



1918—1988

**70
de ani
de la
Marea
Unire**

Ci Nr. 11 (309)
Anul XXVI
**ne
ma**

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, noiembrie, 1988

Într-un mare combinat siderurgic...

Am revăzut, nu de mult, marele combinat siderurgic de la Galați și chiar din prima clipă am aflat un fapt impresionant: în miezul acestei vieri s-au împlinit 70 de ani de la elaborarea celei dintâi saje de otel. Memoria reporterului recompune momentul, dar amintirea mă duce și mai departe. Și anume, la un timp în care combinatul nu exista decât pe hîrtie de calc ale inginerilor-proiectanți. La întoarcere, în drum spre București, nu vedeam decât cîmpia aceea a Țiglinei plină de mărăcișuri. În mod real, peisajul din fața mea trebuie să fi fost o splendoare, dar ferăstrăul trenului n-avea, atunci, pentru mine decât o față spre interior; și mă vedeam reporter al „Științei tineretului”, alergînd mereu de colo-colo și notînd imagini. Momentul se derula alt de viu și proaspăt, încă camionul care se opriese în mijlocul cîmpului gol părea să-și transmită încă puternic ecoul motorului! Cu ce încercătură venise camionul asta aici, pe platoul ciulinos de deasupra orașului Galați? A, iată niște lăzi descreșcate care aveau să scrie mai apoi că trebuie să fi avut în ele nu aparatură inginerescă și nici unele specifice unui șantier, ci o substanță miraculoasă din moment ce cîmpia părea să se fi înălțat dintr-o dată ca o pinză pe care se pictau construcții. Dar tocmai acesta era faptul cu adevărat miraculos: nu se ridica, acolo, un decol, nu se făceau desene în vîzduh, ci chiar începuseră să se înalțe zidurile combinatului. A fost un prilej unic să mă fi aflat martor, într-una din acele zile de început, chiar la prima mușcătură de tîrnăcop (nu de excavator!), după ce inginerii fuseseră toate masurările, iar echipele se rîndiseră pe meserii cu scopul să transforme în realitate planurile înscrise pe hîrtie. Dar mai întîi s-a săvîrșit un ritual în virtutea căruia toți oamenii aflați atunci pe cîmpia Țiglinei se strînseseră în jurul unui singur, un constructor vestit, dintr-acea care „făcuseră” Bicazul și „trecură” și prin alte șantiere celebre, acordîndu-i-se, acum, onoarea de a deschide lucrările pentru înălțarea noului combinat prin acest gest al muncii creatoare de edificii ale civilizației omenești: izbirea pămîntului cu un tîrnăcop! Așa cum în clipa în care un vas este

gata să-și întindă prova spre fluviu sau spre mare este atins, în semn de omagiu, cu o sticlă de șampanie! Combinatul de la Galați încă nu exista, dar el a pornit la drum chiar din clipa aceea.

Era un fapt real și toate marile noastre cititorii au început în acest chip: mai întîi au fost constructorii.

Pe toate șantierele pe care am colindat ca reporter, am întîlnit această relație: constructor = beneficiar. Constructorii sînt cei care execută edificiul propriu-zis, iar beneficiarii cei care îl pun în valoare, adică îi organizează și îi realizează producția.

După ce și-au terminat munca de zidire, constructorii pleacă pe alt șantier. Ei se duc

ora se aflau, acum, edificiile proiectate: combinate industriale, hidrocentrale, orașe noi. Și îl vedeam surîzînd, în clipe de intensă retrăire a unui timp de tinerete plină de patos și entuziasm, înconjurat cu respect nu numai de fiii și nepoții săi cu care plecase în această insolită excursie, ci și de cei care, întîlnindu-l, aflau că a fost și el unul dintre constructorii așezării lor. Dar am întîlnit și un constructor care s-a intristat brusc la poarta unei întreprinderi căreia el și echipa sa îi zideau pereții și unda, acum, i se cerea legitimația: „Cine ești, dumneata?” — „Constructorul!” — „Fratele meu, vezi-ți de drum, n-avem noi nevoie, acum, de vizitatori!”

Familia „acelui constructor care s-a mutat

pentru o muncă de birou, el a adus argumentul cel mai convingător: „Eu dacă nu văd schelele și nu aud huruitul macaralei nu pot dormi noaptea. Și atunci ce-o să faceti cu mine ziua?” Fusesse pe opt șantiere, începînd cu cel din Fagăraș, dar n-au trecut niciodată mai mult de două săptămîni fără să-și fi văzut familia. Ori se ducea el acasă, ori venea soția la el. Verile, copii și le petreceau mai mult pe șantier, încălcomperile lor pe tema: „Unde ați fost în vacanță?” aveau drept titlu: „Pe șantierul X sau Y”. În ultimul timp, maestrul s-a apropiat de casa ființă băieții cei mari ajunseseră la „vîrsta tîrînelor”, adică vîrsta dificilă și trebuiau supravegheați „mai îndeaproape”. Ca măsură practică el se ducea acasă în fiecare sîmbătă. În toți acești ani, viețile celor doi soți s-au desfășurat normal: el știa prin ea toate evenimentele comune, ea prin el viața de pe șantier. Din discuție, mi-am dat seama că nu întotdeauna tranziția familiei ține de durata conviețuirii zilnice. Asta o demonstrează chiar viața. Unii nu s-au despărțit niciodată cu locuința, dar sînt despărțiți de muncă sufletește. Ei se întîlnesc seara de seară, dar sînt străinați unul de altul și nu-și destăinuie nici o frîntură importantă. Am cunoscut familii în care niciodată unul n-a știut despre celălalt ce gînduri a avut, ce bucurii, ce decepții. Fiecare s-a închis în sine și, deși se aflau zi de zi alături, fîntele lor trăiau fiecare în locuri departate. „Cine, cu adevărat, este atunci cu celălalt mereu împreună?” — mă întrebam gîndindu-mă la acel maestru întîlnit la Turceni, iar mai apoi la Tirgoviste, omul șantierelelor, cum i se spunea?

O familie de constructori de-a lungul a ani și ani de zile — iată un subiect de scenariu cinematografic la care mă gîndesc. Acei oameni reali, „care-și mută casa” mereu, unul dintre ei mi-a spus: „Nu noi ne mutăm, ci casa noastră ne așine mereu calea, pentru că atmosfera în care trăim e aceeași, atmosfera vieții de șantierist”.

Vasile BĂRAN

O familie de constructori de-a lungul a ani și ani de zile, iată un subiect de scenariu cinematografic

acolo mereu cu un camion din care par să descărcă substanța aceea miraculoasă și pinza se ridică iarăși în vîzduh gata să primească noile culori. Reiau aceste imagini, tocmai pentru faptul că ele s-au repetat mereu, în realitatea de zi cu zi, încă de la începutul construcției noastre socialiste. Constructorii n-i s-ar părea astfel niște nomazi, fiindcă aceia care s-au dedicat cu totul meseriei n-au putut să nu-și urmeze acest destin. Am cunoscut o familie de constructori care și-a avut de-a lungul timpului mai mult de zece locuințe, în mai mult de zece așezări ale țării. Am cunoscut un maestru constructor în pragul ieșirii la pensie a căruia cea mai mare dorință a fost să facă, împreună cu întreaga sa familie, un „tur al României”, fixînd ca repere șantierele pe care a lucrat și în locul că-

mereu dintr-un loc într-altul, femeia purtînd mereu o sfoară pe care să întindă rufele copiilor la soare, m-a atras cel mai mult. Dar m-a interesat și maestrul întîlnit la Turceni, om cu doi copii și o nevastă în floarea vîrstei, iar familia lui se afla la sute de kilometri departe. De mai bine de zece ani, el trecuse de la un șantier la altul, lăsîndu-și în toată această vreme familia acolo, în sat, lîngă Tirgoviste, iar el locuind în „cîminul de burlaci”. Cum se desfășoară o asemenea viață de familie? — m-am întrebant. Cum rezistă? — Nu se clatină de la o clipă la alta? I-am întrebant chiar pe maestrul și el, fîlcos și blond, nu s-a arătat deloc impresionat de cuvintele mele cam alarmiste. S-a povestesc pe scurt: omul și-a îndrăgit meseria ca pe o înzestrare a lui. Cînd i s-a propus să fie scos din producție

70 de ani de la Marea Unire

In Oradea, la hotarul de vest al țării, se seamă după 70 de ani și o zi de cînd, aici, într-o modestă casă cu ferestrele spre stradă, frunțișă al partidului național român elaboraseră, la 12 octombrie 1918, Declarația privind autodeterminarea românilor din Transilvania, proclamînd, astfel, „dreptul nestrămutat și inalienabil al națiunii române la deplina viață națională”. Acest document are o deosebită însemnătate în desfășurarea evenimentelor care vor culmina cu mîrita Adunare Națională de la 1 Decembrie 1918, de la Alba Iulia, inițiată și sprijinită de Comitetul Central al Partidului Social-Democrat. Astfel, s-a constituit o forță unită, capabilă să lupte pentru drepturile românilor din Austro-Ungaria într-o împlinire visului de veacuri: Unirea într-un singur stat a tuturor românilor aflați de o parte și de alta a Carpaților.

Temă generoasă a filmului documentar românesc, a cinematografiei noastre în general, unitatea națională, „visarea iubită a voievozilor noștri cei viteji, a tuturor bărbatilor noștri cei mari”, cum o numește Nicolae Balcescu — a fost oglindită în numeroase pelicule de scurt și de lung metraj care se înscriu în epopeea cinematografică națională menită să facă educație patriotică milioanei de spectatori alături de filmele inspirate din actualitatea fierbinte a țării. Încercîndu-ne, încă o dată, puzile, anul acesta cînd aniversăm 70 de ani de la marea eveniment din istoria patriei: făurirea statului național unitar român, colective de regizori, scenariști și operatori au primit nobila misiune de a alcătui în imagini strict documentare, culesse de-a lungul și de-a latul patriei, atît cronica secolelor de lupte și jertfe pe care poporul român le-a săvîrșit pentru ca, astăzi, să avem o țară unită, liberă, independentă, cit și uriasul tablou al marilor împliniri revoluționare ale epocii contemporane, cînd întregul nostru popor, strîns unit în jurul partidului, al tovarășului Nicolae Ceaușescu, ctitorul României Socialiste, înfruntă cea mai dreaptă și mai fericită orînduire din istoria românească.

Prezentul contopit cu trecutul

Fiecare dintre noi simțim adînc respirația țării, auzim concomitent glasul prezentului și al trecutului, vedem în desfășurarea evenimentelor neîntreruptă continuitate multimilenară a existenței poporului nostru în spațiul carpato-danubian-pontic, leagănuși vieții și spiritualității românești.

La sfîrșit de septembrie, ne aflăm la Tirgoviste. Am filmat cetatea nouă a oșelului înalt aliat care și-a desfășurat aripile, în zilele noastre, în apropierea zidurilor cetății de scaun a vechilor Basarabi. Schelele petroliere își întind pîdurile de sonde la poalele Dealului unde este depus, de 387 ani, capul lui Mihai Viteazul, primul unificator al țărilor românești. La muzeul tiparului și vechii cărți românești, documentele atesta primele tipăriuri din țara noastră de la 1508, răspindite, apoi, în toate provinciile române. Două zile mai tîrziu, secvența strînselor legături spirituale dintre Muntenia, Moldova și Transilvania, se completa la Scheii Brașovului, alt focar al culturii românești.

Pe cînd realizăm documentarul, **Craiul Munților**, am filmat la Casa muzeu din Vidra, în Țara Moșilor, cartea „Îndreptarea legilor” care purta semnătura lui Avram Iancu, comandantul legiunii „Auraria Gemina”. Chiar și răspîndirea acestei cărți — care, după cum se știe, a ieșit de sub teascurile tipografiei din cetatea de scaun a lui Matei Basarab la 1652 — pe toate teritoriile locuite de români, constituie o dovadă a unității vieții spirituale a țărilor române. În noul centru universitar al Brașovului, am filmat studenții veniți aici din toate colțurile țării. La început de octombrie, în apropiere de Cluj-Napoca, am fost conduși între zidurile cetății de la Danica. Însoțitorul nostru, arheologul Petru Iambor, ne-a invitat să bem apă din izvorul voievozului Gelu Românul, așa cum au numit acest firioș de apă rece și limpede cercetătorii care au studiat, ani de-a rîndul, existența în această zonă a unora dintre cele mai puternice formațiuni politice ro-

mânești din Transilvania de la sfîrșitul primului mileniu și începutul mileniului II. Tot aici, în cetatea universitară de astăzi, un iminos reporter, acum cercetător la Muzeul de istorie a Transilvaniei, Constantin Dumitrescu, ne pune la dispoziție volumul său intitulat „Din lunga timpului batăie” — (anul 1918 în amintirile unor martori oculari); carte dedicată memoriei bu-nicului său, originar dintr-un sat din județul Dimbovița, căzut în luptele pentru eliberarea Ardealului, în vara anului 1916. Cartea ne informează, încă din prefață, că un tînar condeier scrisese în „Românul” din 1 Decembrie 1918, următoarele: „Generațiile care au să vie după noi vor pricepe ele oare agitația înălțătoare a acestor zile istorice? Oricît de fidel au să vorbească cronicile ziarelor noastre, nu vor putea reda niciodată tot entuziasmul de care era cuprinsă toată românimea”.

Cauza care a înflăcărat generațiile

Intr-adevăr, acum, la 70 de ani de la săvîrșirea actului unității naționale încercăm să înțelegem marea semnificație a evenimentelor și sîntem convinși că nici o lucrare nu va putea să cuprindă opera unui întreg popor. La biblioteca Astra din Sibiu ni se pun la dispoziție publicațiile de acum șapte decenii. Descifrăm cu emoție în pesă-tura evenimentelor, oameni și destine, dăruiri pînă la sacrificiul de sine pentru o cauză care a înflăcărat generațiile. Scena pe care se desfășura Marea Unire cuprîndea întreaga Transilvanie, întreaga Romînie, dar și întreaga Europă, lumea întreagă. Pămîntul Europei fusese sfîrșecat de bombe și obuze. 33 de state cu aproape un miliard de locuitori intraseră în focul războiului. Un război de jaf și cîtoprire care, după patru ani de conflagrație mondială, s-a transformat, fără voia autorilor lui morali, într-o serie de țări europene, într-o revoluție de eliberare națională a popoarelor. După eliminarea din arena politică a țarismului, „jandarm al popoarelor”, acum, era rîndul dinastiei bicefale austro-ungare în

care se învîlmăseau zece limbi, zece națiuni, să se destrame. „The New York Times”, din 6 octombrie 1918, scria: „Toți cei 4.000.000 de români din Transilvania, Banat și Bucovina ce trăiesc sub asuprire ungărilor și austriacilor au considerat acest război ca pe războiul lor mult așteptat de eliberare, care îi va scăpa de asuprirea străină și-i va uni cu cei 8.000.000 de români din regatul Romîniei”, aceasta însemnînd, cum scria ziarul în încheiere: „salvarea neamului românesc”.

Filmul la care lucrăm va arăta că, după doi ani de neutralitate, intrăți în război din dorința de a-și elibera pe frații lor din Ardeal și pentru împlinirea idealului național de unire a teritoriilor românești, aflate sub stăpînire austro-ungară, la patria mamă — „trădați și părăsiți”, neajutați de puterile Antantei, așa cum acestea se obligaseră, rămași singuri pe cel mai lung front al primului război mondial, români au fost nevoiți să se retragă pas cu pas, să părăsească București, pricinuind, totuși, inamicului pierderi de 200.000 de oameni, aparîndu-se, apoi, îndirjit pe pămîntul Moldovei lui Ștefan cel Mare, la Mărășești, Mărășești și Oituz, unde au înscris memorabile pagini de eroism, considerate momente hotărîtoare în evoluția războiului mondial.

Martori azi, ai mărturiilor de atunci

La Tirgoviste, am descoperit că trăiește omul care a transportat, în acele zile dramatice, capul lui Mihai Viteazul de la Mănăstirea Dealu la Iași. La Sibiu, am aflat amănunte despre călătoria prof. Nicolae Balan și a căpitanului Precup la Iași, ca trimiși ai Consiliului Național Român Central pentru consultări cu guvernul Romîniei, confirmînd, și de această dată, cea ce istoria a consemnat de-a lungul secolelor, anume strînselor legături frățești între Țările române în momente și împrejurări hotărîtoare pentru existența neamului.

Peste alte cîteva zile, ne găsem la Alba Iulia — cetatea istorică a neamului nostru. Aici — nu departe de Dealul Furcilor, locul martiriului lui Horea, pe sub porțile

„Unirea
de la 1918
a răspuns cerințelor
și legilor obiective
ale
dezvoltării sociale,
bazându-se
pe realități
fundamentale,
cum sînt originea
și limba comună,
identitatea
de interes
și aspirații
ale întregului popor,
dornic să trăiască
într-o singură țară”.

Nicolae CEAUȘESCU



și în creația noastră cinematografică

prin care Mihai Viteazul intrase triumfal, cu trei secole în urmă — în acea dimineață de 1 decembrie 1918, peste 130.000 români veniți din toată Transilvania au hotărât Unirea pe vecie a teritoriilor locuite de ei, cu România. Ei veniseră, aici, la chemarea lansată de Marele sfat al națiunii române din Transilvania și Ungaria care începea cu îndemnul: „Istoria ne cheamă la fapte. Marșul irezistibil al civilizațiunii omenestă a scos și neamul nostru românesc din întunericul robiei, la lumina cunoașterii de sine...” Ei veniseră, aici, în numele existenței noastre multimilenare, să împlinească ceea ce veacurile de luptă și condițiile istorice impuneau: Unirea tuturor românilor. Ei veniseră aici, așa cum sublinia „Adevărul”, organul de presă al socialiștilor români: „să se unească cu frații lor de peste munți... Prin aceasta se va înfăptui, în fine, ceea ce înainte cu 300 de ani a fost zădărnicit prin unelțirile barbare ale unor tirani... Drama națională săvîrșită pe Cîmpia Turzii se va ispăși acum prin hotărîrea istorică ce va lua-o Adunarea Națională de la Alba Iulia. A sosit, așadar, plinirea vremii... Ion Șercean, nonagenar din comuna Limba, relatează în fața marilor săli a Unirii, unui grup de școlari veniți din Bihor, cum a participat la acea zi istorică a neamului nostru. Recită versuri și cîntă cîntece revoluționare din acele zile, făcîndu-ne parcă martori la marelui moment. 1500 de tineri din Alba Iulia se adună în parcul nou al orașului dîndu-și mina într-o înfrăgîțată Horă a Unirii. Bolta albastră a cerului răsună de cîntece și bucurie, împletind ziua de astăzi cu zilele de acum 70 de ani.

Frații de peste munți

Cercetătorii de la Muzeul Unirii din Alba-Iulia, dintre care nu uităm să-l amintim pe Nicolae Jossan, ne pun la dispoziție documente, unele inedite pentru noi, ca filmul ce-l vom face să cuprindă măcar în parte vibrația fierbîntă a evenimentelor. Alergăm „în zbor” la Blaj să filmăm pe Cîmpia Libertății, acolo unde la 1848, 35.000 de români au jurat într-un glas:

„Vrem să ne unim cu țara!”, unde, parcă mai pluteau „în văzduh mobilizatoarele acorduri ale marșului „Deșteaptă-te, române!”. Sus, la „Crucea tancului”, am privit și noi așa cum a făcut Eminescu, la 1868, locul sacralului jurămint pentru împlinirea căruia s-au străduit generații de români. Apoi, aflăm de la bibliotecara Monica Anton că mai trăiește, în vîrstă de aproape 90 de ani, unul din tinerii de atunci care, în noaptea de 23—24 noiembrie 1918, au stat de pază în jurul avionului românesc ce a venit de la Bacău, împlinind visul lui Aurel Vlaicu, și a aterizat pe Cîmpia Libertății pentru a aduce salutul și îndemnul la Unire al fraților de dincolo de Carpați. Avem sub aparatul de filmat ziarul „Unirea” ce apăsă la Blaj, care anunța, pe două pagini, acest simbolic eveniment. Cei doi „vulturi” care au coborît „Acvila Română” erau locotenentul aviator Vasile Niculescu din armata română și căpitanul Precup, ardelen.

„Trăiască urmașii lui Vlaicu! Trăiască România Mare!” consemnează ziarul urările cu care mulțimea i-a întâmpinat pe cei doi eroi patrioți. Acum, pe prisma casei de pe strada Andrei Mureșanu nr. 24 din Blaj, înregistrăm în sunet și imagine mărturisirile bătrînului Eugen Radeș care povestește fiilor și nepoților săi faptele de glorie ale neamului românesc, la care a participat, exprimîndu-și totodată satisfacția față de împlinirile zilelor de astăzi. Nepotul lui, Remus, este muncitor fruntaș la Combinatul de prelucrare a lemnului din localitate, soția acestuia, Anica, este asistentă medicală, iar copilul lor, Bogdan, crește în climatul de muncă și dragoste al întregii familii care se mîndrește cu faptele de vitejie ale înaintașilor.

