici, cu puștii lor)

Fotografie de Victor STROE



CINEMA,

Piața Scînteii nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică I prezentarea grafică
Anamaria Smigelschi Ioana Statie



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Scînteii” — București

Înainte de a „serie” cu aparatul de filmat a „scrie” cu penelul: afișul la **Dodes'ka-den** desenat de Kurosawa.

în premieră

Al patrulea gard, lângă debarcader



Adolescenții de azi... (Rodica Horobeț, Alexandru Bogdan Manea, Raluca Iordăchescu, Alexandru Bogdan Urtescu)

Numai indivizii marginalizați își inchipuea că despre lucrurile serioase nu se poate vorbi decât cu gravitate. Plăsat destul de la începutul filmului ca să aibă timp și spațiu de funcționare, citatul conține o mică notă de avertisment. Din spatele lui, autorii filmului, scenarist Nicolae Cristache, regizor Cristiana Nicolae, par să ne atragă atenția că lucrarea lor este serioasă în ciuda tonului vesel până la veselie, iar dacă cineva se frezează protestând cum că... despre lucrurile serioase nu se poate vorbi decât cu gravitate, își asumă riscul să fie etichetat drept marginal.

Să nu fim marginalizați, asadar. Cu atât mai mult cu cât nu este cazul. Dar care este **cazul**? Despre ce este vorba în această propoziție foarte bine articulată din scenariu (decă, cazul este în primul rând acela ferit în care un film se poate baza, într-adevăr, pe scenă-

riu) și pînă la ultimul compartiment trecind, bineînțeles, prin șeful de orchestră care este regizorul. Ca să ne ridicăm la limbajul și în atmosfera acestui film ușor de așezat oricînd, și cu dreptate deplină, în familia cu și **despre** tineri la care însă nu este interzis accesul maturilor, dimpotrivă, el este chiar indicat pentru că orice părinte de adolescent ar avea ceva de aflat despre starea vremii sufletești la copilul personal, ca să ne ridicăm și să rămînem în atmosfera acestui film proaspăt și curat despre „adolescența în erupție”, răspunsul ar suna așa: în această propoziție numită **Al patrulea gard, lângă debarcader** este vorba de o vîrstă și problemele ei arzătoare, probleme pe care filmul le așază frumos, în ordinea firească a priorităților, evident, tot ale vîrstei. Pe primul loc, dragostea. Un El și o Ea se vadă șase luni în fiecare miercuri, la ora 7 30 trecute fix, în aceeași stăție

de autobuz, fără să-și vorbească. Parcă aud o poveste din secolul trecut — va remarcă nu fără oarecare nostalgie, mama fetei, posesoare de soț bine fixat în secolul XX, cu cărți și mașina la activul său.

Problema numărului doi, care se va dovedi cu timpul, și în timpul filmului, a fi, de fapt, problema numărului unu, este prietenia. Să fie oare prietenia „o problemă”? Este. La orice vîrstă, dar mai cu seamă la aceea pe cît de dulce, pe aît de vulnerabilă a adolescenței, a avea sau a nu avea un prieten de nădejde, este o problemă extrem de importantă. Și iată că el, Milică (Milică de la... Viad) are un asemenea prieten în persoana lui Misu, cel cu ochelari și condiție fizică în compensație, în „compensație”. Milică va purta și el ochelari de care nu are nevoie, numai și numai ca să semene cu prietenul.

Dar — împing autorii mai departe problematica — ce se va întîmpla cu o atît de mare prietenie atunci cînd în ea va pătrunde blonda, decisa și fermecătoare, Ea? Mai ales în cazul în care, ea pusă pe glume, așa în joacă, vrea să-i demonstreze lui că prietenul nu merita chiar atîtă încredere. Chiar și pînă aici autorii își țin promisiunea. În ciuda tonului lejer, deconectat, firesc, (firedul pînă la mica biblia sau precipitare verbală a protagoniștilor) lucrul este într-adevăr serios. Și poate fi luat în serios, pentru că ceea ce ni se arată nu este o poveste ca-n filme, cu tineri (rumosi) ca-n filme, care se mișcă și vorbesc impecabil ca-n filme, este o poveste cu tineri ca-n viață, propuși într-o imagine nu ideală ci posibilă, care nu fletează ci oglindește, în cunoștință de cauză, o vîrstă anume. Vîrstă pe care o cunoaște atît de bine, încît nu au avut nevoie să o inventeze.