Patria străbună

Echipa noastră de filmare (din care amintesc că fac parte întîi de toate experimentatul operator de imagine Ion Birsan — tot împreună am realizat, acum 16 ani, lung metrajul documentar artistic *Avram Iancu—Craul Munților*, apoi mecanicul

de cameră Nicolae Marin și tînărul operator de sunet Tudor Stanciu, maistrul de lumină Ion Dincă, electricianul Marius Dirmon, șeful de producție Valentin Bordenau, și conducătorul auto Dumitru Tanase) constituia o fructuoasă conlucrare a forțelor Studioului cinematografic „Alexandru Sahia” și ale Centrului de producție cinematografică Buftea pentru realizarea acestui film dedicat Marii Uniri. Neîngăduindu-ne odihnă, căutînd să folosim la maximum informațiile și sprijinul ce-l primim de la autoritățile locale, dornici să aducem la București un material filmat care să constituie totodată o mărturie a trecutului, a progresului realizat de poporul român după fîurirea statului național unitar și a prezentului, a dezvoltării impetuoase a societății românești după revoluția de eliberare socială și națională de la 23 August 1944 și în deceniile de după Congresul al IX-lea, din epoca Nicolae Ceaușescu.

Orașele și satele în care filmăm, deși și-au schimbat radical înfățișarea, aspirînd la viața nouă, modernă, pe care le-o ofera socialismul, păstrează încă vîi amintirile evenimentelor de acum șapte decenii. De pildă în orașul Ineu, un sat neînsemnat acum 20 de ani pe harta județului Arad, tînărul primar Florea Lucaci ne-a înfățișat realizări de interes republican. Totodată, el a invitat la sediul Consiliului popular orașenesc pe bătrînul Nicolae Valea, în vîrstă de 92 de ani, să ne vorbească de participarea sa, în 1918, alături de delegații satului său, la Adunarea Națională de la Alba Iulia... Pe un perete întreg din holul Consiliului popular a fost pictată, recent, fotografia cu cei 22 de delegați (unde-l vedem și pe tînărul Nicolae Valea) care au votat Unirea definitivă a Transilvaniei cu România. Pe pieptul bătrînului strălucște ordinul Steaua Republicii Socialiste România ce i-a fost înmînată de Președintele Nicolae Ceaușescu, acum 10 ani...

După cinci ani, l-am revăzut și l-am refilmat pe bătrînul Sebastian Ispas din comuna istorică Mirăslău. Am putut afla din însăși mărturisirile nonagenarului care a fost stegarul comunei sale, la Alba Iulia, la 1 De-

cembrie 1918, despre marele entuziasm al poporului român în acele zile fierbinți ale săvîrșirii Marii Uniri, hotărînd Unirea în veci a pămîntului strămoșesc al Transilvaniei cu România.

Acești oameni au trăit și trăiesc cu datarea împlinită și în fața lor, în fața acelei generații a Marii Uniri merită să ne aplecăm fruntea și cugetul cu smerenie, ca în fața unor eroi.

De la ei, de la înaintașii noștri am învățat să ne iubim țara și neamul, să respectăm lespezele sub care se află oasele strămoșilor noștri risipiți de la jărmlul mării la Carpați și Sighetul Marmăției, de la Putna la Dunăre. Într-un amurg al acestei toamne, echipa noastră a poposit în cetatea de la Biharea. Între parașeii de pămînt ai cetății, peste care creștea iarba, un păstor rezeamat într-o bită, el părea stăpîn al acestor locuri de la facerea lumii, m-a întrebat: „Cine sînteți și de unde veniți?” l-am explicat scopul misiunii noastre, iar el ne-a spus că trebuie să luăm aminte că ne aflăm pe pămîntul voievodului Menumurut, cel dintîi domn al acestor locuri. Am deschis apoi „Gesta Hungarorum”, cronicăa lui Anonymus, și-am citit că pe la sfîrșitul secolului IX veniseră, aici, dinspre Tisa din cîmpia Panonică, solii ducelui Arpad. Ei au fost primiți cu bunăvoință de voievod și încercîndu-i cu daruri, a treia zi le-a cerut să se întoarcă, zicîndu-le: „Spuneți lui Arpad... datori îi sîntem, ca unui prieten, cu toate ce-i sînt necesare, fiindcă e un om străin și duce lipsă de multe. Teritoriul ce l-a cerut bunăvoință a noastre, nu i-l vom ceda însă niciodată, cită vreme vom fi în viață... Nici din dragoste, nici de frică nu-i cedăm nici o palmă de pămînt... Această țară (moștenită) de la strămoșul meu, nimeni nu poate să mi-o mai smulgă din mîinile mele...”

Pe zidurile unei clădiri din Oradea, voievodul este pictat aidoma acestui dialog, iar în parcul din Ineu statuia sa de marmură albă strălucște în frunzișul toamnei, alături de chipul lui Horea, și de sculptura din care „respiră” Mihai Viteazul. Se știe pretutindeni, pe acest sfînt pămînt al străvechii Dacii, că românii își iubesc istoria și respectă înaintașii. Iar Marea Unire de la 1918, moment de împlinire a idealurilor noastre de veacuri este adînc sădită în inimile a 23.000.000 de oameni strîns uniți în jurul partidului care construiesc, azi, o viață nouă spre mai bine o viață liberă și independentă, aducîndu-și contribuția la progresul și civilizația universală, cultivînd dragostea, pacea și prietenia cu toate popoarele lumii.

Pompiu GILMEANU



Dramaturgia unei ambiante (Cumpăna, scenariul Horia Pătrașcu, regia Cristiana Nicolae cu Florin Zamfirescu, Mircea Albulescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ernest Maftei, Adina Popescu)

Dramaturgia unui sentiment: dragostea (Căldura scris de Horia Pătrașcu, regizat de Șerban Creangă cu Emilia Dobrin și Vladimir Găitan)

la ordinea zilei: scenariul

Drumul deloc ușor spre „scenariul care ne trebuie“

Am împlinit 50 de ani, mai mulți oameni, plus câteva autorități oficiale, susțin că aș fi scriitor; pe semne că trebuie să mă împac cu această idee, întrucât mi-au apărut câteva cărți de proză.

S-ar părea că sînt, totodată, scenarist de film: am „comis“ textura literar-cinematografică a unor 5 filme și jumătate (în ordinea apariției lor pe ecrane: *Căldura*; *Reconstituirea*; *Așteptare*; *Cumpăna*; *Surorile* — aceasta, din urmă, 1/2 cu Iulian Mihu, fiind o ecranizare după Horia Lovinescu; în sfîrșit *Aurul alb*, aflat, iată, în plină și întîrziată filmare, în aceste zile).

Mai sînt și cronicar cinematografic... Doamnel, cite de mai sînt?

Pînă una-alta sînt, de fapt și de drept, ziarist la o publicație centrală — iar marelui și poate impertinentul preambul conținut în rîndurile de mai sus nu are alt scop decît a-mi susține cîteva puncte de vedere pe care le voi enumera în continuare, solicitat fiind de către redacția revistei „Cinema“ în a-mi spune cîteva opinii asupra controversatului „produs artistic“ numit *scenariul literar de film*. Sau „scenariul de film — așa, pur și simplu.

Pentru că distincția asta — arbitrară și sufoantă — între „scenariu film“ și „scenariu literar“, se face îndeobște (și nu numai la noi!), la modul încă infantil, ca să nu-i zic penibil.

...copilăria mea, odată sfîrșită perioada bombardamentelor aeriene din '44, a fost marcată — și nu mint! — cîlția ani în sir, de săliile întunecate ale celor patru cinematografe craiovene în care se intra non-stop, și în care eram dus de bunica (perioada ante și cea imediat următoare este redată excepțional de către *Radu Cosașu* într-una din cărțile sale — acest mare îndrăgostit de cinematografi, de parfumul lui unic), iar pe la vreo 14 ani am „comis“ un scenariu de film (scris cu cerneală roșie, vreo 20 de pagini, o poveste de dragoste îmi amintesc — pe vremea aceea eram îndrăgostit-lulea de eroina din *Vis de glorie*, un film cu Mickey Rooney, abia peste mulți ani, sfîrșit fiind la I.A.T.C., aveam să aflu că în acea versiune eroina de care mă îndrăgostisem nu era alta decît Elizabeth Taylor!). Am crezut că acel text s-a pierdut, l-am regăsit însă după moartea tatălui meu, anul trecut, păstrat de el cu sfînțenie printre hîrțile subsemnatului, de la adîncii copilării și pînă la proaspeta bătrîneți. Îi păstrez — deși nu îndrăznesc să-l recitesc încă: dar vreau să vă spun altceva: acel „scenariu“ stău asta sigur, era conceput *pe secvențe*, adică: el și ea se cunosc, el și ea se pupă, el și ea se despart... apoi el și ea se reîntînesc, și iarăși se pupă — sfîrșit! Mamă, ce m-am mai bucurat cînd am pus punctul!

Deci: 20 de pagini, scrise de mîna. Și era o poveste.

La *Căldura* (forma inițială — primul meu scenariu „matur“), am scris... 260 de pagini!

Pe responsabilii de atunci ai secției de scenarii, doar că nu i-a lovit dambă. Mi-au propus să fac următoarea socoteală: o pagină de text=1 minut de film; 260 pagini=un film de șase ore... și ceva. Aberant, firește, mai ales fiind vorba — acum, scriind aceste rînduri îmi dau seama! — de exact același lucru: doi tineri se cunosc, se iubesc, se despart... se regăsesc. Punct.

După mai multe lecturi, aprobări, modificări, tăieri, aprobări, inserții, lecturi, aprobări, completări, lecturi, tăieri, aprobări, sugestii, completări, aprobări, modificări, etc. — fil-

vorba de un autor total), ci în sugestia vizuală pe care o propune viitorului regizor.

Am scris așadar, mai apoi, scenariul *Așteptarea*: numai 55 de pagini, special pentru marele actor care a fost Ștefan Ciobotăreșu; nea Fane a murit în timpul filmării, același Șerban Creangă „trăsese“ cam jumătate din film. S-a pus problema stopării filmului în cauză, am refuzat amîndoi — Șerban și subsemnatul: pentru refacerea scenelor lipsă (s-au filmat cu dublură!), am mai scris... 80

A scrie pentru cinema:
teribila emoție de a povesti hîrtiei albe
un frumos film
pe care l-ai văzut doar cu ochii minții.

mul a fost realizat de către Șerban Creangă, avînd la bază un text de... 60 de pagini. Gîndindu-mă astăzi retroactiv, pelicula *Căldura* putea fi realizată — identică! — pornind de la numai 20 pagini dactilografiate!

N-am înțeles și nu voi înțelege niciodată de unde regula asta, că o pagină de scenariu durează, în timp, un minut de proiecție; am înțeles în schimb — odată cu experiența *Căldurii* — că un scenariu de film nu are limite în pagini scrise (textul scris de către Charlie Chaplin pentru *Goana după aur*, se zice, însumează peste 1.000 de file! — dar aici este

de pagini! O primă concluzie: un text, scris pentru realizarea unui film, nu are un barem fix în ceea ce privește lungimea sa — el conștient numai prin cea ce propune vizual (imagini) și auditiv (dialog, zgomot fond, etc.). Pentru exemplificare: acum trei ani, actorul Mircea Diaconu mi-a înfățișat un scenariu pentru un film artistic de lung metraj, textul, bătut la mașină, avea nici 25 pagini. Filmul a fost realizat și a rulat pe ecrane... Nu cunosc, și nici nu mă interesează de altfel, cite pagini

Horia PĂTRAȘCU
(Continuare în pag. 14)

Dramaturgia unui moment istoric piesa *Surorile*
adaptată de Horia Pătrașcu
și Iulian Mihu cu Adela Mărculescu și Traian Stănescu



Discreția, modestia și cumpătarea par a fi semnele sub care s-a desfășurat cariera cinematografică a regizorului Mircea Mureșan. Cîndăse semne pentru un creator care, în 1966, aducea cinematograful nostru la treia mare distincție internațională la Cannes: Premiul pentru Opera prima acordat „Răscăleii“. „Răscăleii“ a rămas un film-referință nu doar în filmografia lui Mircea Mureșan, dar și în cinematografia noastră. Între timp autorul lui realiza cînd o comedie, suavă — „Knock-out“ — cînd o ecranizare după Sadoveanu — „Baltagul“ — apoi filme politice — cap de serie „Asediul“ după o povestire de Corneliu Leu urmat de „Bariera“, după Teodor Mazilu și „Porțile albastre ale orașului“ după Marin Preda sau un fals film polițist „Impuscături sub clar de lună“. În 1980 se întorcea la Rebreanu în compania scriitorului Titus Popovici cu „Jon — Blestemul pămîntului, — Blestemul iubirii“, un film ce-l reamintea pe Mircea Mureșan cel de pe vremea „Răscăleii“. „Întoarcere la dragostea dinții“ și „O lebedă, iarna“ — două filme din actualitate, s-au plasat, în chip de respiro, înainte de încercarea (tot în compania lui Titus Popovici) numită „Horea“. Privită atent, filmografia regizorului mărturisește o pendulare permanentă între doi poli cu puterea de atracție aproape egală: filmul din actualitate, și adaptările după opere literare. Mai consistentă a doua și mai constantă. Și totuși, sensibilitatea și apeliul pentru temele din actualitate erau vizibile chiar de la metrajul mediu „Partea ta de vină“.

— Stimate Mircea Mureșan, prima întrebare ar fi de ce ați debutat așa tîrziu în lung metraj? A doua, de ce, după ce v-ați demonstrat, prin filme de scurt metraj, (sau mediu) aplicarea spre temele din actualitate ați părăsit, pentru o vreme, terenul și v-ați îndreptat spre ecranizări?

— În primul rînd, poate, faptul că într-o cinematografie cu o producție nu foarte mare, cum era cinematografia noastră pe timpul acela, șansa de a-ți ordona personalitatea și de a-ți impune dorințele era relativ redusă. În ce mă privește mai există și o explicație de ordin personal: eu nu am avut același destin cu cel al colegilor mei de generație, ca să nu zic chiar de clasă: Mircea Drăgan, Manole Marcus, Iulian Mihu — care au făcut film imediat ce au terminat Institutul, fără să mai treacă prin perioada de asistenție. Eu, după ce am terminat Institutul, am vrut să mă învîț. Așa se face că m-am adresat lui Victor Iliu și l-am rugat să mă ia asistent la *Moara cu noroc*. Print-o convenție pe care am avut-o cu el, am scris chiar un scenariu regizoral și am filmat o parte din film cu intenția de a-mi da examenul de stat. Pe vremea aceea, Institutul nu avea posibilitățile de acum, el nu putea oferi fiecărui student materialul necesar pentru un examen de stat...

— Ce anume ați filmat din *Moara cu noroc*?

— Secvența procesului, fuga Sămădăului, intrarea, cu calul, în biserică... Dar cred că aceste amănunte nu interesează biografia mea artistică...

— Interesează, pentru că ele v-au marcat începutul de drum în chip benefic. Să intri în viața de regizor alături de Victor Iliu, să ai și șansa înțelegerii necesare, să îți se dea „mină liberă“ pentru o demonstrație personală, cred că nu e puțin lucru.

— E adevărat, dar pecetea o aveam „împri-mată“ conceptual, din propria structură. Lucrul la *Moara cu noroc* a fost o punere în practică a ceea ce gîndeam la ora aceea. Nici ca experiență filmică *Moara...* nu era prima. Eu am făcut film înainte să intru în Institut. Ca „soldat în termen“, cum se spune, am ajuns, prin profesiile mele anterioare, de actor și ziarist, din cadrul Direcției superioare politice a Armatei, la studiul cinematografic al Armatei. La început ca să scriu texte de film documentar și jurnale de actualități, apoi chiar ca regizor. Acea experiență a fost foarte importantă, pentru că îmi acoperea aviditatea de realitate. La ora aceea deci, în legătură cu realitatea eu aveam reflexiile mele bine făcute și bine așezate. Realitatea, se știe, poate reprezenta o categorie estetică, dar ea poate fi văzută în chip diferit. Poate fi idealizată, i se pot acuză laturile estetice sau nesemnificative sau poate fi privită ca atare. Idealizarea este firească și ea, de fapt, reprezintă o atitudine a ta filosofică față de viață. Iar la mine atitudinea filosofică față de viață s-a format la pragul dintre adolescență și maturitate. Cînd am terminat liceul eram angajat, ca actor, la Teatrul din Sibiu. Era epoca marilor transformări din țara noastră sub raport social, politic, dar și estetic, inerent, apăreau noile teorii estetice și tot inerent la vremea aceea, ele erau confuze, și așa au rămas destul de multă vreme. Eu trăiam pe atunci într-un cerc de tineri intelectuali care proveneau dintr-o școală foarte serioasă, școala lui Blaga, D.D. Roșca ș.a.

— Care a fost, în chip concret, influența acestei școli asupra dumneavoastră?

— Importantă, cu atît mai mult cu cît se afla tot pe linia structurii mele. Acei oameni aveau „o viziune baladesca“ asupra vieții și

De la „omul de rînd” la „personajul-conștiință”

existenței. Ei încercau, în acel timp, o resuscitare a baladei, ceea ce au și reușit — vezi poezia lui Ștefan Augustin Doinaș sau Radu Stanca. De altfel, teoriile lor estetice de pe timpul acelei sint perfect constante cu viziunea estetică a zilelor noastre. Dar contactul meu cu acest tip de gândire a fost important și este sigur că m-a influențat, pentru că am rămas, de atunci și pînă astăzi, un credincios al epicului, al povestirii. Am început cariera de cineast convins că filmul trebuie să fie înainte de toate **povestire** și abia pe urmă exercițiu stilistic sau experiment. Sigur, și asupra povestirii există opțiuni. Povestirea

proza ardeleană de mare forță epică m-a atras și cucerit mai mult decît proza psihologică...

— **Ce a însemnat, pentru dumneavoastră, succesul „Răscoalei” la Cannes? Erați, totuși, tînăr. Erați, deci, vulnerabil...**

— Dar eram și altfel de bucură că filmul a fost selecționat și va fi văzut, înțeleg, nici nu mă mai interesa dacă va fi sau nu premiat. Și după ce „evenimentul” s-a întîmplat, tot faptul în sine mi s-a părut cea mai mare recompensă.

— **După „Răscoala” ați avut o revenire la filmul din actualitate, cu o comedie: „Knock-out”. Dar comedia nu părea a fi genul dumneavoastră. Și totuși, ați făcut-o. De ce?**

— Lucrurile au fost puțin mai complicate. După **Răscoala**, de fapt, am încercat un scenariu inspirat tot din actualitate, din cartea lui Nicolae Crișan „Caietele cunoscătorilor mei”. Subiectul avea însă o semnificație de actualitate care depășea posibilitățile de înțelegere ale momentului. **Zodia cancerului** s-ar fi numit filmul și era povestea unui intelectual pus în conflict cu propria proveniență socială. La ora aceea era nevoie de o nouă intelectualitate care să nu provină din cea veche. Tînărul era foarte dornic să intre în rîndurile ei, dar nu poseda datele necesare. Faptul năstrea, deci, o dramă personală, dar și o dramă a epocii. Pe urmă am mai încercat un scenariu după Cella Serghi, „Jubiri paralele”, la care, mîrturisesc, încă nu am renunțat. Nici acela nu a avut șansa de izbîndă și atunci a apărut această comedioară pe care eu o aveam în minte în chip de exercițiu pentru anul III de institut...

— **Dar „Baltagul”? Cum ați ajuns de la Rebreanu la Sadoveanu? Dumneavoastră, crescut în spiritul școlii ardelenice?**

— Este adevărat că pentru mine literatura lui Sadoveanu, cea istorică, vorbesc, este mai puțin interesantă decît literatura ardeleană. Mi se pare poetizantă, scrisă, da, într-o limbă foarte frumoasă, dar fără posibile corespondențe filmice. În cazul „Baltagului” nu este așa. Romanul are o mare forță baladescă și asta m-a atras. Restul a fost conjunctură. Filmul trebuia să-l facă alt regizor, existau tratative pentru o coproducție, în cele din urmă mi s-a dat să-l fac eu, am fost și în Italia să caut interpreta Vitoriei pe care n-am găsit-o. În cele din urmă, producătorul ne-a trimis-o pe Margarita Lozano. O știam doar din **Viridiana** lui Bunuel și cred că alegerea a fost foarte bună. Personal, și astăzi consider că actrița a fost extraordinară. În orice caz, a înțeles mult peste așteptările mele personajul, în toată complexitatea și profunzimea lui dramatică... Ceea ce nu era ușor. Vitoria reprezintă un univers feminin de o ancestralitate specifică, greu de priceput pentru un străin. Norocul a făcut că Margarita Lozano să fie originară din Spania, dintr-o zonă țărănească de mare forță. Aragon. Filmul, din punctul meu de vedere, îl consider numai parțial realizat...

— **Ce-i reproșați?**

— Subtilitatea povestirii. Povestirea, de data asta, trebuia să aibă un baladesc mai

pronunțat. Și are, dar numai în unele momente. Prima parte a filmului, pînă la începutul călătoriei, este așa cum trebuia să fie. În călătorie există însă momente care nu sînt bine realizate. Secvențele sînt bune în sine, cinematografic vorbind, dar nu se leagă. Cu toate acestea, impactul la public a fost bun. La prezentat la Veneția, în 1969, a fost foarte bine primit — cu cronici remarcabile.

— **Am ajuns la un capitol important al filmografiei dumneavoastră: filmul politic. „Ase-diul”, „Bariera”, „La porțile albastre ale orașului” chiar și „Împuscături sub clar de lună”, acel fals polițier. Ce a însemnat pentru dumneavoastră experiența filmului politic?**

— Filmul politic constituia, la ora aceea, o zonă de interes în lume — și n-a încetat pînă azi să fie. El încă reprezintă un interes mare pentru o anumită categorie de realizatori — și eu mă număr printre ei —, dar și de spectatori. Cred că filmul politic este foarte important, ca experiență, pentru orice realizator. Bineînțeles, dacă abordează probleme politice reale, nu confectionate. Un regizor care, obligatoriu, trebuie să aibă o formație dialectică (dacă nu o are este repede depășit de viață), trebuie să simtă legea, și ea dialectică, a luptei contrariilor. Trebuie să aibă antenele formate pentru contradicțiile care apar, firesc, în orice moment al dezvoltării societății. Dacă artistul are antenele acestea cu senzorii îndreptați spre această zonă, atunci, el poate găsi și subiecte de film politic majore și de real interes. Apar teze politice, apar documente de partid. Adeseori, ne mulțumim să rămînem la suprafața lor. Ceea ce nu poate să ducă, în nici un caz, spre o transfigurare a lor în zonă estetică. Poate să ducă, cel mult, spre o confectionare dramaturgică lipsită și de interes artistic, și de interes politic. Să luăm de exemplu teza eroului contemporan. Este cel mai greu să demonstrezi că un personaj este erou într-un timp în care eroismul este de cu totul altă natură decît cel înțeles în mod „clasic”. Pe vremea romanticilor, eroul era un luptător pentru progres, dar un luptător individual, singur, deci, împotriva întregii societăți care era retrogradă. În zilele noastre, eroul nu poate fi decît în consens cu societatea. El nu are de ce lupta împotriva ei, din moment ce au interese comune...

— **Dumneavoastră, cum vedeți „portretul eroului contemporan”?**

— Cred că eroul contemporan ar trebui să fie omul care-și face datoria cu pasiune și dorește să depășească acele contradicții care apar în societatea timpului său. Adică, omul în stare să exprime o viziune cu un pas înaintea societății. Societatea evoluează prin virțuri, nu „în front”, ca la luptele lui Napoleon de la Waterloo; virțurile care sînt spiritele înaintate ale societății, mai bine formate, mai bine informate și mai pasionate. Aceștia sînt eroii timpului nostru, el ar trebui să devină și personajele filmelor noastre. Dealtmînter, termenii se dublează, cînd nu se suprapun. Dar în teza lui de doctorat Camil Petrescu spunea că „un personaj este obligatoriu să facă, în orice operă de artă, un salt de pe un plan de conștiință, pe alt plan de conștiință”. Într-adevăr, fără acest salt care, de fapt, înseamnă evoluție, el își pierde calitatea de personaj și devine ceea ce numim „om de

rînd”. Noi am teoretizat îndelung ideea „omului de pe stradă” avansată de neorealism, dar în mod fals. Personajul din **Hoții de biciclete**, de pildă, începe doar prin a fi „omul de pe stradă”, „omul de rînd”, dar devine o „conștiință-personaj”, pentru că realizează, printr-un fapt mărunț, i se fură bicicleta, că trăiește într-o societate ostilă, nedreaptă. Realizează, deci, fenomenul social prin conștiință.

— **Exemplul de personaj în sensul tocmai limpezit acum, ar fi, în filmografia dumneavoastră, Ion. Printre altele, filmul înseamnă și revenirea la Rebreanu. De ce așa tîrziu?**

— Pentru mine Ion a însemnat o așteptare îndelungată și răbdătoare, care, în cele din urmă și din ferice, nu a fost prea lipsită de sens. Am vrut să fac Ion dintotdeauna, chiar de pe timpul cînd lucram **Răscoala**. Știu că au existat controverse în legătură cu filmul, dar eu simt multumit că l-am făcut și sper că este unul din filmele care va rămîne după mine. Aici au concurat mai multe lucruri favorabile: forța epică a romanului, colaborarea cu Titus Popovici, care a extras din cartea o esență cinematografică de mare intensitate și șansa unui moment actoricesc foarte bun. Mă refer la faptul că, atunci cînd am făcut filmul, am găsit și actorii potriviți.

— **Sigur, nu este obligatoriu să fi fost actor ca să știi să lucrezi cu actorii. Asta intră în obligațiile regizorale. Totuși, la dumneavoastră „trecutul actoricesc” se simte și apare drept atît foarte important?**

— Am fost actor la o vîrstă foarte fragedă, 18-20 de ani, la teatrul din Sibiu, și n-am jucat puțin. Sigur că a fost o experiență importantă, dar mai mult senzorială decît intelectuală. În Institut, mîrturisesc că am avut o mare preocupare pentru arta actorului. Pe vremea aceea se studia Stanislavski, mai puțin la cursuri și mai mult în „cercurile” Stanislavski. Dealtmînter, nimeni nu înțelegea nimic, începînd cu profesorii noștri, cu excepția lui Savel Știopul pe care l-am avut asistent și care, da, chiar știa drept Pe Stanislavski îl consider și astăzi drept creatorul celei mai coerente teorii în materie de interpretare actoricească, pentru că întregul lui sistem nu este teorie, ci practică teoretizată. Cartea pe care el a scris-o după ce și-a încheiat cariera de regizor, am studiat-o cu foarte multă atenție, iar acum, ca profesor la Institut unde predau actorie, la clasele de actori, încerc să-o transmit studenților mei.

— **Cum a apărut filmul „Horea” în filmografia dumneavoastră?**

— Horea a fost un personaj de legendă al copilăriei mele. Noi am crescut, în școala primară, cu mitologia eroilor ardeleni care erau Horea, Cloșca și Crișan, Avram Iancu, chiar și Pîntea, un extraordinar erou romantic. În comuniunea spirituală și sufletească veche pe care o am cu Titus Popovici, ne propusese să scrie apusul carierei noastre, cîteva filme din istoria Transilvaniei. Trei, în orice caz: **Horea, Avram Iancu, și Marea Unire**. Am reușit să facem Horea.

— **Revenind la... revenirea dumneavoastră, în filmul de actualitate. Din ce pornire s-a petrecut ea? Nostalgia începuturilor? O necesitate tematică? Redeschetarea interesului...**

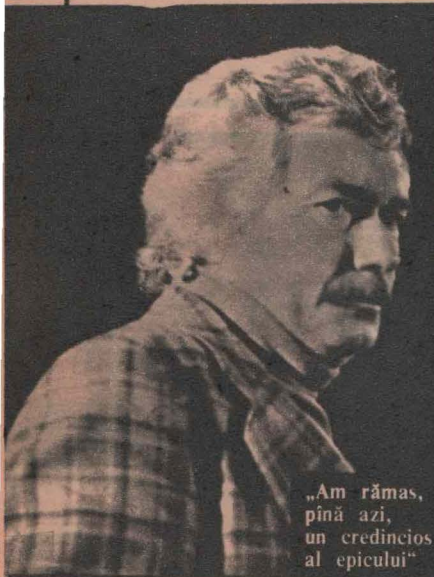
— **Întorcere la dragostea dinții** — pe care l-am și scris — reprezintă ceva din experiența mea personală. Am dorit să vorbesc despre amintirile mele din adolescență. Pe mine dorința asta m-a sentimentalizat ca să zic așa, m-a încălzit, de fapt. Filmul are, firește, și o semnificație directă, obiectivă, pe care o crează relațiile dintre personaje. Această tentativă a reînnoirii la un timp, la o vîrstă, la o stare, la un loc anume — satul, cu părinții și frații, întorcerea, de fapt, la tine, cel de altădată. Asta am vrut, cînd am imaginat reîntîlnirea unor îndrăgostiți imposibil, altmînter, cum imposibil este și întorcerea, cu adevărat, în timp. Fascinația acelor ani nu o mai poți regăsi niciodată. E „cărarea pierdută”. Celălalt film, **O lebedă, Iarna**, l-am făcut pentru că mi-a plăcut, realmente, piesa lui Evrac. Am avut și un motiv personal, este drept: m-am gîndit, în ideea „momentului actoricesc propice” despre care vorbeam apropo de Ion, că Rodica Mureșan ar putea face foarte bine rolul acela — ea fiind de formație, balerină. Filmul nu este lipsit de calități, dar nici de defecte. Scenariul ar fi trebuit să fie mai miscat, mai cinematografic. Nu s-a putut. Everac era prea legat de viziunea lui dramaturgică, ceea ce mi se pare normal...

— **Iar acum aveți în lucru tot un film din actualitate. După un scenariu de Radu Tudoran.**

— Și sper că va fi un film frumos. Un film al relațiilor umane, etern umane, în zilele noastre. Dacă „Femeia mării” n-ar exista, ca titlu, s-ar fi potrivit foarte bine. Pentru că este vorba despre o femeie de pe țarm care trăiește viața celor de pe mare. Există chiar o replică foarte frumoasă în film: „una din furtunile de pe mare, cîteodată se întîmplă să bată și asupra uscatului”...

— **Merită să rămînă și ultima „replică” a intervîiului nostru. Mie nu-mi rămîne decît să vă mulțumesc.**

Eva SÎRBU



„Am rămas, pînă azi, un credincios al epicului”

poate fi pur realistă, dar uneori realismul este tangent cu alte forme estetice — cu naturalismul să zicem. Astăzi, imbinarea între forme apare drept firească. Și totuși, încă există, uneori, șocul în fața unui cadru de film care sugerează ceea ce e etichetat ca naturalism. Naturalismul este însă și el o viziune asupra vieții. Vorbesc de naturalismul secolului XIX. Zola, de pildă, (exemplu clasic) avea în vedere existența pusă în mișcare mai ales de instincte. Considerarea existenței umane ca univers de impulsuri naturale și mai puțin filosofice. Noi, astăzi, vedem realitatea umană altfel. Realitatea personajelor, a omului modern ne apare tocmai dimpotrivă: ca o luptă împotriva instinctelor. Omul modern și-și reprimă instinctele în favoarea conștiinței. În același timp, nu cred că pot fi eliminate din existență aceste aspecte ale naturii umane. De aceea unele interferențe mi se par firești... Revenind la înclinăția mea către realitate și la **Partea ta de vină** ca primă demonstrație mai clară: filmul acela era, într-adevăr, extras din realitate, dar dintr-o realitate imediată care aparținea unei epoci. Realitatea imediată însă, nu este automat „estetică”. Subiectele extrase din ea nu conțin întotdeauna și adevăruri umane de o anumită permanență — eternă, ca să zic așa. Filmul **Partea ta de vină**, cred eu, nu mai are nici o valoare. Pentru că el pune o problemă socială valabilă la un moment dat. Extragerea din realitate a unor teme și subiecte, după părerea mea, trebuie să conțină, obligatoriu, și adevăruri umane permanente...

— **Această idee a stat la baza ecranizării romanului „Răscoala”?**

— Probabil. Dar și dorința de a avea la dispoziție o proză puternică, o narațiune plină de sensuri și conflicte puternice între eroi adevărați. Ceea ce încercam eu prin **Răscoala** era o schimbare a dimensiunii filosofice, a coordonatelor de forță. În paranteză fie spus, pînă la **Răscoala** am trecut niște ani în care eu am propus scenarii din actualitate, dar fără succes. Aproximarea mea de Rebreanu însă nu era întîmpltătoare. Încă din liceu, din „Jecurile particulare”, eram format la școala marilor prozatori ardeleni. Îi citeai întotdeauna, pentru că ei sînt adînc înrădăcinați în mine, în memoria mea și în sistemul meu afectiv: Slavici, Rebreanu, Agirbiceanu (între altele, în tinerete am dorit chiar să ecranizez „Arhangheli”). În general, pe mine

Un personaj de legendă, într-un film istoric de o factură cu totul specială: **Horea**. Scenariul: Titus Popovici; Regia: Mircea Mureșan, Cu Radu Beligan și Ovidiu Iuliu Moldovan





Un film impresionant pentru toate vîrstele: *Cîntec în zori* (scenariu Dumitru Carabă, regia Dinu Tanase; imaginea Constantin Chelba, cu Irina Petrescu și Mihai Brătîlă)

Vi s-a întâmplat vreodată să intrai într-o sală plină ochi, numai ochi și zumbet de copii fremătînd pe scaune, în așteptarea proiectiei și scîndînd, pe toate vocile, dar într-un singur ritm: „In-țe-pe! Vitamina Cel!” Cîta imaginație! Formula adulților film-carbaxin film-drog, o cunoaștem, e veche. Dar proaspătul film-vitamină, stimulente al sănătății morale, cred că numai o fantezie de copil inteligent, la vîrsta maximei receptivități și esențializării putea produce. Vîrsta la care ne trimite, de astădată nu anonimul copil-poet, ci ditai celebrul Miron Radu Paraschivescu parcă preafînt ediția cinematografică de la Piatra Neamț. Această oră de psihologie! va fi consacrată în întregime! Pentru studiul unei stări sufletești! Dintr-o anumită vîrstă! Este vorba de cea stare sufletească! Pe care o încercăm cei mai mulți dintre noi! Dar peste care trecem! Tot cei mai mulți! („Oră de psihologie”).

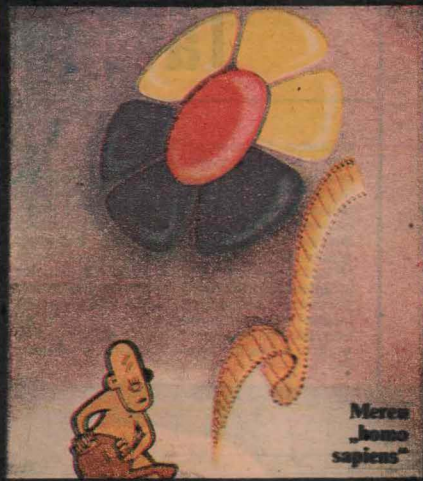
Ne-am întîlnit la a patra ediție a Galei filmului pentru copii, adevărată oră de psihologie aplicată, nu de la catedră, ci în sălile de spectacol, nu in vitro, ci pe viu, operație pe cord deschis, gîngășă și brutală prin sinceritatea reacțiilor pentru cei în cauză — ne-am întîlnit, deci să realizăm un fel de stop cadru pe imaginea — repede curgătoare a primăverii vieții. Să gîndim asupra-i nu numai cu nostalgia fermecătorului remember liric al Elisabetei Bostan, *Unde ești copilărie?* sau a feericului desen animat, celebrînd în linii și culori senine *Antotimpul fericit* (de Olimp Vărașteanu, pionier trecut de jumătatea secolului, care n-a uitat să se copilărească cu har și haz, asemeni altor mari prieteni ai celor mici, prezenți în persoană ori numai prin filmele lor, la această gală: Gopo, Laurențiu Sirbu,

Georghe Naghi, Paula și Doru Segal, Florica Holban). Vroiam să ne confruntăm (ce cuvînt tocit!) activ, eficace, cu receptivitatea proaspătă, neconvențională a celor douăzeci de mii de copii cîți s-au înregistrat într-o săptămînă în cinematografele județului Neamț. „Humus fertil de cultură” numea județul, cu îndreptățit orgoliu local, un profesor susținător pasionat al acțiunilor noastre. Așa cum au fost, de altminteri, toate forurile centrale și locale interesate în procesul cultural-educativ al tinerelor generații, foruri ce și-au făcut un titlu de onoare din a asigura cele mai bune condiții manifestărilor cu filmul, în a organiza, propune, selecționa, dezbată și premia (o ploaie de premii care au presupus, fiecare în parte, o dezbateri argumentată, la obiect) pelicule cît mai variate și atrăgătoare destinate copiilor. Mai mult decît în alți ani și mai direct interesate de relațiile copiilor unii cu alții și nu numai în raport cu adulții, aducînd pe ecran și preocupări de școală, de colectivitate pionieră, din taberele de vacanță, expediții etc. Deci o lărgire bine venită, așteptată, de orizont tematic și de gen. Producțiile prezentate în concurs ne erau, în genere, cunoscute; le analizasem — unii chiar cu lupa — la premiere, ne interesa acum să-i vedem pe ei, „adrianși” în acție-reacție. Cum se reped asupra faptului artistic, îl înghit, mîi cu noduri ca sarea amară, ori dimpotrivă, savîrindu-l ca pe o vitamină stimulatoră de energii morale. Recompensă cum o dorea un regizor — bun cunosător al sufletului candid. „Ce-ar fi să oferim la sfîrșit de an școlar, premianților, alături de cărți și filme-premii, recompense pentru cei mai buni, nu doar filme-pedeapsă pentru cei care traversează strada neregulamentar”. Filme-vitamină care

Gala filmului pentru copii Piatra Neamț 1988

să le ajute creșterii sănătoase, frumoase, generație nouă în țară nouă, s-o dăruim zilei de mîine, întreagă și minunată. Fără prejudecăți! Așa cum s-ar cuveni s-o reprezentăm pe peliculă, fără prejudecăți estetice — sincera, curajoasă, spontană, în povestiri instructive, dar emoționante, neconvenționale. Ca *Absolvenții*, de pildă, — punte peste vîrstele școlii — realizată cu haz și lacrimă de Paula și Doru Segal (distinși cu Premiul special al juriului pentru film documentar).

Ce imagine îi oferim copilului despre el însuși, ne-am întrebă, vizionînd în concurs filme de toate genurile. O imagine în care să se recunoască mai întîi, dar să și învețe să se cunoască mai bine, să se prețuiască, să se depășească. Imaginea talentului dublat de tenacitate, ambiție creatoare, sensibil figurată de Cristiana Nicolae (premiu ACIN) în *Recital în grădina cu pitici*. Imaginea impresionantă a eroismului, a iubirii de patrie, pînă la sacrificiu, concretizată în modele de înalțătoare frumusețe morală și de adevăr psihologic, de *Cîntec în zori* (regia Dinu Tanase) și *Novă-cești* de Constantin Paun, ambele împărțindu-și Marele premiu „Ion Creangă”. Imaginea copilăriei senine și înțepînzătoare, dornică de acțiune, de aventură, așa cum apare ea în povestirile dinamice, cu un anumit suspens: *Egreta de fildes* de Georghe Naghi și *Cetele acumă* de Adrian Petringeanu, ori copilăria dornică să descifreze tainele naturii ca în *Grîja pentru pui de Ion Bostan* și *Sala ramet de primăvară* de Liviu Nitu (distinse cu marile premii), incitătoare călătorii în lumea celor care nu cîvîntă, dar ne pot spune altele, chiar și despre noi înșine. Or despre tainele muzicii, prezentate printr-o modernă inspirată calatorie plastică în lumea sunetelor *Pădură ciudată*, datorită lui Radu Iugăș și Zeno Bogdanescu, sau ca delicatele tîlmăciri vizuale ale unor metafore poetice, filme realizate de Liana Petrușiu: *Pîmbare în Lună*, după Marin Sorescu și de Ion Truică: *Omii sunător* după argezeanul vers „Părea că trupul, sau poate sufletul îl sună”. Dar și imaginea copilăriei vesele, năzdrăvane, ingenioase, pusă pe șotii așa cum o sugerează *Temerarii de la scara doi* (Ana Maria și Zaharia Buzea, Marian Mihail, Artin Badea) ori personaje desenate, cu haz din filmul *Pupăza din tei* de Lucian Profirescu; pinguinul din serialul *Lumiștea Căzucu* sau puul de focă din *Robby* de Dinu Petrescu, personaje animate cu fantezie și îndrăgite de copii. Propuse de Juriul cel mare și preluate cu entuziasm de Juriul celor mici în palmares, prin premii de interpretare, alături de copiii-actori, Mihai Brătîlă și Mirela Sinzeana Pop). Un punct de vedere nou, original, pe care copiii l-au susținut cu



Marele „Jomo sapiens”



Un personaj cu priză la copii: Pin Pin (Oceanul de Lumiștea Căzucu)

Documentarul nu e numai „completarea”

Cînd te uiți de pe scenă la copiii din sală care vin să-ți urmărească filmele și se face o frică nebună. Autorii desenelor animate merg la sigur: filmele lor se adresează tuturor vîrștelor copilăriei, de la 3 la 15 ani. Documentarul, nu. Festivalul acesta acit de binevenit, este specializat, dar nu suficient, pe vîrste. În sală ar fi de dorit să participe copii de toate vîrștele, nu numai cei mici pentru ca recepția să fie mult mai largă.