Ambiția autorilor este însă mai mare. Ei tind mai sus, ei întesă mai sus, ei depășesc, asadar, cutia toracică, lacasul sentimentelor și pînduc cu tandrețe și băgare de seamă în cutiuta de mai sus, numită craniă, unde, chiar, încep să scotocească în căutarea altor probleme și anume: ce vor ei, tinerii astia? Cum vad ei mai departe? Ce gîndesc ei despre viața lor de mai tîrziu, viața de oameni maturi? Iar aici chiar și umorul se lasă înaltat, aici ni se spune în fraze exacte, serioase (umorul involuntar nu intră la socoteală, firește) ce și cum. Afliăm, astfel, că acești tineri ai zilelor noastre se împart, asemenea altor tineri tot ai zilelor noastre, dar mai de demult în două tabere: cei care vor să trăiască pentru a fi — a fi ceva, cineva, cumva perfect, dacă se poate — și cei care trăiesc pentru a

avea. A avea o profesie anume, un post anume, o casă, o mașină, un soț anume, cinstit, gospodăresc, șase luni, studiat, ca și cîștigat, dar pierdut din nepotrivire nu de caracter, ci de viziune asupra vieții. Pentru că, iată, nu El care s-au văzut șase luni în fiecare miercuri la ora 7 30 trecute fix, se dovedesc a fi asemenea, adică pereche, ci doi tineri care se cunosc din întîmplare, la strand. Misu cel „caraghiș” și Bibi cea „fată”, de fapt o fată în căutarea propriului contur sufleteș care se găsește și regăsește în persoana atît de puțin, tot aparent, seducătoare a pustului cu ochelari.

„Lucrarea” se dovedește într-adevăr mai serioasă decît pare. Pentru că nu numai problema iubirii în adolescență, a prieteniei în adolescență, dar adolescența însăși față în față cu capcanele pe care le întinde viața, este pusă în discuție. Ceea ce surprinde plăcut, față de alte producții în gen, la acest **Al patrulea gard, lângă debarcader** este sinceritatea discursului propus de autori, și preluat cu înțelegere și putere de a-l duce cu bine la capăt de către interpreți. În primul rînd, firește, cartutul de adolescenți. Alexandru Bogdan Manea (Milică), Rodica Horobeț (Cornelia), Alexandru Bogdan Urtescu (Misu), Raluca Iordăchescu (Bibi) — dar și personajele secundare în economia filmului din care actorii în toată puterea cuvîntului (Irina Petrescu, Valentin Urtescu, Cezara Dafinescu, Val Paraschiv, Andrei Torok, Constantin Drăgănescu) construiesc, pe date puține, existențe credibile, rezistente în viața filmului. Pe aceeași linie a sincerității se înscrie și imaginea lui Florin Paraschiv, foarte atentă tocmai la adevărul expresiei, la cadrul „surprins”, nu fucat.

Un film sincer este fără îndoială plăcut la vedere. Dacă sinceritatea este dublată de o bună stăpînire a materiei filmice, plăcutul înîntesă automat, utiul.

Cazul filmului **Al patrulea gard, lângă debarcader**.