În retrospectiva dedicată nouă la Piatra Neamț, s-au proiectat filme mai vechi: *Marele emoții mici*, *Emoțiile au crescut*, *Ședînța cu părinții*. Le-am revăzut și noi cu multă emoție după atîcîi ani. Nu le gîndisem atunci ca pe o suită. Începusem doar să filmăm sfîrșitul de an la grădiniță unde era fata noastră, Mona. Cunoașteam aproape toți copiii, părinții, educatoarele. Ne-a venit mai ușor. Am pus aparatul în culise și am înregistrat freacățul celor mici pînă să le vină rîndul, dar și al părinților cu sufletul la gură cînd li se bălăbau de teamă odraslele, cînd încurcau strofele, uitau poezia. Timpul a trecut repede, vroiam, acum, să înregistrăm alte vîrste ale Monei. Nu aveam vocație de pedagogi, doar de părinți. De aceea am revenit la ceea ce cunoașteam mai bine. Am filmat școala din cartier, profesora, colegii, părinții lor, vecinii noștri de palier. Din nou cunoașteam copiii, știam porecele pe care le dau profesorilor, știam din timpul orei sau recrețiilor. Povestea cu aparatul de radio adus la școală, să asculte copiii meciul, era reală. N-am surprins faptul,

dar l-am repetat cu ei și a ieșit firesc. Ceea ce nu-i chiar atît de simplu. Filmele cu copii sînt cel mai ușor de falsificat. Se știu filmele și de copii și de adulți. Trebuie să pînă într-un asemenea moment important pentru ei, încît să uite de aparat. Un examen de pildă, le da o asemenea tensiune încît uită de altceva. La o emoție medie însă rezultatul e mediu, oeră. Or, emoția are un milion de nuanțe. Pentru a-i surprinde complexitatea nu doar extremele, risul, ori plînsul, zîmbetul cel mai ușor de înregistrat îți trebuie mult timp nu doar cîteva ore înaintea filmării. Noi obișnuim să stăm mult de vorbă cu copiii înainte de a-i filma, le explicăm ce vrem și ce nu vrem de la ei. La începutul filmării, la yedînța cu părinții, Paula s-a dus în clasă și a întrebă: „Voi știți ce e un film documentar?” I s-a răspuns: „Este filmul care se arată înaintea filmului la cinema”. Prejudecată răspîndită și printre maturi, cum că documentarul nu e decît completarea, el nu poate avea statutul filmului „adevărat”. Cît de adevărat, e o altă problemă. Dar să revin. Paula și-a continuat discuția. „Vedeți, noi asta vrem să facem. Un film despre voi”. „Și noi o să fim actori?” „Nu, voi o să fiți voi”. Da, cel mai greu îl e regizorul să-l scoată din cap celor mici (și nu numai lor) ideea că ei sînt actori. Și să-i convingă să se comporte ca ei, copii cu personalitatea lor de acasă, din clasă, nu de la filmare. Dar pentru asta trebuie să ai răbdare, să-i cunoști foarte bine și uneori să modifice scenariul în funcție de reacțiile lor adesea neprevăzute.

Și așa, din treaptă în treaptă, am ajuns noi absolvenți. Filmul (chiar *Absolvenții* intitulat) prezentat în acest concurs și premiat (ceea ce ne bucură), încheie ciclul copilăriei. Examen greu pentru cei filmați, examen greu și pentru noi, care-i filmăm de mici, pe unii, și lată-i acum, în pragul altei etape de viață. Cînd îi așteaptă alte examene, alte emoții.

Doru SEGAL

Un film bun e înțeles de toate vîrștele

Am participat pentru prima oară la gala de la Piatra Neamț — și încă în calitate de presedinte al juriului. Știu că au fost persoane care au întrebă ce am eu comun cu filmul pentru copii. E adevărat, nu am făcut asemenea filme și îi învidiez pe colegii mei care au această experiență. Îi învidiez, mai ales, pe cei de la animație, posesorii tuturor mijloacelor de expresie cinematografică; dacă fantezia lor lucrează bine nu se poate să nu intre în dialog fructuos cu cei mici. Ni-aș putea să afirm că voi face de acum încolo filme anume pentru ei. Dar experiența acestei Gale m-a îmbogățit. Nu știu cît am fost eu de folos Galei, dar ea pentru mine a însemnat mult. În primul rînd o mai bună cunoaștere a psihologiei spectatorului tînar, a efectelor pe care filmele noastre le pot avea asupra lui. Eu nu sînt de părerea unor colegi că ar trebui să se țină strict seama de diferențele de vîrstă ale copilăriei, cînd se realizează filmul. Un film bun e înțeles de toți. Chiar dacă nu în întregime. Mi se pare chiar interesant ca micii spectatori să-l vadă și în perspectiva unor situații de viață care-i așteaptă. *Absolvenții* de pildă (Premiul special al juriului) a fost primit cu mult interes chiar și de elevii mei mici, pentru că îi pregătă cumva și pentru emoții viitoare. Autorii au făcut un lucru original: au împletit o scriitură cu caracter documentar (minus poncifele genului) cu căldura pentru cei filmați, cu ironia tandră, cu simpatia vizibilă. De aici apare farmecul filmului. Și din umor. Temele cele mai serioase pot deveni atrăgătoare dacă le tratezi cu umor. Tocmai umorul poate să adîncească, să pună în relief o problemă gravă. Dimpotrivă, spusă prea serios, solemn, o temă serioasă se anulează. E ca și cînd actorul comic ar începe să ridă el înaintea spec-

tatorului. Tot legat de reușitei genului documentar pot să spun că am învidiat și statutul regizorului-operator care-scrie singur scenariul. M-a impresionat filmul lui Lăduțu, *În sala de pîdure pentru că autorul a reușit să-și comunice intențiile fără intermediar, izbîndu-și să se exprime direct pe sine. Observațiile asupra naturii și le-a făcut direct, cu aparatul de filmat, pe baza unui scenariu construit cu rigoare. Filmul e bine gîndit, bine povestit, proaspăt ca observație și se desparte net de schema filmului despre natură. (A și obținut, de altminteri, Marele premiu pentru film documentar).*

Și din nou despre unele prejudecăți. Mulți se temeau că un film de război — și încă foarte lung — nu va reține interesul unei săli de micii spectatori. Avem, în genere, o falsă imagine despre copil, considerîndu-l necrop pentru anumite probleme. Or, el dă dovadă — și am avut aici din nou confirmarea — că dispune de o acută sensibilitate, intoleranță la fals, spirit critic. La Gală copiii au reacționat intens, la drama micului erou din *Cîntec în zori* de Dinu Tanase. Filmul care a cucerit Marele premiu al juriului adult cît și al juriului copiilor, precum și premii pe diverse compartimente: scenariu (Dumitru Carabă), imaginea (Constantin Chelba), scenografia (Vasile Rotaru). Ce a impresionat mai la acest film este modul cum folosește regizorul o multitudine de mijloace de expresie, cît le stăpînește și cît de bine le pune de acord între ele. De aici un puternic efect emoțional. Scene ca acelea din interioarele caselor slovace, ori cea din balconul de cinema rîmîn, cred momente de antologie cinematografică. Ca și impresionanta interpretare a copilului Mihai Brătîlă, talent descoperit și foarte bine condus de Dinu Tanase.

Ceea ce atestă încă o dată adevărul că în film reușita interpretării actoricești este rezultatul raportului direct dintre modul cum se exprimă cel din fața aparatului de filmare (actorul) și cel din spatele aparatului (regizorul).

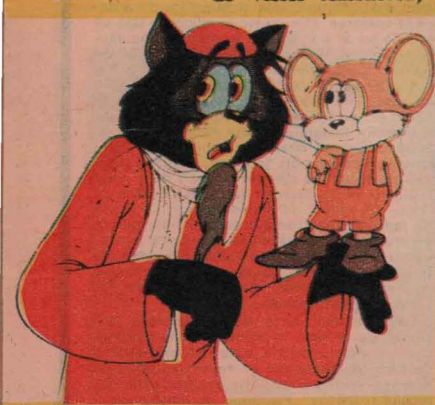
Iată numai cîteva rațiuni pentru care a pută a ediție a Galei filmului pentru copii a patra să provoace un cîineast tensiunea interesului de a o urmări.

Lucian BRATU

cadru pe copilărie filmele ei



Farmecul direct al parodiei
(*Uimitoarele aventuri ale Mușchetarilor* de Victor Antonescu)



**Unde
ești copilărie?
Aici!**

A fost o ediție fericită mai ales pentru animația noastră. Ne-am dat seama, din nou, că desenul animat e genul situat pe locul întâi în inima copilului. Ca înțele, ca posibilitate nelimitată de care dispune de a transmite cu fantezie orice idee, orice mesaj — chiar dificil — către cel mic. De a ajunge la el pe calea cea mai directă: emoția. Oricât de greu se realizează un desen animat, pentru un minut de bucurie a copilului se cheltuiesc mii de ore de muncă asiduă, dar când într-o asemenea împrejurare le vezi ochii strălucind de încântare, îți dai seama că merită efortul. Nimic nu-i prea mult ca să le auzi hohotele de ris, însuflețirea cu care însoțesc ritmul unui inspirat cîntec. Și ce dezamăgire când simți că intenția ta nu le-a atins sensibilitatea. Le spun ades colegilor mei mai tineri: nu acceptați să vă prezentați într-o competiție dacă nu simțiți că filmul vă reprezintă. Or, o asemenea întrecere ne dă posibilitatea să ne confruntăm, să ne comparăm, să ne măsurăm colegial, forțele artistice. Să introducem și mai mult filmul animat românesc într-un context de interes artistic internațional. M-am bucurat ca animația s-a prezentat cu o gamă tematică și artistică foarte bogată în acest an, începînd cu cei mai experimentați profesioniști ai genului, ca Olimp Varășteanu pînă la cele mai tinere talente, recunoscute prin distincțiile primite pentru „opera prima”. Adela Craciunoiu cu *Comori subterane* și Dan Chisovskii cu *Ereditate* — pelicule realizate în cadrul interesantului ciclu „Vreau să știu”, capabile să lamurească, prin inventivitatea găului, verva expresiei plastice, noțiunile științifice dificile. Foarte apreciat a fost filmul *Furica* de Gălin Giurgiu, pentru plastică lui atât de frumos pusă în slujba unei idei nobile. Cu *Păpușa din țel* Lucian Profirescu rupe canoanele clasice de animație, creînd tipaje care au impresionat prin noutate, haz, prospețime.

ardoare. Oare nu face și el parte din imaginea — încă incomplet prezentată pe ecran — dar atât de bogată în realitate, surprinzătoare pentru unii, fascinantă pentru cei mai mulți, a copilului modern, inteligent, sensibil și cu personalitate, cu inițiativa și fantezie. Așa cum l-am întrezărit fugă într-un inginer scurt metraj realizat de cineclubul „Danubiu” din Galați (profesor Ștefan Opincă), construit pe un motiv de science-fiction. Un semnal ciudat înregistrat de membrii cercului de radiorecepție al Casei pionierilor, aștează toate secțiile tehnice, în scurt timp și pe cele de creativitate artistică — pretext de a le filma în acțiune, vioi, cu nerv și fantezie, și a le monta cu suspens pînă la dezlegarea misterului „obiectului zburător”. Cine n-ar fi urmărit cu plăcere un asemenea subiect, tratat la fel de captivant și cu umor și într-un lung

**20 000 de copii —
spectatori
și tot atîtea
voturi de încredere
în arta
cinematografică**

metraj cu actori? Din nou lecția, deloc didactică, ci atrăgătoare pe care o oferă documentarul, ficțiunii. Iată cum grantele genurilor se tot aproprie, uneori se suprapun, copiii n-au prejudecăți, au în schimb judecăți proaspete, originale, o mare receptivitate la nou. Dovada, caldura cu care au îmbrățișat, aproape fără rezerve, cel mai tânăr gen cinematografic dezvoltat la noi: lung metrajul de desen animat. Cu *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor*, în stilul parodiei, cu *Novăceștii*, în cel baladesc-epic sau cu *Temerarii*, în acțiune contemporană, vioale și instructivă. Și iată-le pe toate situate — de astădată ca opțiune și a Juriului profesionist — cu drepturi egale în palmares, alături de documentar și de filmul — cum să-i mai zic? — de ficțiune (dar nu tot pe ficțiune se bazează și desenul animat?), film jucat? (dar tipajele, desenele, nu joacă și ele cu egal succes, ca și interpretii în carne și oase?). Să-i zicem atunci film cu actori —

El nu ilustrează povestirea, ci o interpretează cu verva, originalitate, drept care „felita”-păpaza a fost admirată și premiată de juriu pentru interpretare. Ca și „baietelul” — pui de focă al lui Dinu Petrescu, și Roland Pupăza sau ca veselul, simpaticul Pin Pin al Luminei Cazacu, tineri, „actori”, iată, cu drepturi egale cu cei din carne și oase. Mi-a crescut inima când lung metrajul nostru de desen animat a intrat și el în palmares, la loc de frunte prin *Novăceștii* de Constantin Paun (marele premiu „Ion Creangă” pentru film de animație sau *Temerarii* de la *scara doi*, trăind probleme ale tinerilor pionieri din zilele noastre și *Mușchetarii* lui Victor Antonescu încîntînd prin verva și ingeniozitate găul.

A fost apreciată de specialiști și grafica originală, a lui Marcel Mihai din *Prima izbîndă*. Am fost profund impresionat de poetul *Unde ești copilărie?*. Elisabeta Bostan ne amintește că de mult poate inserma în cinema un detaliu bine găsit. Regizorarea face din detaliu un adevărat personaj: o bretea care ține strîmb un pantalonas de nazdrăvan fermecător ca Naica; o picătură de apă ce tremură ca o lacrimă, pe o frunză, un peștișor într-un borcan, o broască speriată. La ea, ca și la Dinu Tanase, cu zguduitorul său *Cîntec în zori*, premiat, deopotrivă, de juriul celor mari și al celor mici, se simte înalta clasă de profesionalitate, de dăruire pasionată pentru arta filmului. Dintr-un copil talentat (Mihai Brătîlă) — și dirijat cu talent, Dinu Tanase a creat un adevărat actor de film, reușind să surprindă zecile de nuanțe interpretative care dau poveștii adevărul ei psihologic. Culoarea și forța emoțională care a impresionat asistența de toate vîrstele. Ca și documentarul *Absolenții* de Paula și Doru Segal (doi „copii” mari și buni, pe care îi iubesc mulți) — cinești, capabili să arate cu tandrețe marile emoții de toate vîrstele. Pentru școlari mai mici, emoțiile bac-ului care-i așteaptă. Și tot un frumos memento liric mi s-a parut filmul lui Liviu Nițu *Sub ramuri de pădure*, care parcă ne spune, printr-o imagine tulburătoare a naturii: „adu-ți aminte că de frumos mi-rose iarba, că de blînde sînt animalele pădurii, pe lingă cite lucruri trecem din ce în ce mai nepăsători”. Or, tocmai acesta e rolul artei: să amintească oamenilor ce n-ar trebui niciodată să uite.

Laurențiu SIRBU



Visul unei zile de vară:
Reîntîlnirea în grădina cu părinți de Cristiana Nicolae
(cu Rodica Mandache)

dar cîți actori nu și împrumută vocea unor nastrușnice creaturi desenate cărora le dau viață, culoare, expresivitate din off (să nu-i amintesc decît pe cițva, ușor de recunoscut pentru valoarea impecabilă a prestațiilor artistice: Ion Caramîrău (*Munia Zamănești* de Tatianna Apahidean) Virgil și Valeria Ogasanu (prezente mereu active și cu haz în desenele animate) Brîndușa Zăița Silvestru (*Păpușa din țel* de Lucian Profirescu) sau recenta „garnitură” de zile mari a *Mușchetarilor* lui Victor Antonescu: Rodica Tapalaga, cu ironia ei subtilă-perfidă, sulcînta glasului lui Dem Radulescu și al altora... Și dacă recunoaștem cît de sensibili sînt copiii, în mod deosebit, la tonul care face muzica (și filmul), la efectul puternic emoțional pe care îl produce timbrul unei voci, vibrația caldă, liniștitoare, ori dimpotrivă, ascuțită, agresivă, putem susține că succesul multor relații ale filmelor cu partenerul, cu receptorul tot mai atent, tot mai cultivat, depinde mult și de ce auzim. De cei care știu sau nu știu să se facă auziți și abia așa ascultați. Efectul educativ se poate produce sau nu și datorită acestui amanunt nu numai tehnic: vocea interpretului. (Un grașiat de pîldă, cum a fost cel din „vorbirea” ciordului alb, mascota lui Grăia Novac, grașiat total nepotrivit, poate da peste cap un personaj). E doar una din numeroasele observații „în direct”, prilejuate de această gală. Alte cîteva au fost formulate în cadrul colocviului pe tema „Filmul pentru copii, factor important în educarea tinerii generații în spirit patriotic revoluționar”. Discuțiile (la care au participat regiilor de film documentar și artistic pentru copii, critici de cinema) au accentuat necesitatea cunoașterii mai profunde a universului specific, precum și a abordării, cu sinceritate și nuanțare psi-

hologică a problematicei vîrstelor copilăriei. Pe diferitele ei etape. S-a amintit problema spinoasă a scenariului, calitatea povestirii pentru cei mici cu imperativele ei de claritate, logică epică, inteligibilitate. S-a criticat caracterul ades livresc, artificial al dialogurilor unor personaje-copii. Cîte expresii originale și amuzante — ca aceea înregistrată într-o seară la „Panoramic” venind din partea lui Cosmin, patru ani: „Eu l-am văzut pe Pin Pin poimîine de trecut” — am auzit și în filmele noastre? Cîte porecle, de pîldă, (în afara de cele bine găsile în *Egreta*...) au colorat limba-jul altor cutezători, diferențindu-i, individualizîndu-i și prin aceste accente? S-a remarcat și monotonia unor tipaje — unele desenate în stilul vechilor benzi animate și desfășurate într-un cadru scenografic modern, care le face și mai vizibilă desuetudinea, convenționalitatea.

Și încă extrem de multe s-ar mai fi putut adăuga, dacă și alți îndreptății s-o facă, profesorii, ar fi fost prezenți aici. Dacă timpul... dacă referatele... dacă proiectele cu filme-exemplificări etc. etc.

Oricum, cîstigul cel mai important, a fost cred, unul de valoare practică: a observării receptorului. Creatorii și-au „notat” în suflute sau în caiete, în planurile viitoare de creație, aceste voturi de încredere ori de neîncredere ale publicului și mai ales cauzele, motivele profunde ale opțiunilor artistice. Concluzia fiind, aș zice, una (dar bună): cu copilul nu e de glumit. Decît dacă gluma ta se cheama Arta

Alice MĂNOIU

**Învățăm
și noi,
alături de ei...**

Am trăi emoțiile acestei gale „la pătrî”, în dubla calitate de coordonator al festivalului, dar și de participant în concurs, cu *Egreta de filde*. Film la care tîm pentru că mi-a pus probleme speciale. Spre deosebire de realizările anterioare unde aveam ca eroi ai aventurilor doar unul sau doi copii, aici am avut de furcă cu un întreg echipaj de zece cutezători, străbînd Otul de la Izvor la vîrsarea lui în Dunare. Privelisti frumoase, desigur, înregistrate din fuga plutei, cu toate peripețiile provenite din setea de cunoaștere a noi locuri și din situațiile mai dificile în care se probează curajul copiilor, răspunderea, inițiativa lor. Lucram pentru prima oară cu un colectiv de elevi, ceea ce m-a obligat să-i cunosc mai bine pe interpretii care dădeau viață personajelor scrise de Radu Aneste Petrescu pentru a-i putea individualiza. Eroul principal al *Egreta*... e întreg echipajul, personaj colectiv care trebuia bine diversificat. Proces care pune multe probleme: ale relațiilor complexe între copii, în timpul acțiunii filmului, ca și în timpul filmării. Deasemenea aceea tentă muzicală pe care o conține filmul, și ea nu foarte ușor de susținut. Cred că *Egreta*... a adus un aer proaspăt, de copilărie senină a zilelor noastre, „calatorie” voioasă ce deschide sufletul copilului spre cunoașterea realității contemporane. În această ediție s-au prezentat mai multe filme oglîndind preocupări specifice vîrstelor mici. Dar rămînem încă foarte mult datorți cu atîtea nuanțe din paleta diversă, bogată a copilăriei. Ne străduim însă ca de la ediția la ediție să stîrnim o emulație mai mare a creatorilor de gen. Oricum, au fost mai prezente ca atîdată și mai bogat reprezentate toate genurile și speciile de filme. Atît în concurs cît și în manifestările paralele: medaliale și retrospective cu selecții antologice ale genurilor, simpozion, întîlniri cu elevi, cu realizatorii filmelor de ci-

necluburi pionieresti. A existat și o selecție mai bogată de pelicule ale cinematorilor-copii și un juriu anume care le-a destins pe cele mai bune. În acest an s-a desfășurat și colocviul pe probleme teoretice ale filmului pentru copii, vizînd specificul lui artistic și rolul formativ-educativ. Sî referate — pe problemele diferitelor genuri — urmate de dezbateri și de proiectii-exemplificări. Chiar și modestele expoziții personale de desene animate și fotomontaje de la edițiile anterioare au capăt o altă amploare, concepute ca o mare și reușită expoziție colectivă cu caracter itinerant. A patra ediție a Galei noastre a putut oferi astfel o imagine tot mai concludentă a preocupărilor sporite ale cinematografiei românești față de tîna generație. Am învățat mult din deficiențele edițiilor precedente, ne-am organizat mai bine și cu folos. Festivalul a prins rădăcini, a capatat chiar o anumită tradiție în cei opt ani de existență. Se resimt — sperăm cu toții — efectele acestor întîlniri cu copii, dar și ale întîlnirilor creatorilor între ei. De asemenea și asupra copiilor, din an în an mai receptivi, unii dintre cei mai marici, care au participat la mai multe ediții ale noastre, devenind un fel de „specialiști”. Dovadă, juriul lor din acest an a avut mai mare putere de selecție, de opțiune, argumentîndu-și temeinic preferințele. Întreg echipajul nostru, cu mic, cu mare, s-a implicat mai serios și eficient în această manifestare cu rasnet tot mai amplu, careia s-au alăturat cu multa afecțiune și promptitudine

Centrala Romănia film, Consiliul Național al Organizației Pionierilor, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Neamț și alte foruri interesate în procesul deosebit de important, vital de educare a tinerelor generații. Festivitatea a capatat cu timpul un caracter de lucru. Sărbătorea exista în ochii copiilor, în emoția adulților, în pavoazarea frumoasă a orașului-gază, dar dublată de o febrilă activitate de cunoaștere, de înțelegere tot mai lucidă a fenomenului recepției, printr-un studiu pe viu al psihologiei copilului. Cu toate concluziile pe care le degajă o mai bună înțelegere a ceea ce așteaptă copiii de la noi. Le mulțumim tuturor celor care ne-au ajutat și ne ajută să ne realizăm tot mai bine rolul și răspunderea artei noastre.

Gheorghe NAGHI

Deva

Pasiunea ...

Cîmpulung Moldovenesc

Tineretul

In lumina pastelată a zorilor, trenul străbate o regiune minunată. Soarele e de-o suliță pe cer cînd ajungem la destinație: Deva, reședința județului Hunedoara, centrul ospitalier al unei ample manifestări de tradiție — **Festivalul culturii și educației socialiste hunedorene Sarmis** — alături la a XIX-a ediție. Revista Cinema urmează să fie prezentată la o înfîlțire cu cinefilii — avînd ca temă **Actualitatea și filmul românesc**.

Poftiți, mai întîi și mai întîi, la întreprinderea Cinematografică Județeană, facem cunoștință cu directorul Viorel Jianu, cu profesorul Constantin Clemente, președintele Comitetului municipal de Cultură și Educație Socialistă — Deva, cu instructorii Domnica Livescu și Veronica Picioruș, cu redactorul Alexe Mardari.

...Întina sală în amfiteatru din incinta impenunatorului Centru județean de cultură și creație Cîntarea României devine repede neîncăpătoare, căci mulți sînt cei dornici să dialogheze nu doar între ei (cu...) — se pare — adesea își oferă prietelii despre cinema, despre filmul românesc. În preambulul discuției este bine venit turul de orizont schitat de către cronicarul de cinema al Revistei Saptămîna, Nicolae Uliteriu, asupra filmului românesc contemporan despre care — opină — adevăratul critic — se poate vorbi începînd cu 1971, anul cînd o nouă promoție de cinești își făcea debutul cu o zguduitoare măturare a implicării în realitatea imediată, documentarul **Apa, ca un bivol negru**.

Proiectarea citirilor secvențe semnificative din trei filme diferite atît ca factură cît și ca scop etic și estetic — **Cale liberă, Figuranții, Moromeții** — îmi permite să fac cîteva precizări legate de accepția „clasică” a noțiunii de actualitate care vizează esența universal-umană, cu toate implicațiile și consecințele sale estetice referitoare la permanența și durabilitate, la limbaj și mesaj.

Primul interlocutor, Traian Dinorel Stănculescu, profesor de filosofie la Liceul nr. 5, cu o remarcabilă capacitate de penetrare a fenomenului de reflectare artistică a realității — a „realității înconjurătoare de care sîntem cu toții plini, asemenea celor ce, locuind la malul mării, nu mai percep zgomotul valurilor” — se oprește la discutarea raportului dintre firesc și excepțional. Antinomie care iese tensiune, dramatism. Cum este, de exemplu, secvența dezamorsării bombei din filmul **Cale liberă**, în care evenimentul excepțional scurtcircuitează munca de zi cu zi la șantierul metroului. **Figuranții** are menirea de a puncta sugestiv descriția cinematografică. Pe alte coordonate de evocare artistică, regizorul Stere Gulea izbutește — zice vorbitorul — performanța de a transforma însăși istoria în firesc. Într-un film ca **Niște băieți grozavi** firescul ține de o cotidiană abordare a problematicii contemporane a satului. Unghiul însă i se pare vorbitorului prea limitativ.

Pentru inginerul Octavian Tabăcău importantă nu este atît povestirea cinematografică, cît întrebarea de conștiință pe care filmul reușește sau nu să o lanseze. Interesul său sporște atunci cînd rezolvarea nu i se oferă în mod mecanic, ci el, consumatorul anonim de cinema, este incitat la o polemică cu sine însuși. Suprălicitatul „pozitivism” face adesea să se dilueze catarsis-ul, miza morală. O altă boală de care suferă peliculele noastre este — după opinia sa — aceea a verborității excesive.

Firescă apare propunerea pe care profesorul Dumitru Susan o susține cu argumente experiențiale sale de pedagog și împătimit cinefil: includerea în programa școlară a unei noi materii, arta cinematografică. Filmul poate fi o excelentă școală de educare a gustului, a emoției. Unul dintre meritele ciclului

Liceenii este și acela — consideră profesorul — că surprinde eternele „fricțiuni pozitive” dintre profesori și elevi. Despre filmul de inspirație literară se poate discuta mult și din diferite puncte de vedere. S-au izbutit unele realizări meritorii, dar s-au produs și multe „surrogate”. O sursă nesecată de inspirație rămîne istoria. Un film ca **Horea** a fost așteptat cu emoție. Există încă multe figuri remarcabile care și-ar avea loc într-o frescă a neamului: Dimitrie Cantemir sau Constantin Brîncoveanu, Eminescu sau Maiorescu.

Scritorul Vasile Bîrgău lansează un punct de vedere personal: un rezor de film cu ochi ager ar putea să descopere materia polemică pentru un film de actualitate în chiar miezul fierbinte al dezbaterilor acestei adunări.

Pictorul Gheorghe Pogan intră în dialog arătînd că se obișnuiește să se judece filmul românesc cu o prea mare severitate. Dacă ar fi să se refere doar la problema dialogurilor: în traducerea filmelor străine, să nu uităm, intervine adaptarea, stilizarea care suprimă un coeficient mare de verboritate. Ceea ce, într-adevăr, ar putea fi taxat ca un viciu de structură este obișnuința de a vrea ca, pe parcursul unui singur film, să se găsească rezolvarea unei infinități de probleme. Și totuși, o privire atentă și cît de cît familiarizată cu „lectura” filmică ar putea descoperi lucruri reușite în două din patru producții autohtone. Atunci abia se vor putea sesiza și semnificații de subtext înglobate în imagine. Cum ar fi, nu mai departe, închiderea în plonjeu a uli-

La Cîmpulung Moldovenesc, pe 29 septembrie-3 octombrie s-a desfășurat a doua ediție a simpozionului „Imagine-comunicare-educatie” organizat de Biroul de Turism pentru Tineret. Participanți, într-o proporție firesc covârșitoare, tinerii reprezentanți ai cluburilor de turism montan. Suporteri, în primul rînd organizatorii: Aurel Borsan, vicepreședintele Biroului de Turism pentru Tineret, arhitectul Gheorghe Bejan din cadrul serviciului de propagandă al B.T.T., Valentina Apostol și Cristian Cristea, din același „organism”, cadre didactice — plus reprezentanți din multe domenii interesate de „subiect”: estetică, sociologie, pictură, fotografie, pedagogie, geografie, film, radio, critică de film. Ceea ce conturează o idee asupra importanței pe care organizatorii au acordat-o acestei manifestări.

Un simpozion pe tema **Imagine-comunicare-educatie** sugerează, din capul locului, un spațiu de dezbateri teoretică, în primul rînd. De altfel, aceasta a și fost nota dominantă a primei ediții desfășurate, tot la Cîmpulung Moldovenesc, anul trecut. Dintr-o dorință legitimă de perfecționare a metodelor de lucru, anul acesta organizatorii au încercat o deschidere de unghi dinspre teorie spre demonstrația practică. Simpozionul a căpătat astfel o formă mai complexă și mai spectacu-

fiat, martorul, dar și fixatorul emoției și trăirilor lor. Cu timpul, din sutele de imagini oferite ochiului, ei s-au deprins să **aleagă**, să desprindă adică imaginea oarecare, banală, de imaginea cu încărcătură emoțională, imaginea capabilă să comunice stări, sentimente. Din consumatori de frumos, ei au devenit creatori de frumos. Ca prima treaptă: fotografie; a doua; diapozitivul; a treia, care presupune recursul la o tehnică mai dificilă și mai pretențioasă: diasonul. Gen altminteri, foarte apropiat filmului. Treapta a patra ar fi fost chiar filmul pe 8 mm., dar pînă acolo tinerii montagnarzi nu au ajuns încă. Sa-ți alături un program, să echilibrezi cîntecul și recitarea cu mica scenetă, sau „momentul” poetic, să-ți gîndești, de fapt, o mizansenă presupune un minim antrenament cultural. În spatele programelor susținute (cu emoții mai mici sau mai mari după caz) se puteau ușor descria „lecturile vizuale” ale concurenților. Deprinderea de a **privi**, și capacitatea de a **selecția** pentru uz propriu cele văzute. Pentru că, deși cel de-al treilea termen pus în circulație de simpozionul de la Cîmpulung — **educație** — pentru moment se referă, în principal, la educația turistică, termenul nu cred că trebuie limitat. Pentru acești tineri adunați în cluburi de turism educația se face „din mers” în cadrul grupului condus, cel mai adesea, de ghizi și ei montagnarzi. Pasul mai departe se face tot din mers și mi se pare deosebit de important, pentru că el conduce la o **educație a privirii**. Începînd cu a **privi** ei s-au deprins să vadă dincolo de o imagine sau alta, sensuri, înțelesuri. Pe măsura ce nivelul propriilor înțelgeri crește, crește și șansa lor de a depista valoarea. Dar crește și exigența față de munca lor și a colegilor. În timpul concursului — la care asistau cu stînga și dreapta participanții — imaginile frumose „în sine”, dar goale de sens, „cadeau” fără drept de apel, în afara interesului privitorului, interesul fiindu-se, cu o siguranță surprinzătoare, asupra acelor imagini de mare încărcătură emoțională, cu mare putere de comunicare. Participanți și concurenți, totodată, tinerii își judecă cu luciditate operele și nu o dată „sila” evaluării lor se dovedea mai deasă decît a juriului. Un climat de maximă exigență, dar și de fair play, pentru că aceiași „transigenți”, pentru care circumstanțele atenuante păreau că nu s-au inventat cînd judecarea la singe ne-reușite, amuteau, brusc, într-o admirație sinceră în fața unor imagini impecabile, de reală forță emoțională.

Dacă punctul forte al simpozionului s-a plasat, de la sine, în zona concursului celor tineri, punctul slab s-a arătat a fi prezentarea de filme documentare profesioniste pe teme turistice, care a scos la iveală seceta din domeniul respectiv. „Pachetul” de filme prezentate conținea filme de știință popularizată, monografii județene, subiecte de tele-enciclopedie și foarte puține filme dacă nu turistice, cel puțin de informare culturală, cum a fost **Colinde, colinde vechi** de Olimpia Daicoviciu (Premiul I), **Plătea de Viștea** de Erich Nussbaum (Premiul II), **Ascensiunea** de Ioan Ostrovski (Premiul III). De altminteri, singurul film înscris cîntit temei turistice.

Ca om de cinema martor al întîmplării și calator, la rîndu-mi, fascinat de varietate „peisajului” acelei tinerieți averse de cunoaștere, de frumos, de comunicare nu m-am putut împiedica să nu mă gîndesc la folosul cinematografic al acestei întîmplări. La fața locului el nu apărea spectaculos, dar este. Toți acești tineri montagnarzi cu minunatele lor imagini culese prin munți, sint spectatorii filmelor noastre. Spectatorii avariți, din moment ce s-au deprins să caute și să găsească valoarea unor imagini, s-au deprins să comunice cu lumea prin imagini. Cultura „ochiului” și „cultura privirii” nu pot rămîne străine de cea de-a șaptea artă, care, se știe, și ea, la începuturi, nu a fost decît **imagine**.

Eva SÎRBU

Vitale pentru cea de-a 7-a artă: cultura „ochiului” și cultura „sufletului”

mului cadru din **Niște băieți grozavi**.

Îndrăzneată și modestă, Elena Pantilioiu, elevă la Liceul economic, atrage atenția că profesorii ar putea ei înșiși să creeze acel timp necesar discutării filmelor care intrinsec sufragii unanime sau, din contra, nemulțumesc. Serialul liceenilor, de exemplu, nu l-a încîntat pe colegii ei în aceeași măsură cum pare că l-a interesat pe antevorbitorul profesor. Pentru adolescenți, un film trebuie să descopere o lume. Desigur, o lume obișnuită — dacă e vorba de universul vieții cotidiene, dar și cu „un ceva” în plus. A-i înfățișa în film pe elevi în mod veridic e greu, a le surprinde însă și aspirațiile de cunoaștere, de autodepășire este de-a dreptul foarte greu.

Această sinceră alocuțiune l-a făcut pe Vasile Tudose, șef al Oficiului de difuzare a filmelor Timișoara, să regrete că nu e vreme să se abată discuția și asupra unei chestiuni tot de maximă actualitate. Pentru că și repertoriul trebuie să aibă „dramaturgia” lui care să se înscrie în curba ascendenței a interesului spectatorilor de toate vîrstele, de toate profesii.

Cu certitudinea că între cinefilii de inimă dialogul va continua, ne-am luat rămas bun urîndu-ne o grabnică revedere. „Instantaneul” sentimental al acestei înfîlțiri cu cinefilii din Deva îl voi păstra multă vreme în memorie, o sută și mai bine de persoane cu privirea fremătînd de interes. Interesul pentru cinema. Interesul și dragostea pentru filmul românesc.

Irina COROIU

Foto: Victor STROIE

loasă: un concurs de fotografie, grafică, diapozitive, diasonuri; un concurs de „programe culturale” (de fapt, mici spectacole de recitare, cîntece, scene); un concurs de filme documentare profesioniste pe teme turistice și, în fine, o „Masă rotundă” care a readus simpozionul pe terenul teoriei. Principala calitate a noii formule mi se pare a fi exact caracterul ei de „demonstrație pe viu”. Pentru că o dezbateri teoretică poate avansa idei, demonstrația practică le face vizibile prin fapte.

La baza acestor „fapte” stă tot un fapt: o inițiativă, extrem de interesantă și utilă a Biroului de Turism pentru Tineret care a organizat cluburi de „turism montan”, specializat alcătuite din tineri proveniți din diferite medii — elevi, muncitori etc. Gestul răspunde unei nevoi firești a vîrstei tinere: nevoia de a fi împreună, de a se grupa în jurul unor afinități; nevoia de cunoaștere, de informare, dar și de comunicare a cunoștințelor acumulate: nevoia de a se manifesta în fața, dar și în cadrul societății. Ideea de **educație** apare ca de la sine. În plus, viața „de montagnard” — cum își spun ei — cultivă însuși pe cît de nobile, pe atît de necesare unui tînar în drumul lui spre maturitate: curajul, spiritul de solidaritate, disciplină, generozitate, puterea de a face față oricăror situații — și oricît de grele. Un pas mai departe ne duce exact spre ideea de **comunicare**, la nevoia de comunicare a propriilor experiențe, în cadrul grupului, dar și între grupuri. Un circuit nu închis, ci deschis spre lume. Spre lumi. Pentru că excursiile lor în munți sînt tot atîtea experiențe. Copii ai timpului lor, ei au înlocuit, firesc, clasicul jurnal de călătorie cu aparatul de fotogra-

Și la Deva nasc cinefilii!

Cu argumente de pedagog
(Dumitru Susan)

Cu exigență juvenilă
(Elena Pantilioiu)

Cu sensibilitate de pictor
(Gheorghe Pogan)

Cu experiență de scriitor
(Vasile Bîrgău)



**Atenție,
se
filmează!**

**Martori
dispăruți**

După zilele și nopțile petrecute pe platoul de filmare, în sălile de post sincron, înaintea primei vizionări, a primului contact cu imaginea înfățișată pe ecran, înainte ca filmul să-și înceapă lungul drum spre marele public, există un moment de respiro. Într-o atmosferă de clipă calmă, relaxată, respectând regula de fier a filmului de cap și spate — misterul nu trebuie dezvăluit — am purtat un dialog

cu interpreta principală din *Martori dispăruți*, actrița Marga Barbu. Deci cine este Zulnia?

— Un personaj plin de o debordantă vitalitate, o femeie caracterizată de inițiativă, dornică să pună în practică dictonul „time is money”. Zulnia a sosit din America în București anul 1880, aducând în bagaje... miza filmului. Un splendid diamant numit „Lacrima cerului”. Datorită acestei bijuterii se schimbă puțin zicala. Nu mai este „cherchez la femme” ci „cherchez le diamant”.

— După Agatha Stănescu, misteriosul personaj malefic Zulnia nu poartă amprenta aceluiași tipar?

— Să mărturisesc drept, la început m-am temut de asemănare și m-am străduit să fac trebuincioasele diferențieri ajutat de costume, de epoca de schimbare. La un moment dat am de spus o replică: „Ei, s-a cam dus vremea bonjurșilor și a apolipsișilor”. Bucureștiul începuse să se modernizeze, apăruseră tramvaiul cu cai, bicicletele cu roți enorme, se purtau pălăriile cu voalată. Filmind la un conac din Urlați, pe vremea cireșelor în pîrg, toate personajele feminine și-au etalat elegantele pălării în livada cu cireșe.

— Ați amintit de personaje feminine. Cine au fost partenerii și partenerese de replică în filmul scris de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail și regizat de Dan Mironescu?

— În primul rînd cei doi „flăcăi teribili” Șerban Ionescu și Soby Ceh și apoi debutanta Natașa Raab care s-a descurcat minunat dovedind maturitate în joc, Manuela Hărăbor a adăugat farmecului natural, știința interpretării. Filmul cu talent de tinăru operator Adrian Drăgușin.

— *Martori dispăruți* este un film...
— ...Cu suspens, cu multe aventuri, „căpșușă” de cavalcade și cu va urma...



**Misterul feminin...
(Marga Barbu
și Ovidiu Schumacher,
dar într-un episod
precedent)**

Foto: Daniel ANTON

**Atenție,
se
filmează!**

**Liliacul
înflorește
a doua oară...**

Pe strada Lotrioarei nr. 20, bloc V 39, se ajunge luind metroul pînă la stația Titan, apoi mașina 101 și... prima la stînga, a doua la dreapta, de la piața puțin înainte, urmează un loc viran și ajungem la destinație. Sfîșiiți de un vînt garnisit bine cu ace de gheață, lată sintem la adresa indicată de Mariana Petculescu, regizoarea secundă a filmului *Liliacul înflorește a doua oară*. Apartamentul 110, la parter. În spațiul obișnuit al unei camere de bloc, parcimonios drămuț, încăp re-flecătoare, șine de traveling și un decor cu-prinzînd elemente de mobilier modern, dar și un ecran de pe vremea bunicii, citava vaze adăpostind grațioase imortele, iujere de papură și chiar un boboc proaspăt de trandafir.

Este apartamentul Danei (rol interpretat de tinăra actriță a teatrului din Petroșani, Emilia Popescu) și al lui Fănuș, fiul ei de patru ani și jumătate (interpretat de Mircea Bucur). Se pregătește pentru turnare cadrul 14 C și regizoarea Cristina Nichitus-Mihăilescu repetă cu minuțiozitate fiecare mișcare. În spatele camerei de luat vederi se află tinăru operator Basarab Smărăndescu. Maestrul de lumină Ion Nica a aranjat spoturile. „Trajeți puțin perdeaua, indică regizoarea, atenție, ne trebuie un șarf în interior, traveling la capăt! E aproape bine, reluăm”.