Eva SÎRBU

Producție a Casei de filme Patru. Scenariu: Nicolae Cristache, Regia: Cristiana Nicolae. Decoruri și costume: Marcel Bogos. Imaginea: Florin Paraschiv. Montajul: Rodica Fălcoianu. Coloana sonoră: Mihai Orasanu. Muzica: Marius Teicu. Cu: Bogdan Alexandru Manea, Rodica Horobeț, Bogdan Alexandru Urtescu, Raluca Iordăchescu, Irina Petrescu, Andrei Torok, Valentin Urtescu, Cezara Dafinescu, Valentin Paraschiv, Constantin Drăgănescu, Razvan Popa, Julieta Strimbeanu, Mircea N. Crețu. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

în premieră

Furtună în Pacific

Dintr-o fabuloasă călătorie cu un echipaj român spre Singapore, cită „materie primă” (fluidă, mai ales, doar sîntem în plin ocean), și pentru echipajul cinematografic „remorcat” de cel naval! Din primul voiaj mixt a ieșit o bună și tensionată „marină”. Nu doar în sens peisagistic, ci și dramatic. Dintr-o a doua expediție pe un cargou comercial a apărut această „Furtună în Pacific” ce acumulează la bord, nu numai lupta disperată a echipajului cu stihia dezlănțuită în mijlocul oceanului, dar și cîteva momente — la fel de spectaculoase atunci cînd sînt primite în adîncime — de luptă a omului cu proprii disperare sau teamă (firească), cu tendința de capitulare în fața destinului ori, dimpotrivă, de rezistență pînă la capăt (dar cine mai știe unde e acest capăt al Bunei Speranțe, ori al viclenei speranței!) ce te îndeamnă să nu abandonezi nava chiar cînd toate eforturile apar zadarnice și însăși cablograma îți ordona să salvezi echipajul cu orice preț. Numai capitularea nu fii în atari condiții, și încă unul atît de frîmant, de inimos, de înversunat ca personajul incredințat lui Dan Condurache de regizorul la fel de frîmant, de inimos, de înversunat în ale suspensului cinematografic (pe mare ca și pe uscat) cum e Nicu Stan. Am numit doar doi „capitani” de cursă lungă, dintr-un întreg echipaj pornit la drum cu acea pasiune, exaltare, încapăținare fără de care poți face orice numai cinema de emoție, nu. Și **Furtuna**, aceasta este în primul rînd, în al doilea rînd, în al treilea rînd: un cinema de emoție. De emoții tari pe marea agitată, emoții cînd se anunță că „frumoasa Vichi” le dă tircoale, că cicloul nu poate fi ocolit, că tocmai acum s-a defectat ceva la motor, ce facem? cîrpiți motorul? încercăm, dar în aceste condiții speciale nu putem nimic, decît să plutim cu vele, ca în timpul Invincibilei Armada și nava e acum o coajă de nuca în mijlocul furtunii. Ce facem, că ne apropiem de stînci și cargoul „Oltul” care ar putea veni să ne ajute e la zece zile departare, nu-i de tratat nici macar cu „Salvatorul” străin, jecmănit, care ne cere în schimb salvării echipajului toată încărcătura navei, duca-se la dracu’. Răspunsul? Noroc că între timp s-a defectat și legătura radio, altfel le-ar fi auzit urechile una zdravănă, marinărească...

Alături de tînarul lup de mare (Condurache) un secund cu o clipă de șovăială față de hotărîrea capitanului, pentru ca apoi să-i dea mina barbătească, izbucnind într-un ris sarcastic, cînd descoperă, amîndoi, ultimul reghis

lucrat de soarta, emițătorul a fost trazănit. „Ca-n filme” izbucnesc amîndoi marinarii, într-un hohot scurt, în fața absurdului. Moment fulger antologic, pentru doi interpreți moderni care cunosc bine tainele cinematografului: Șerban Ionescu și Dan Condurache. Umor scrisorît, ironic, demonștrînd perfectă înțelegere, comunicare, ca între doi bărbați asemenea.