Ne rămîne deci suficient timp pînă la momentul cînd va fi „foarte bine” ca să inspec-tăm puțin apartamentul. În camera de zi răsună glăscioare subtilele de copii. Sint trei pici încîntători. Un brunel vîi, cu ochi mari, mă privește atent. El e Fănuș, îl des-conspira „nenea Dragoș” (actorul Adrian Titi-ni). Sint tentată să port un dialog cu micu-țu! protagonist care se preocupă să clă-dească un turn din cuburi colorate. Risc o în-trebare: „Mircea, vrei să-mi povestești ceva despre filmul în care joci?” Se oprește din joacă, privindu-mă cu maximă seriozitate. E preocupat să-mi răspundă. Și chiar începe să-mi explice apleind la o serie de amănunte, amestecînd timpurile verbelor cu o seninătate adorabilă, spre exasperarea mamei care ține morțiș ca primul interviu al fiului să fie coer-ent, pentru că, în caz contrar „nu apare la revistă, Mircea, puile!” Între timp s-au incins spiritele și ceilalți doi puști, neintervați, își disputa intens o pisicuță din plastic. Fețița, Raluca, numai zuluși și buclioase blonde mă trage de mincă: „Să știi că eu am trei ani și opt luni precis și acasă, cu mămica, am rămas cele două frățioare ale mele”. Pentru că eu continui să aștept răspuns de la Mircea, fețița se supără și se răzbu-nă, smulgîndu-i lui Mu-gur, celălalt băiețel, capul pisicuței. Adrian Titi-ni (interpretul lui Dragoș) restabilește pacea așezîndu-se jos, pe cerga miștoasă și făcîndu-și de lucru cu copiii. Sint că are emoții, ca și pe scena teatrului din Ploiești unde va evolua în prima lui stagiune ca pro-fesionalist, așa că, nu îl agasez cu întrebările, ci îl las să povestească ce și cum vrea despre rol. Răbdarea este răsplătită pentru că aflu

multe lucruri despre biografia eroului, un bărbat tinăr, îndrăgostit și foarte tenace în sentimentul lui. Adrian Titi-ni îmi spune: „Apreciez că personajul lui Dragoș este compus din prospețime și sensibilitate și eu mă străduiesc să susțin corespunzător partitura”.

De dincolo, din spatele ușii, se aud voci șoptite. A început filmarea. Ariflex-ul bizile harnic, travelingistul Liviu respectă exact toate precizările regizoarei, lumina e bună și „a fost nici o greșală, am montat șarful la timp, dar pentru orice eventualitate să mai tragem o dublă”. Secretara de platou, Celina Petrescu scrie: Cadrul 14 C, turnat 3. Marian Moldoveanu, șef de producție, se interesează „pe mutește” dacă nu lipsește ceva. Autorul decorurilor, Cristian Niculescu, îi răspunde cu un semn scurt de negație. Machiezuza Mariana Dănculescu rețesează puțin fardul de pe obraji lui Emilia Popescu. Toată lumea își reia locurile, operatorul de sunet George Ioan e pregătit, deci: Atenție, toată lumea pe locuri, motor!

Se schimbă decorul, așa că profităm de ocazie și schimbăm citeva vorbe cu regizoarea: „Liliacul...” este o poveste de actualitate pe un scenariu scris de Sorin Holban, după propria carte „Jama cînd au murit cangurii”. O poveste de viață cu tot ce include ea, adevăruri, bucurii, dureri, omenească putere de a-ți înfrînge propriile temeri. Pentru rolul lui Fănuș am făcut o selecție aprigă. A cîștigat în confruntarea cu aproape 200 de contra-candidați băiețelul Mircea Bucur”.

Operatorul Basarab Smărăndescu, care semnează și camera, ne spune că s-a gîndit să trateze story-ul în tonuri înalte ale imagi-nii, că a încercat să definească prin lumină și foarte multe mișcări de aparat complicata psihologie a personajelor.

Decorul este gata. Picioruța de costume Mioara Trandafira prinde o danteluță la gule-rul bluzei purtată de interpreta principală. Ur-mează un prim plan... Urmează: Atenție, mo-tor!



**Aplauze suedeze
pentru
„Pădurea de fagi”**

Festivalul internațional al filmului de fic-tiune desfășurat la Umea, vechi centru uni-versitar situat la o distanță de 600 km de Stockholm, a selecționat filmul *Pădurea de fagi*, semnat de regizoarea Cristina Nichitus-Mihăilescu. Este prima participare romă-nească la acest festival — ajuns la cea de-a treia ediție. Publicul și critica de specialitate

Applauder for Enkeltkroppen
**Mihăilescu
vet hur film
ska göras**

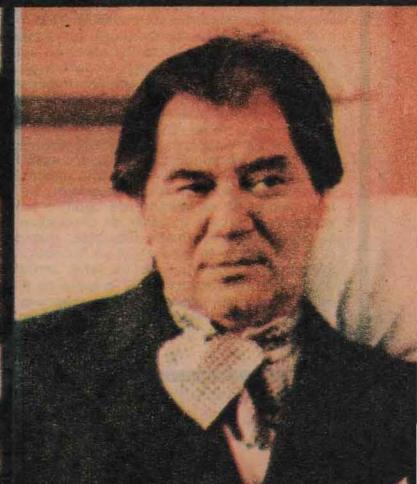
au adresat cuvinte de apreciere filmului și re-gizoarei. „Mihăilescu știe cum se face un film și are laudabila ambiție să demonstreze ca ideile sale despre cinema poartă semnele unui stil cinematografic proaspăt, interesant. Filmul *Pădurea de fagi* ne emoționează prin nobilul sentiment patriotic pe care-l conține”. Astfel marchează ziarul „Vasterbottens-Kuriren” în pagina dedicată festivalului participa-rea filmului *Pădurea de fagi*.

Pagină realizată
de Elena PERNEȘ DĂMĂLACHE

Cristina Nichitus-Mihăilescu, regizoarea *Liliacul*
și operatorul Basarab Smărăndescu

„Liliac” pentru o viitoare familie
(Emilia Popescu, Adrian Titi-ni și Mircea Bucur)

Aici, autoritatea paternă
în rol actorului Ion Besou



în premieră

Muzica e viața mea

Mărturisesc că nu mi-a fost ușor să scriu despre recenta premieră a Casei de filme unu, **Muzica e viața mea**.

Nu știam de unde să încep, de la ce capăt să încep firul. Cu mintea dădora de refrene — un ritm saltăreț de cha-cha, puțin foxtroit, tactul charlestonului, soarele și miera unei canțonete celebre ca „O soare mior”, îndemnul hăzlii din cîntecele de voie bună, lacrima nostalgică romană, nășanșia spumoasă a șansonetei — aveam brusc impresia că „gata, am găsit”, pot să încep desăfurarea pledoariei pentru muzica ușoară (bună), dar mă opream cuprinsă de sentimentul celui care din prea plin sufletească nu izbuteste să fie decît timid, dorindu-se elocvent și detașat. Imi inventam o scuză, gîndind că, din punct de vedere pur muzical, „de vină” ar fi generația din care fac parte, generația palpitind sonor la alte ritmuri, incluzind rezistența obligatorie la asaltul decibelilor, dar, o idee încapățînată începea să mă domine. Există un „ce” anume, o strună a sensibilității maxime, vibrînd pentru fiecare, indiferent de vîrstă, sex, preocupări, căci homo sum et nihil.

Protagonistul filmului **Muzica e viața mea**, Gică Petrescu obținuse performanța senzațională de a încanta cu a aceeași putere toate promoțiile care s-au perindat în ultima jumătate de secol...

O cortină strălucitoare își mișcă unduitoare falduri, o altă se ridică, dezvăluind privirilor spațiul iluziilor și al visului: scena. Lumini, efecte speciale, orchestre, corp de balet, duete de un comic savuros, afise, amintiri, recuzita, definind lumea spectacolului de revistă. Minute cu maxima abilitate de regizor, toate aceste elemente, impletite cu înregistrările radio-TV (atîtea cite au fost și, din păcate, prea puține) și citeva reveniri în decorul seleinar al familiei „Casa noastră, cuibșor de nebunii...” nu resping trecutul, ci doar îl transferă într-un tonic prezent continuu.

Într-un film dedicat vieții unui interpret se

strecoară, încă din faza scenariu-decupaj regizoral, un aer de firească melancolie. N-a fost să fie cazul **Muzicii**... Regizorul-scenarist Iulian Mihu, creator apreciat, dar și contestat, și-a demonstrat cu osibire apetența pentru scenariile structurate astfel încît să-i permită realizarea unor eseuri filosofice despre viață și moarte. **Lumina palidă a durerii, Surorile, Procesul alb** sau **acel pisc pe care filmul românesc a urcat brusc, Felix și Otilia**, stau marturie.

Un film ca **Muzica e viața mea** ar părea cea mai neașteptată opțiune, dar, cum arta înglobează și o bună doză de neprevăzut, nu vad de ce, o cineast de valoare și autenticitatea lui Iulian Mihu ar face excepție.

Deci, revenind... sînt convinsă, că regizorul a scormonit cu minuțiozitate toate măturile păstrate în timp, semne ale unei cariere interpretative excepționale, ca mai apoi să le ceară cu grijă, păstrînd doar cîteva „mostre,



Prin muzică și pentru muzică (Gică Petrescu și Stela Popescu)

pentru uzul celor care nu se pot rupe de tradiționala schemă a filmului biografic, deschizînd cîmp liber pentru ample demonstrații: Gică Petrescu, contemporanul nostru, în tocul preferințelor din totdeauna, dar, mai ales, de astăzi. Un film pentru sufletele spectatorilor mereu admirativi, egali recunoscători interpretului de muzică ușoară Gică Petrescu pentru nenumăratele daruri muzicale pe care le împarte cu atîta generozitate. Un interpret, un om care a descoperit în muzica elixirul tinereții fără bătrînețe.

Acest mare și prețuit artist își demonstrează vocația cu căldură și lipsa de prejudecată atunci cînd traversează imperturbabil mode, stiluri... rămînd în fața de tot și de toate un om-spectacol. Un film construit fără contraste de atmosferă, căci, amănunt semnificativ, imaginea și sunetul par plămădite pentru a sluji acea unică clipă: înregistrarea pe peliculă, păstrînd în permanent haloul freazălul său, explozia aplauzelor. Un flux magnetic, o participare simpatetică, stimulînd verva cîntărețului, cînd „ce vîrstă are maestrul?” se întrebă micalit în film și răspunsul vine ca un hohot destins: N-are! Maestrul adevărat n-are vîrstă!

Cred că „poftă de cinema” de care suferă Iulian Mihu nu l-a trădat nici de data aceasta, iar filmul, de o simplitate emoțională, este ca un zîmbet de recunoștință adresat de cea de-a șaptea artă unui foarte iubit cîntăreț în numele tuturor spectatorilor. Pentru că Gică Petrescu a simțit mereu că „viața nu va fi niciodată destulă ca să-mi stîngă setea de a trăi, prin muzică și pentru muzică”.

Ileana PERNEȘ-DĂNĂLACHE

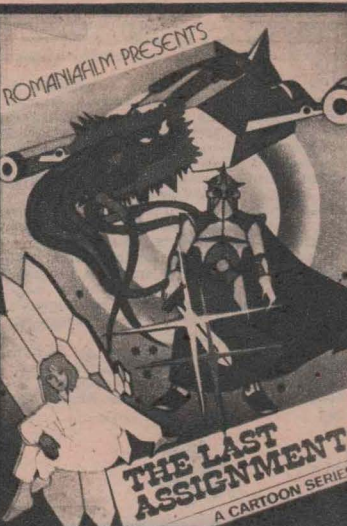
Producție a Casei de filme unu. Scenariul și regia: Iulian Mihu. Imagini: Alexandru Groza. Decorurile și costumele: Marga Moldovan. Coregrafia: Aneta Paunescu. Muzica: H. Malineanu, Ion Vasilescu, Gică Petrescu, Gherase Dendrinu, Temistocle Popa, Aurel Giroveanu, Popu Popescu, Richi Stein. Sunetul: ing. Mihai Orășanu. Cu: Stela Popescu, Al. Arșinel, Tamara Bucuțeanu-Botez, Dam. Rădulescu, Ștefan Bănică, Alexandru Lulescu, Nicu Costantin. Film realizat cu concursul Radioteleviziunii Române, Teatrului „C. Tănase” și Casei de discuri „Electro-cord”. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

în premieră

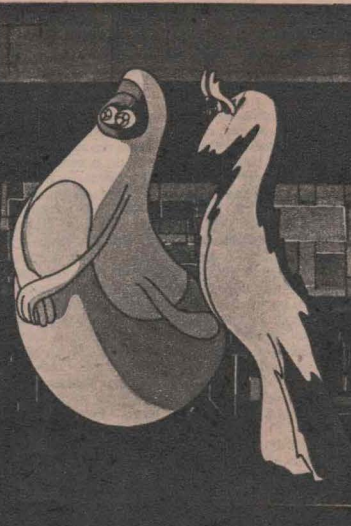
Fiul stelelor

Adevrat fundamental pentru genericul unui film avînd titlul **Fiul stelelor**, cerul instelat în care s-a metamorfozat ecranul sălii de cinema se dovedește a fi panoramicul ecran al unei nave spațiale. O navă spațială botezată — probabil nu întîmplător — cu un nume de legendă: Argos...

Temerari căutători ai liniei de aur în animația românească actuală, coechipierii regizorului și scenaristului Mircea Toia și-au luat extrem de în serios „misiunea de explorare” a unui domeniu al fanteziei nelimitate: anticipația. Reînnoind un prețios fir al tradiției — căci Aurel Petrescu, „prim” pionier al animației românești, își trimitea personajul (inițial erou de benzi desenate), Păcală, în „Lună! Voga SF, între timp, și-a sporit ponderea nu doar în literatură, ci și în cinema. Stimulată — evident — și de reala cucerire a cosmosului inaugurată în deceniul șapte al mileniului doi. Prin dramaturgia sa, acest lung metraj de animație propune o interesantă suită de „deschideri”. „Deschideri” subsumate ideii de „inițiere”. Inițiere în tainele viitorului, dar și în ale mitologiei. Pentru adolescenți, cu precădere. O incursiune pe teritoriul imaginației creatoare, a invenției epice sau plastice, dar și în filmografia genului științifico-fantastic (și — culmea — nu neapărat a filmului de animație). Schema narativă nu se îndepărtează mult de cea tradițională a basmului transferat din lumea fabulosului într-un univers intergalactic de secol viitor. O voce de rapsod (Ion Caramitru) începe să relateze odiseea protagonistului, odisee care reface eternul drum al cunoașterii de sine. Căci personajul este supus neconștient unor „încercări”, testîndu-i-se aptitudinile, calitățile, stimulîndu-i-se maturizarea fizică și mai ales psihică. Confrontat cu locuitorii unei planete necunoscute, el învață să comunice cu ajutorul gîndului și să-și poarte singur de grijă, obligat să rededice într-un fel experiența prometică a aprinderii focului, asociată cu deprinderea virtuților rațiunii și memoriei, ale îndemnării și forței. Curiozitatea îl va împinge să păsească în „zona interzisă”, acolo unde se spune că „a căzut o stea” — de fapt nava sa natală — și să-și descopere adevărata origine. Un frumos moment: întîlnirea cu propria sa imagine de copil, o primă secvență încărcată nu doar de dramatism, ci și de o metamorfică filosofică, reînnoită și în alte scene în care eroul va fi confruntat cu proiecții anabiotice de tot felul, amintind de tragica aventură a însului în luptă cu plămînilor planetei-ocean *Solaris*, capricioasă oglindă a meandrelor subconștientului uman. Tinărul nu are defel înfățișare de super-



Animația, imbatabilă prin formidabilele posibilități de vizualizare a imposibilului



man, decît — poate — cînd străbate spațiul protejat nu de clasică mantie, ci de „scutul propriei energii” — încă un argument în ordinea enunțatei serii de salutare „deschideri — demitizări”, reafirmînd că SF-ul are ca principal obiectiv explorarea universului uman, mai ineptuizabil și mai imprezibil decît cel al oricărui infinit stelar. Eroul devine veritabil explorator galactic odată ce ajunge capabil să călătorească cu o navă construită ca o „prelungire a simțurilor sale. O navă care, prin numele pe care-l primește — „Olandezul zbucător” — marchează coliziunea și cu sfera fantasticului. La un moment dat, se pătrunde în spațiul unei civilizații înghețată într-o zi de după cataclismul nuclear. Iar travling-ul peste un peisaj industrial bizar produce în memorie un declin asupra unui de neuitat ultim farm. Desigur, arsenalul faptic este mult mai bogat, oscilînd, pe alocuri, între accente

apăsător grotesti și, mai rar, pueril feerice, inventariînd varii teme și motive din recuzita specifică „Wells-iana” masină a timpului are ca semn distinctiv o inimă, așa cum computerul are „înfașare” de creier. Nu putea lipsi nici *razbölul stelelor* în care se angajează o sumedenie de echipaje care vor învinge printr-un efort de solidaritate. Antagonistul — personaj malefic, la început invizibil (și glasul lui Mircea Albulescu îi conferă terifianta necesară), capătă spre sfîrșit „chipul” unui scrutător ochi prins în plasa inteligenței și a curajului. Un personaj dăruit cu haz este Nodul, cel ce înnoadă gîndurile și speranțele, cel ce-l incurajează pe erou să nu abandoneze lupta cu acea forță obscură de care „nu se poate scăpa nici prin moarte”. Granița spre legendă e trecută din nou într-un episod de scurtă metamorfoză ornitologică. De altfel, aici se vedește animația imbatabilă prin

formidabilele sale posibilități de vizualizare a imposibilului. Bineînțeles, în limitele convenției grafice, exemplar stabilită și respectată de fiecare compartiment de creație în parte. Căci filmul de animație ce altceva este decît materie plastică în continuă, spectaculoasă transformare, clădind tărîmuri de vis, insufletînd, deopotrivă, personaje, mai mult sau mai puțin umanoide: sau chiar oameni-oameni. Și trebuie semnalat, într-o paranteză, un alt element de inventivitate care se sincronizează în mod surprinzător cu performanțe electronice de pe alte meridiane unde s-au „reînviat”, pe ecranul calculatorului, actori ai altor timpuri, personalități ale căror „coordonate” artistice au fost introduse în ordinator, preconizîndu-se pentru viitor distribuții nemaiputute! În cazul filmului de față — mai precis în anumite episoade ale serialului care a fost inițial — s-a încercat ca eroul să capete trasăturile stilizate ale unui talentat actor (Marcel Iures). Calchierea — acolo unde există — este foarte reușită și consecvență ar fi fost de dorit. Așa cum un dram de sentimentalism combinat cu un dram (în plus) de umor (eventual chiar autoironic) ar fi făcut să sporească simpatia spectatorilor de toate vîrstele. Cei mături, ineditul digest, savurîndu-l cu zîmbet pe buze, într-o complicitate amuzată, cei tineri urmînd retroactiv să parcurgă aceeași cale atunci cînd vor fi ajuns să vadă la Cinemateca *Odiseea spațială 2001*, de exemplu, care, exact cu 20 de ani în urmă, revoluționa genul filmului științifico-fantastic, facilitînd tot mai subtile înfîlîri de gradul trei.

Nu în subsidariu s-ar cuveni analizate meritele realizatorilor, dar fiecareia în parte și tuturor laolaltă li se datorează reușita mai sus comentată. Aportul individual a fost pe măsura entuziasmului general. Ambianța sonoră — muzica lui Ștefan Elefteriu și sunetul ingineriei Erica Nemescu, inclusiv difuziul „Jio-sing” — au fost la înălțimea decoriurilor lui Mircea Sorin Georgescu, mobilitatea aparatului de filmat mînuit de Roxana Mihalcea a fost stimulată de fluente animații semnate de Călin Cazan, Adela Crăciunoiu, Dan Chisovskiy, Adrian Gheorghiu, montajul Manuelei Hodor evidențînd aspirația spre virtuozitate. De reținut, deci, este nu doar morală filmului — poate prea apăsător impusă, călămbia acestor cinești de a-și revalorifica migălosul travaliu, plasîndu-l pe orbita supraeroa a filmului de animație de lung metraj.

Irina COROIU

Producție a Studioului „Animafilm”. Scenariul și regia: Mircea Toia. Decorurile: Mircea Sorin Georgescu. Muzica: Ștefan Elefteriu. Animația: Călin Cazan, Adela Crăciunoiu, Dan Chisovskiy, Adrian Gheorghiu. Imaginile: Roxana Mihalcea. Montajul: Manuela Hodor. Sunetul: ing. Erica Nemescu. Vocele personajelor: Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Marcel Iures, Mihai Calăraș, Ovidiu Schumacher, Ștefan Silanau, Virgil Ogașanu, Constantin Diplan, Alexandrina Halic.