Nici restul echipajului nu e neglijat de regizor. Un Dorel Vișan la fel de firesc, direct, spiritual, pe ocean ca și în ograda. Aici pe post de mecanic inventiv, energic, dar cedînd în fața evidenței, pierzîndu-și încrederea în umor — în fața catastrofei. Numai o mișcare i-ar putea salva, știe el, ca tehnician, dar cum nu crede în minuni, nu e de acord cu înversunarea tînarului capitan. O nepotrivire de temperament, de adrenalină, în ultima instanță de vîrstă, de experiență. O revenire în altă situație de comic dramatic — ca într-un film anterior —, cea a lui Petre Nicolae pe post de viitor tata ce transporta caruciul din Singapore spre Constanța și asteapă din clipa în clipă vestea cea mare: fiul. Doar că legătura cu uscatul se pierde, și atunci matrozului îi vine să-și ia cîmpii... pe

ocean, să se aventureze de unul singur în furtună cu o barcă salvatoare. Miza dramatică — scenariul e semnat de Constantin Novac și Nicu Stan — e suficientă pentru un film întreg, ea n-are nevoie de mult subtext, urmînd un crescendo firesc, prin acumularea incidentelor și a cîtorva tensiuni interioare, a celor nerăbătoari sau a celor prea temerari, cum e secundul în lupta cu valul, răpit de val în timp ce în cabina fracul lui alb de mire se clatină nostalgici, în timp ce pe uscat frumoasa de peste munte, balerina de la Cluj, îi asteapă tot mai nostalgică... Există și un alt rînd, pe care nu-l mai asteapă nimeni (asa crede el, cînd se înversunează să nu dea seama că descifrează o telegramă de la nevasta cu care e certat, o telegramă pe care o crede falsă pentru că nu se poate, ea e o incapacitată, n-are putea să revină); mai e și bucatarul care stie că moralul marinarului trece și prin stomac și atunci îi pîndeste pe luptătorii cu furtuna, ținînd în mîna sandviciul salvator. Întîmplările sînt povestite cu nerv, cu profesionalitate și cu reflexul lor inteligent pe fețele oamenilor, întîmplări și sentimente povestite mai ales de aparat, surprinse în ghugiuri variate, montate dinamic cînd e cazul

sau clasic, cursiv, prin acumulare și alternare de date exterioare și interioare, de pe vapor și cîteva — mai sumare — de-acasă. Detalii, detalii care joacă. O bandă de magnetofon cu vocile celor dragi devine surpriza serii de revelație, aruncînd lumini și umbre pe fețele marinarilor. Totul e strîns, economic, eficient. Nu-i loc de mult subtext, ori de mister în această înlîntuire de cauze și efecte, nuanțele se cam pierd într-o luptă pe viață și pe moarte. Și totuși, prea atenți să nu scape furtuna, autorii expediază unele scene care ar merita detaliate psihologic. Filmul ar fi cîștigat mult dacă și-ar fi mutat mai des centrul de interes din sala mașinilor către sala, ceva mai complicată, a mecanismului sufleteș.

Dar nu-i putem cere unui film de acțiune mai multă psihologie decît își poate permite într-o înversunare filmare: pe viu a unei asemenea dezlănțuiri a naturii. E și meritul operatorului Mihai Truică, cel care a trecut cu succes proba de foc a furtunii pe mare. Și meritul întregului echipaj artistic condus cu pricepere de un „lup”, al filmului, pilotîndu-i cu pricepere și pasiune.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de Filme Unu. Scenariu: Constantin Novac, Nicu Stan. Regia: Nicu Stan. Imaginea: Mihai Truică. Costume: Vasile Sirli. Decoruri: art. Adriana Păun. Muzica: Maria Malița. Cu: Dan Condurache, Șerban Ionescu, Dorel Vișan, George Motil, Valeria Saciu, Gheorghe Cozorici, Petre Nicolae, Remus Mărgineanu, Cornel Revant, Florin Chiriac, Olga Băscay, Claudiu Istodor. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică București.



Doi „marinari” și o pasiune: Filmul (Dan Condurache și Șerban Ionescu)

Ci Nr. 6 (281)
Anul XXIV

Cinema

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