Cum, cît, ce vorbim pe ecran?

la ordinea
zilei tot
scenariul

Concizia înainte de toate

Primul scriitor de la care am învățat arta dialogului a fost Marin Preda. Era mai bine cu două decenii în urmă, el intrase deja în rîndul clasicilor cu „Întîlnirea din Pămînturi” și „Moromeții” volumul I (n-avea încă treizeci de ani, dar asta nu e un motiv de mirare dacă ne gîndim că Blaga și Sadoveanu intrau, la aceiași vîrstă, în Academie), era extrem de modest și prietenos, așa cum a rămas pînă în ultima clipă de viață. I-am mărturisit că m-au tulburat cel mai mult dialogurile și monologurile sale. A ris, amuzat, și mi-a zis: „Ei, vezi?! Asta e!” Adică asta era arta lui, Arta lui de geniu al prozei române. Acum cîteva zile vorbeam cu marele nostru actor Victor Rebengiuc despre excelentul film făcut de Gulea după „Moromeții”. „Cum de v-a ieșit, dom-le, atît de bine?” am întrebant. „Simplu, ne-a răspuns interpretul lui Moromete. Știam cu toții cartea lui Preda pe



lecția aceasta încerc s-o învăț de vreo două decenii, de cînd am devenit scenarist. Mi-a reușit destul de rar, doar în cîteva filme. Personajul principal din „Mere roșii”, doctorul Mitică e un dăruit, un pasionat, un impulsiv. Dar și un timid. Ca să-mi reușească acest relief moral a trebuit să migălesc un dialog concis pînă la monosilabă și interjecție, adesea replica lui era un mîrlit sau un deget ridicat. Am încercat asta și în meseria mea de dramaturg: să forțez personajele să vorbească puțin, scurt, să fie concise, ca și cum cineva le-ar mîna din urmă: „hai, mai repede, mai repede, fără vorbe multe!” Eu, cred că printre scenariștii filmelor noastre locul prim ar trebui să-l ocupe dramaturgi. Mă gîndesc la avantaajul incisivității lui Paul Everac, la verva lui Tudor Popescu și Dumitru Solomon, la savoaarea unică a lui Mazilu (ce film comic strălucit ar putea ieși după capodopera sa „Mobilă și durere”), la imaginația comică inepuizabilă a lui Valentin Silvestru, la duritatea conflictuală a personajelor lui Mircea Radu Iacoban etc. Nu sînt împotriva promovării unor scenariști noi și proaspeți (ce ar fi dacă unii ar deveni profesioniști!), dar, pentru că veni vorba despre arta dialogului, am zis cele de mai sus.

Ion BĂIEȘU

Monolog despre dialog

Nu cred în posibilitatea de a aprecia valoarea dialogurilor unui film pe care nu l-am văzut, numai după lectura listelor de dialoguri pe care le-aș citi de undeva. Așa cum nu cred că se poate califica valoarea plastică a unor imagini de film independent de valoarea de ansamblu a filmului. Și totuși, am asistat la ședințe ale unor juri de decernare a premiilor anuale care tîneau (uneori reușind chiar) să premieze virtuțile plastice ale unui film foarte slab. Se spunea, bunăoară, că dacă nu examinăm valoarea imaginii, separat, unui operator, oricît de bun, care lucrează cu un regizor slab, nu i se va putea recunoaște niciodată meritele. Această judecată ar putea să fie adevărată, dar ea nu are nici o legătură cu estetica. La ce să raportați imaginea, ca să vezi cît este ea de bună, de frumoasă, dacă filmul nu există ca operă? La ce să raportați dialogul, dacă nu-l judeci în contextul filmului? Este, îndeobște, un adevăr știut că dialogul din film este altceva decît cel din teatru, în care cuvîntul îi se conferă aproape toate funcțiile dramatice. În film, oamenii acționează, cu precădere, nu discută, iar vorbele lor nu fac decît să puncteze aceste acțiuni. Uneori aceste vorbe sînt atît de puține, sînt atît de relative în raport cu ceea ce fac, încît, scoase din contextul dat, nu mai au nici un înțeles. În filmul documentar dialogul ia o formă specifică prin faptul că e înregistrat pe viu, foarte adesea interlocutorul unui erou fiind însuși reporterul. Forma aceasta directă de dialog are virtuțile și limitele ei. Între virtuți s-ar situa, desigur, valoarea pe care o conferă filmului limbajul direct, autentic. El este de preferat în reportajele în care funcția informativă prevalează. Dar dialogul direct are și el limitele lui.

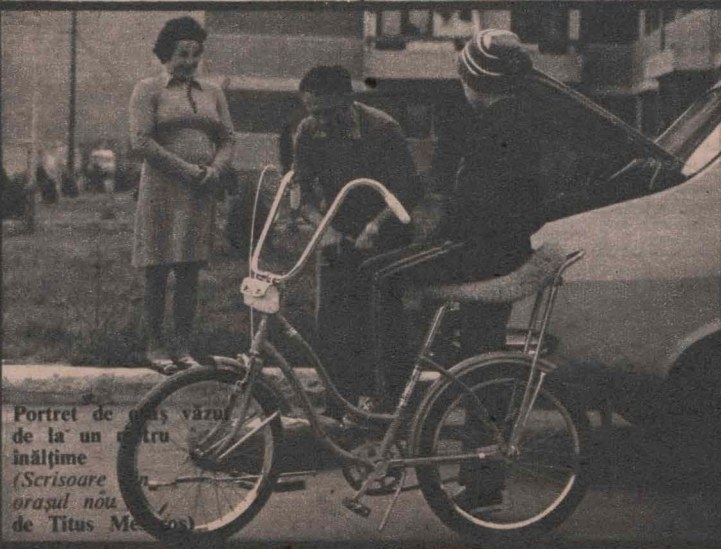
Unul dintre acestea ar fi riscul lipsei de concizie. Pentru a deveni cît de cît relevant, este necesar să i se confere un spațiu întins în care eroul să se poată dezvălui, faptul petrecîndu-se prin acumulări cantitative. De obicei ideile valoroase, esențiale pentru film, se prind în magma inevitabilelor banalități care fură spațiu și timp și, bineînțeles, și ceva din expresivitatea filmului. Încercarea reporterului de a direcționa cursul discuțiilor pe făgașul pe care și-l propune duce, din păcate foarte des, la schimburi de vorbe circumstanțiale, la fraze-sablon, la declarații conformiste, lipsite de vibrația exprimării personale. Regizorul încearcă la masa de montaj, prin selecție, să păstreze ceea ce este valoros și să înlăture balastul. Această operație de esențializare are și ea neajunsurile ei. Cel mai mare dintre ele ar fi acela că tăieturile operate la masa de montaj interzic discursul cinematografic, făcînd necesară intervenția „postumă” a reporterului prin adăosuri de fraze de legătură în comentariu. Se recită ceva din fluentă astfel, dar se pierde în au-

tenticitate. Iar filmul mai este păgubit și sub raportul unității stilistice.

Din toate aceste motive, în filmele la care am urmărit un mai înalt grad de transfigurare, am folosit adesea textul rescris, pornit de la elementele autentice, respectînd modul de gîndire și exprimare al eroului. Astfel am procedat în filme ca „Nunta de aur”, „Cuvîntul”, „Șurle”, „Bucureștii văzute de la un metru înălțime”, „Scrisoarea din orașul nou” și altele. Pentru ca această soluție să fie acceptabilă, este nevoie, desigur, de îndemnare literară, dacă nu de talent. Altfel apare, pericolul hibridului — frecvent în producția noastră de acest gen — în care nu mai poate fi vorba nici de autenticitate, nici de adevărul

în filmele „Cuvîntul” și „Iscușința” subiectivarea are lor prin mijlocirea confesiunii făcute de reporter. Tonul confesiunii, grav și reținut în filmul „Cuvîntul” este determinat de caracterul cu deosebire dramatic al întîmplărilor a căror autenticitate este girată de înregistrările pe viu din imagine. Filmul devine astfel nu numai credibil, dar el dispune și de un înalt

„Vorbe, vorbe, vorbe...”
Această replică
genială
înseamnă
pentru
documentarist
fuga de vorbărie



Portret de om văzută de la un metru înălțime (Scrisoare din orașul nou) de Titus Mesaroș

artistic propriu ficțiunii. Senzația dominantă în aceste cazuri este aceea de fals, de contrafacere. Spectatorul are sentimentul că autorul vrea să-l păcălească și filmul își pierde orice eficiență.

grad de impresionare. În filmul „Iscușința”, comentariul scris la persoana întâi, — o confesiune, deci — se aude tot timpul în soaptă, semnificînd mai degrabă gîndurile intime ale autorului care traversează un complex de

culpabilitate în urma prejudecăților cu privire la generația tină, prejudecăți infirmate de faptele din film. În filmul „Nunta de aur” subiectivarea este mai riscantă, deoarece faptele sînt comentate de unul dintre cei 12 frați, toți tractoriști, ai familiei Rusu. Vocea sa în film nu este alta decît cea a regizorului, iar textul — cele cîteva pagini de mașină scrise de autorul filmului — sînt prelucrate după zeci de pagini de stenogramă din discuțiile purtate cu acești oameni de excepție. Faptul a reușit pe deplin, datorită împrejurării că eroii filmului sînt oameni ai tînurilor natale ale autorului, acesta putînd să se apropie pînă la identificare de modul de gîndire și de graiul celor din film. Adevărul documentar este respectat integral — avînd ca gir imagini filmate direct, cărora se adaugă valentele adevărului artistic obținute prin acest proces de esențializare, determinat de text. Filmul este concis și convingător, în „Bucureștii văzute de la un metru înălțime” transfigurarea parcure un drum și mai complex. Monologul textului, constituit din scrisoarea unui copil către alt copil, concepută și spusă în stilul gîndirii și tonului copilăresc, potențează și este potențat de imaginile despre Bucureștii văzute în desene de către copii. Realitatea este exprimată astfel, cît puțin printr-o dubla mediere: a fanteziei copilului, în desene și a gîndurilor lor, în textul conceput de autor și recreînd universul copilăriei. Pentru ca textul scris să-și păstreze autenticitatea și savoaarea, comentariul este spus de un copil pe care l-am pus să citească scrisoarea în fața microfonului, fără nici o pregătire prealabilă. Poticnelile spontane petrecute pe parcursul lecturii scrisorii sporesc gradul de autenticitate și farmecul vorbelor din film.

În toate aceste filme monologul devine, cînd este cazul, dialog, prin faptul că eroul citează în stilul său (de exemplu, în filmul „Șurle”) vorbele interlocutorilor săi, sporînd interesul relatării. Toate aceste filme au trecut cu bine proba practică a impactului cu spectatorii și cu critica de specialitate (toate sînt filme distinse cu semnate premii). Dar pentru ca acest tip de comentariu — monolog și dialog în egală măsură — să funcționeze, este nevoie ca filmul să fie gîndit de la bun început în succesiunea montajului, ca o povestire. A lipsi un astfel de comentariu abia la sfîrșitul procesului de lucru pe un film care nu a fost gîndit în sinteza sa ca atare, care a fost montat la întîmplare sau după alte criterii, nu poate duce decît la eșec. Iar dacă însuși tonul acestui text are scăderi, decurgînd din desconsiderarea stilului, din lipsa de cunoaștere și înțelegere a psihologiei, a inflexiunilor gîndirii personajelor și faptelor, rezultatul este, adesea, de-a dreptul vulgar.

Titus MESAROȘ



Oamenii de aur ai studioului

cascadorul

Cum am filmat „un accident de 16 tone“

Privesc prin parbriz șoseaua care se derulează sub roțile mașinii. Centura diagonală mă jenează puțin la umăr, schimb vitezele și continui să mă apropiu de marginea șoselei. Roțile din dreapta se aprofundează puțin, continuu să rulez pe iarbă proaspătă. Într-o clipă din stînga de pe asfalt pe iarbă, iar cele din dreapta încep să ruleze pe rambuleu de pe marginea șoselei. Toată mașina cade pe dreapta, copaci pe care îi vedeam prin parbriz la verticală, acum sînt într-un dezechilibru ciudat, împreună cu aparatul de filmat și membrii echipei. Acesta este momentul cînd trag de volan cu putere și, pentru o fracțiune de secundă, efortul depus mă face să conștientizez cele 16 tone pe care le-am pus în mișcare și care sînt gata să se întoarcă cu roțile în sus și să se dea peste cap dacă eu mai continui să trag în aceeași direcție de volan. Puterea enormă a mașinii și cele 16 tone ale ei îmi aduc în minte prima înfîlire de la studio cu directorul filmului, Ștefan, care mă

mare, imensă și care mai și funcționa. Urc repede în mașină și mă trezesc în fața unui volan de 3-4 ori mai mare decît cel al unei Daichi. Ei da, așa mașină, așa volan.

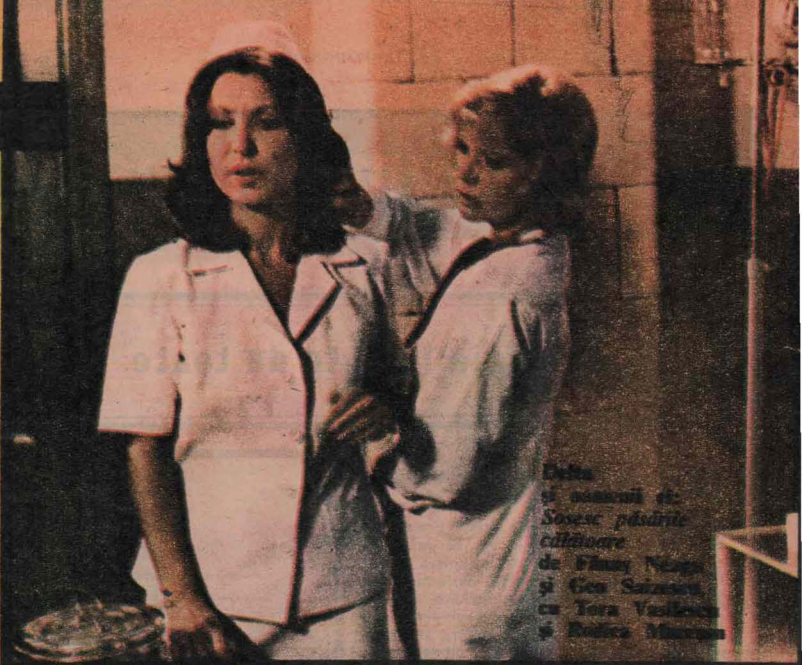
— În ce stă prinsă cabina? Dar capota? Bulonul ajunge pînă jos? Chinga asta de pletband de ce prinde cutia de viteze?

La toate aceste întrebări și la altele primite răspunsuri sînt mulțumit. Este adevărat că mă gîndesc de mult să lucrez cu mașini foarte mari, dar m-am gîndit așa, în general, ori acum eram acolo, lîngă ea, și o priveam, o studiam bucată cu bucată. Toate erau la alte dimensiuni.

— Ce este cu uleiul ăsta din spatele cabinei?

— Mașina este echipată pentru foraje cu trolul și celelalte accesorii. Tot echipamentul de pe ea are 16 tone. Înghit în sec și mă gîndesc că tot ce este de făcut la această mașină trebuie făcut în funcție de cele 16 tone ale ei care nu sînt de neglijat. A venit sudorul și mecanicul care o să lucreze la ranforsarea mașinii. Fac cunoștință cu ei și le explic ce au de făcut. Plecăm la filmare să pregătim totul pînă la „accident“. A doua zi trec pe la atelier, constat că ceva nu era în regulă cu sudura. I-am rugat să o facă cum trebuie, explicîndu-le că în mașina asta stă un om și viața lui depinde de această sudură. Mă joc pe șosea cu o mașină identică cu cea pe care o s-o răsorn, încerc să mă obișnuiesc cu comenzile. Ambreiajul este foarte tare, accelerația bună, cu frîna nu merge ceva. Unul din mecanici care a fost cu noi tot timpul la filmare o remediază pe loc și putem filma în continuare. Se trage mult exterior cu operatorul Otto Urbanski pe platforma unui alt camion în fața mea și execut repede tot ce mi se transmite de lîngă operator.

— Mai la stînga.



De la stînga la dreapta: Ștefan, directorul filmului, și Geo Saizescu, regizorul filmului „Un accident de 16 tone“.

Spiritul de echipă și



Mașina praf, cascadorul intact

sare. Ajuns pe capotă, simt un șoc în centuri, destul de puternic, provocat de toată greutatea de pe platforma care a torsionat pur și simplu șasiul și a tras de cabina și de restul mașinii, rasturnînd-o încă o dată. Am ajuns din nou pe roți, colțul din dreapta cabinei este turit, iar podul toată ondulația din cauza șasiului care acum ține mașina puțin strîmbă de la jumătate. Mi-am desfișurat centurile și am ieșit prin locul pe unde fusese parbrizul. Stau cu picioarele pe capotă și privesc mașina turită, fericit că, după ce am pus în mișcare cele 16 tone, le-am șifonat așa cum am vrut.

Ioan ALBU

filmul publicitar

Pornind de la „Comori...“

cum, n-o făcăm printr-o pilulă, ci printr-un lucru serios gîndit, serios conceput“.

După încă două sau trei întâlniri cînd s-au selectat datele tematiche, s-au preconizat formule de transpunere cinematografică, ni s-a pus la dispoziție un scenariu literar încheiat, unitar și care a devenit, în final, un documentar de scurt metraj cu o mare încălcare emoțională și de un vibrant patriotism, documentar pe care, din păcate, Vasile Drăguț n-a mai apucat să-l vadă.

Filmul se intitulează *Comori de artă românească*, regia Geo Saizescu. Mi-am amintit de el pentru a sublinia importanța autorului în elaborarea scenariului literar, pentru filmul documentar-turistic. Acest gen este privit de unii realizatori ca aparținînd facilului, diversitamentului, fiind suficient că aibă o imagine cit de cit acceptabilă, susținută de un aranjament muzical cit mai ritmat. Nimic, mai dăunător, mai supărător pentru cel care îl creează, dar și pentru cei care îl vizionează. Documentarul-publicitar este genul de film recomandat și de Organizația Mondială a Turismului, dar numai cu respectarea unor condiții să fie caracteristic, să fie autentic, să fie veridic. Atribue, de altfel, general-valabile pentru orice documentar cinematografic. Cel de turism are, însă, menirea să facă cunoscute realități despre o țară, o regiune, un oraș etc., inspirîndu-se din frumusețile naturale și (sau) din patrimoniul cultural, artistic, folcloric.

roagă să-l ajut să facem ceva cu un camion la un film de circulație.

— Cine este regizor?

— Vaeni.

— Poate și îți promit că mă gîndesc la ceva frumos. De mult vreau să educ cu argument în favoarea mea o discuție făcută de mine pentru a lămurii o discuție pe care am avut-o cu Vaeni în urmă cu mult timp. Cu atît mai mult cu cît o fac la un film regizat de el. Încep obișnuitele probleme de producție, discuții cu beneficiarul, fixarea locului unde o să filmăm, dacă o să am o basculanță sau un camion.

— Poate un trailer, dar fără motor, ce zici Albu?

— Dacă este fără motor este și fără cascador...

— Acum fă-mi și tu greutate, nu înțelegi că...

— Eu înțeleg multe lucruri, dar dacă vrei să ai o cascadă interesantă în film, atunci caută o mașină cu motor care să funcționeze.

Au mai trecut cîteva luni de la discuția relatăată mai sus. Într-o zi, regizoarea Cristiana Nicolae îmi povestește că face un film pentru care o să am de învîțat cîteva actori să călărească. Îmi vîd de treabă la alte filme și pun pe hîrtie ce vreau să fac la filmul ei. Îmi vine ideea că dresc un cal care o să ne ajute foarte mult la filmare.

— Ce faci, te gîndești la caii putere pe care îi are camionul tău fără motor?

— Da, la caii mei mă gîndeam, nu la caii putere și (i-am spus că)...

— Știu, uite, s-a aranjat, plecăm la Moreni și stabilim acolo ce facem și cu ce mașină lucrăm. Filmul însă o să-l facă regizorul Doru Matei, pentru că Vaeni este ocupat. Nu-l nimic, îmi spun în gînd, asta nu o să mă împiedice să fac o cascadă la fel de frumoasă ca pentru Vaeni. Ajuns acolo, nu-mi revin din urmă, pentru că ceea ce am în fața ochilor este extraordinar. Un lucru pe care nu îl speram nici în clipile mele cele mai optimiste. De mai bine de doi ani mă gîndesc să fac cascade cu trilere și mașini foarte mari. Acum aveam în fața mea o Tatră de foraj

Mai repede.

Ești prea aproape.

Mîna, scoate mîna pe geam, să-ți vedem mîna etc. etc. etc.

În ziua următoare plecăm, toată echipa, la locul filmării cu mașina pusă la punct și, odată ajuns, încep pregătirile pentru filmarea cascadei. Doru Matei mă cheamă deoparte și mi-l arată unde or să fie aparatele de filmat. Mă înțeleg bine cu Doru și chiar în timp ce lucrăm la filmul ăsta ne gîndim și facem planuri pentru o viitoare colaborare la un alt film. Mai fac o dată traseul pe jos și vîd cascada cu ochii minții, încercînd să nu scap nici un amănunt.

— Albu! cînd pleci tu, noi dăm motor!

— Bine, Doru, în cinci minute sînt gata!

Urc în cabină, îmi prind centurile și închid portiera. Îmi las parbrizul de la cască jos și pornesc motorul mașinii. Simultan, începe să zîrîngăne și să vibreze toată tablăria, la fiecare apăsare pe pedala de accelerație. Simt vibrația care se transmite în volan și mă bucur că stau călare pe un motor puternic care, sigur, mă va ajuta să fac ce mi-am propus.

Vîd toată echipa la capătul șoselei, nu aud însă nimic din cauza zgomotului pe care îl face motorul. Mă uit prin parbriz la locul din fața aparatelor de filmat unde o să o răsorn și o să demarez, schimbînd vitezele, îndreptîndu-mă spre locul fixat. Trag uşor dreapta de volan și încep să scot mașina de pe carosabil. Am ajuns în fața aparatelor de filmat. Asta e momentul cînd trebuie să știu că o cîine te poate ierta dacă faci o greșală, numai obiectivul aparatului de filmat nu. Simt mica denivelare dintre șosea și porțiunea cu iarbă a rambulei. Conduc mașina exact pe acolo pe unde făcusem mai devreme traseul.

Am intrat cu roțile din spate-stînga pe rambuleu, acum este momentul cînd trebuie să o întorc și mă prind de volan cu amîndouă mîinile, trag cu putere spre stînga, o simt cum începe să se ridice pe două roți, trag cu putere în continuare, privind prin parbriz echipa, strînsă în jurul aparatelor de filmare. Îi vîd pe toți cu capetele în jos și aud tabla cabinei turîndu-se și troznind pînă la ranfor-

Cu cîteva timp în urmă, înfîlînd o cunoștință despre care știam că suferă de epilepsie, totemism și care, de astădată, se interesează, cu o undă de ironie în glas, de scorta filmului de reclamă. Surprins, orocum, de tonul cu care fusesem abordat, îi amintesc, în treacăt, de preocupările lui Fellini în acest domeniu, la care personajul în cauză exclamă, nu fără ulmire: „Da? Nu știu! Oricum, Fellini e Fellini!“ „Mda!“, constată și mă îndepărtez, grăbindu-mă la înfîlîrea cu Geo Saizescu. La o anumită oră, trebuia să fim acasă la regretatul Vasile Drăguț. Ajungem, sunăm, ni se deschide, intrăm și sîntem poștiți să ne așezăm. Găzda se ghemuiește într-un fotoliu. Se aude soneria. Intră și pictorul Viorel Mărginean care este invitat, printr-un gest, să ia loc. Vasile Drăguț continuă să tacă și caută spre noi cu ochii lui iscoditori. Geo Saizescu îl mai întrebă de una, de alta, Viorel Mărginean răspunde o carte. Apoi, Geo îi amintește de o convorbire telefonică anterioară: înfîlîrii noastre. Vasile Drăguț ascultă și continuă să tacă. După încă aproximativ un minut, îl auzim refuzul exprimat pe un ton politicos: nu se simte în stare să scrie un scenariu de film „de reclamă“ despre monumentele de arhitectură medievală din nordul Moldovei. Apoi se cuibărește iar în tăcerea de mai înainte. Intervine prompt Geo Saizescu, în timp ce Viorel Mărginean suride enigmatic. Revin cu propunerea, făcînd corecturile de rigoare, în sensul că e vorba despre un film documentar de două acte, nu „de reclamă“, precizîndu-i, totodată și destinația. Chipul i se luminează. Îi aud vocea înecat. „E altceva. Mi s-a spus că „de reclamă“. A fost o confuzie“, ride Geo Saizescu și tot el se întreabă: „Cum să se facă reclamă acestor monumente ăstea? Pot fi făcute cunoscute, dar printr-un documentar de atmosferă, nu printr-un film publicitar oarecare. Nici nu era în intenția noastră un asemenea film, continuă-sbortu Geo Saizescu. Noi vrem să arătăm lumii valori inestimabile ale patrimoniului nostru cultural ori-

— Cum se face acest film? Depinde de calitatea de profesionalism investită în el. Depinde de dimensiunea, încă din start, a echipocului, de cunoștințele amănunțite a tematicii, de seriozitatea cu care se aplică asupra subiectului semnatarul scenariului, de autoritatea acestuia, de convingerea integrată în scenariu, de comentariul literar, deinde... deinde... Și, nu în ultimă instanță, deinde de regizor, de întreaga echipă.

Nu există rețetă unică pentru filmele turistice. Dar ele trebuie să se înscrie în limitele firerescului pe linia scopului pe care îl urmăresc. Un exemplu: filmul *De dragoste...* de dar, regia Alecu Croitoru, premiat la ediția din 1987 a Festivalului filmului documentar-turistic de la Karlovy Vary. Realizatorul demonstrează și în acest caz știința surprinderii semnificațiilor folclorului românesc, temă tratată și în alte filme ce i-au adus distincții internaționale. La filmări, demarajul a fost greoi: cantitatea de informații mare, integrarea manifestărilor de amploare cerințelor programelor turistice. Filmmăi, filmări, copii de lucru, foarte de montaj, discuții pro și contra introducerii comentariului, iar foarte de alegerea unei muzici potrivite. În final se renunță la comentariu, funcția lui fiind preluată de strigăturile prinse în priză directă, de imagine și de aranjamentul muzical. În afara de Alecu Croitoru, filmul a fost „operat“ de G. Voicu, imagine, Tiberiu Botocoman, sunet, și de „Joarica“ Viorică Petricovici, care i-a asigurat echilibrul și ritmul interior.

Și, totuși, ce e filmul turistic? Răspunsul e inclus în definiția filmului, în general, de către Robert Bresson care afirma că acesta nu e decît o scriitură cu imagini și sunete ce alcătuiesc un text vizual și auditiv. Sau, citîndu-l pe Edgar Morin: „O forță elementară ce împiedică participări afective și dezvoltarea unui logos. Mișcarea devine ritm, iar ritmul limbaj. De la mișcare, la kinestezie și la discurs. De la imagine, la sentiment și la idee“.

Nicolae LUCA



Peisaj film trecut prin
un fel de epocă
(Gina Patrîchi,
Stela Popescu
și George Dinic
în *Figuranți*
de Malvina Urșianu)

40 de actori trebuiau să-și coordoneze disponibilitățile de program, peste 100 personaje episodice, pentru ca, peste toate, să plutească, suav, izul de epocă. Timp de nouă zile, pe vreme de iarnă, cortegiul de mașini, de autobuze, pleca în zori și revenea, patinând, în noapte. Nouă zile lungi cât un an.

Figuranții mi-au adus în dar, în sacul de atribuții — costumele. Ca să poți procura „une autentice guipure” („nu știu dacă știți ce-i aia guipure”) sau un „dressing-gown” excentric și greu pentru Bobby Davidescu (Geo Saizescu) în secvența de interior de la „Salon Consul” sau un simplu sort de organdi pentru o bonă de casă mare, trebuie să parcurgi o adevărată aventură a cunoașterii, să treci și să ascuți noiane de vieți apuse...

Pentru o secvență,
un consum nervos
ca pentru realizarea
unui întreg film

Iar cînd banii sînt pe terminate și ai nevoie, ca de aer, de apariția unei „doamne distinse cu capă de vulpi argintii” joci rolul „doamnei” și aduci și capă de unde, de neunde, dar o aduci. E un alt chip, nestiut, al spiritului de echipă. Dacă ai nevoie la cadru, în două situații diferite, de două flacoane mai speciale — chiar cînd scenograful e Marcel Bogos — re-curgi la imaginație. Pentru jocul Zazei (Gina Patrîchi) sticluta dorită apără la timp. De cel de-al doilea flacon aveau nevoie peste luni de zile. În ajunul filmării cu „selecția de figurație”, Malvina Urșianu mă fulgeră în trecere: „Sper că aveți obiectul?” În urma-i se făcu liniște. Caut privirea arhitectului Bogos, care-mi iese-n întîmpinare: „Stai liniștită. Pe vremea aia nu puteau fi două flacoane identice? Mai ales că personajele sînt din familie...” Ziua filmării. Grupul lui Costi (George Constantin) se constituie pe marginea lungului șir de oameni care așteaptă decizia comisiei de selecție. Repetiție cu actori. Soția lui Costi (Maria Rotaru) mimează gestul scoaterii unui flacon și bea imaginari... Arhitectul Bogos dispăruse. Flaconul, niciăieri. Recuziter, secretară de platou, șefi de producție, costumiere alergau în toate direcțiile, cu un singur cuvînt de ordine: „Flaconul...” Întreg șirul de „figuranți” înțelege că ne lipsește ceva. Trăind, alături de noi, experiența creionului Hardtmuth („galben, scurt, ros, să scrie negru”), oferit în locul unui creion, marca „Select H.B.” (refuzat categoric de regizor), un bătrîn din mulțime sără să ne ajute. Cîntul de Hardtmuth a salvat un „regat”. Fără el, cei șapte sute de figuranți, cu fanfara, cu vagoane de tren, cu actori și cu noi cu tot, ca să zic așa, ar fi sîrît în aer. Întîmplarea a făcut ca exact plan-detașul scrisului cu Hardtmuth să cadă. Dar flaconul? O repetiție și încă una veneau pentru noi ca o binecuvî-

tare. Mă pregăteam să strig: „Stop”, lîndu-mi asupra mea toată furtuna. Ca un deus ex machina, în ultima clipă calm și surzător, apare Bogos, cu flaconul ascuns la spate. Se apropie și mi-l dă pe furis, retrăgîndu-se la fel de strategic. I-l strecoar Mariei Rotaru: „Ține-l altfel... îi șoptesc. „Cum altfel? se impacientează Maria. „Cu gravura spre tine. Cu fața spate aparat s-a filmat”. Mă adun... îmi reiau alura „doamnei distinse”, întreprind conservarea printre „figuranți” spunîndu-le, de fapt, ce să facă. Malvina Urșianu pronunță, în sfîrșit, decisivul: „Motor!”. În feul acesta înveți să te bucuri de o clipă de destindere...

Așadar, regizor secund poate însemna atenție distributivă, memorie electronică, putere de decizie, spirit întreprinzător, ochi-gust-ureche formate, gîndire sănătoasă, piccioare și mai sănătoase. Spontaneitate și imaginație spre diversificarea în continuare a planului doi — fundalul viu al oricărei acțiuni. Spirit de observație întru reținerea exactă a racordului de direcție, de ecleraj, de machiaj, de costum, de recuzită. Pentru ca personajul să nu fie într-un cadru cu „Hardtmuth” și în altul cu „Select”. O muncă „afolantă”, invizibilă și plină de contradicții. Permanent: tact, înfinită răbdare, solitudine. Să poți pretinde, cu zîmbetul pe buze, și, eventual, cu soluția în dinți, pentru a nu fi pe loc contraracat. Și, dacă, în loc să fii dur, poți fi politicos, civilizat, apole se vor aduna în mîncă pe sinuosul drum dintre „ceea ce ar fi trebuit să fie” (unghiul regizorului) și „ceea ce se poate oferi” (unghiul scenografului, al pictorului de costume, al șefului de producție, al machiorului, al recuziterului, al soferului...). „Politețea — spune Voltaire — este pentru spirit ce este gingășia pentru chip”. Cu umor și inteligență se pot depăși toate hupurile. Rămîn vii doar clipele ardente, purificatoare, filmările, cu fiorul lor de viață, de emoție.

Trecînd de la temperamentul vulcanic al Malvinei Urșianu la calmul imperturbabil al lui Ion Popescu Gopo, de la stilul analitic la cel sintetic, de la rigurozitatea detașului aprioric la stilul „liniei” ce se poate desăvîrși în miscare, faci saltul într-un alt univers. Fără ra-chetă cosmică, fără năclă, uneori, chiar fără microbului echipei. Cu aripile interioare ale propriului univers. Prețul acesta nu-l poate cunoaște nimeni decît acela care poate accepta pactul, fără să-și piardă simțul umorului și, mai ales, demnitatea. Imprevizibil și capricios, Gopo îți poate da peste cap o filmare pusă la punct pentru frumosul motiv că, în timpul reverilor nocturne, a „văzut” altfel scena. Îți poate anunța în ziua filmării apariția unui nou personaj. Așa s-a „născut” Di-chiseanu „profesor” la „Jarații” și poate face surpriza de a țî-i aduce pe Grigore Grigoriu (Zobor în „Săra lui Loteanu”) în chip de Mare „Jarații” în Cinescopul din „Maria Mirabela”. Dacă tot cunoști pe dinafară costumele, de ce să nu fii și pictor de costume? Așa s-au născut „Jarații” — balerini. Cînd are lumene, nu le vrea. Cînd nu le mai are, țî le cere. Tiranic și tandru, deopotrivă.

Nicoleta GHERGHEL

investițiile de suflet

regizorul secund

În cele
mai mici detalii

Ca regizor secund navighezi, cu fiecare film, în altă mare. Pe-o altă „plută a Meduzei”. Avînd ca parteneri de expediție oamenii cei mai diferiți, cu cele mai diferite nivele de cultură, de educație. Trebuie să-ți înțelegi pe toți, fără ca și reciprocă să fie, întotdeauna, valabilă. În funcție de felul lor de a fi, ai ocazia să intri mai des în conflict cu regizorul. Citești decupajul, o dată, de cinci, de zece ori și începi să reconstitui mental „filmul” citit. Întocmești lungi liste, nesfîrșite. Pentru costume, pentru scenografie, detalii ce ar părea insignifiante pot zugrăvi o lume. Rostuiești lista rolurilor. Principale. Secundare.

Episodice. Te gîndești la figurație. Echipa de zgomote. Nu e lume fără... Unde-i zgomot, e viață... Ești convocat de regizor... Vedea la față. Te stie, nu te stie, te măsoară. Atîc cît se poate măsura exterior. Vorbeste, completîndu-și scrisul. Tu iei aminte. Solicitări cresc. Listele făcute se dublează. Banii rămîn aceiași. După primul calcul făcut de producție, listele scad. Totul e să acționezi repede. Încep achizițiile, selecția de actori, probele... Dacă investești suflet, suferi pentru caderea fiecărei propuneri. Greu, dar sigur, perioada de pregătire se prelinge în perioada de organizare ș.a.m.d.

Cînd lucrezi cu un regizor riguros ca Malvina Urșianu, ca secund ai libertatea deplină de a-ți organiza din timp toate sectoarele, fără să te întrebe niciodată „de ce așa și nu altfel”. Pentru că vede tot, urmărește tot și refuză aproape tot... Cunoșcîndu-i exigența, nu doar asupra autenticității cit și asupra calității, știi de la bun început că nu-ți va accepta „înlocuitorii”. De pildă: pregătirea „chermezei muncitorești” — 3-400 de tineri, salopete, pancarte, play-back, mașină de sunet — însumează cred eu efortul necesar scrierii unei cărți. „Plecarea brigadierilor din gară”, altă carte. Pregătirea „seratei”, secvență film în film, înglobînd un consum nervos echivalent realizării unui film integral: peste

monteuza

Secretele
coechipierii

Cristina Ionescu este o stea a cinematografiei române! Sigur că ar putea mira această afirmație referitoare, de obicei, la actori. Dar, din punctul nostru de vedere, al cineștilor, ea strălucește acum într-o splendidă împlinire. A parcurs un drum lung, învîtînd cu perseverență și pasiune de la cei mai buni monteuri. Și a cucerit, treaptă cu

treaptă, tot ceea ce trebuia pentru a deveni un fel de artist. În momentul de față, Cristina Ionescu reprezintă o garanție în ceea ce privește hotărîrea etapă a montajului. Și a mai vrea să dinuie „un secret”. Cristina Ionescu este fermecătoare! În calmul pe care-l degajă, în daruirea pe care o are față de filmul la care lucrează, în pasiunea pe care o pune în tot ce face, în discreția cu care se integrează echipei. Montajul este o treabă foarte complicată. Această ultimă etapă de creație, de obicei, se consumă în fața unei mese de montaj, a unui mic ecran pe care se derulează mii de metri de peliculă la umbra perdelelor grele de catifea, care izolează cabina de montaj de restul lumii. Aici o puteți găsi pe Cristina Ionescu: după aceste perdele! Intotdeauna însoțită de o frază pentru cei ce o caută în probleme în afara filmului: „îmi pare rău, dar nu am timp!” Nu are timp decît pentru cizelarea perfectă a filmului la care lucrează. Pentru că nu-și economisește forțele și acceptă toate variantele posibile la o secvență de montaj, pentru că alege întot-

Un suris
care echivalează
cu un verdict

deauna ce-i mai bun și în favoarea filmului. Cu răbdare, inteligență și talent.

Mai are Cristina Ionescu o calitate — după părerea mea rară în cinematografia românească — știința filmului muzical, cel mai greu gen în cinema, cred eu. Dacă ar fi să mă întreb de unde și cum această calitate aș răspunde simplu: pentru că ea, Cristina, are talent. Și dacă mă mai întreb și ce presupune

montajul, cred, inteligență, modestie.

Și acum o altă față a Cristinei, ceva ce o face și mai fermecătoare, și mai implinită cu om. În răgazul nostru între două runde de montaj, Cristina îmi mărturisește că în ziua respectivă, este foarte mulțumită și fericită. Mă uit la ea și mare lucru nu înțeleg deoarece filmul nostru era în elaborare, iar semnele fericirii noastre viitoare nici vorbă să se arate. Mirată, o întreb carei fapt și se datorează această stare și află: cu o zi înainte, duminică, s-a plîmbat cu băiatul ei, Darian, prin parc și el a fost cîmînt. Și, deci, a fost remarcat de o altă mamă care a felicitat-o pentru felul cum își crește fiul. Cristina s-a întors fericită acasă cu Darian de mină. O bucurie care a continuat și luni, cînd ne-am revăzut în cabina de montaj.

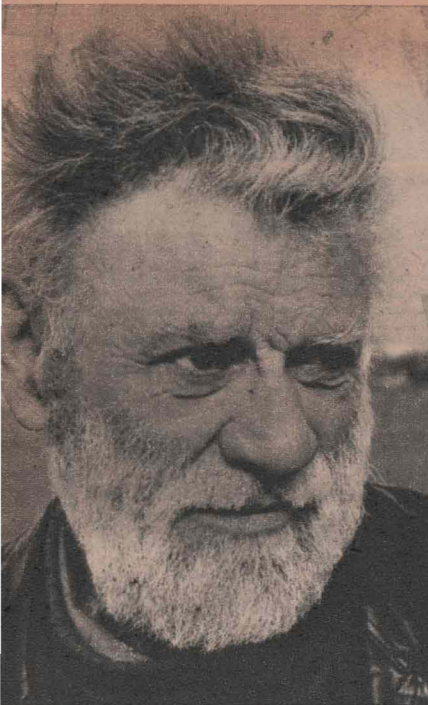
Mai vreau să spun un amănunt: Cristina e solicitată de cei mai buni regizori și, după părerea mea, nu e o întîmplare. Materialul din laborator, proaspăt dezvoltat, ajunge la montaj, deci la Cristina, care se întîmplă să-l vadă înaintea regizorilor. Și, de ce să nu mărturisească, de multe ori mă încearcă un sentiment de emoție cînd deschid ușa și îmi întîlnesc privirea Cristinei. Ea, de obicei, țace și zîmbește. Dar, întotdeauna, descifrez în zîmbetul subtil, fin, calitatea materialului pe care l-am filmat. Cîte nădejdi îmi pun în zîmbetul Cristinei! Căci, înafară de toate celelalte calități profesionale și umane, ea are un simț deosebit, acel simț al creatorului care stie dacă filmul va fi sau nu primit de public. Ceea ce nu-i un lucru obișnuit. Studiile ei profesionale dobîndite în cabina de montaj sînt întregite de studiile ei universitare filologice, care au format-o, sporindu-i exigența și rafinamentul de spirit. Cunoaște foarte bine pulsul internațional al artei cinematografice și are o cultură vastă.

Și mai are un secret. Este foarte tînără în tot ceea ce face! Are o prospețime și o inventivitate permanentă. În favoarea creației filmului.

Elisabeta BOSTAN

Performeră mereu, chiar și în filmul muzical
(Cristina Ionescu și un cadru din *Zîmbet de mare*, scenariu: Vasilica Istrate, regia Elisabeta Bostan)





actorii noștri

Ernest Maftei:

Bilant? Nu-i cazul. Am făcut numai 120 de roluri

Casa unui om gospodar se cunoaște de cum deschizi poarta: în curte, viță de vie săpată, tăiată, îngrijită de o mină harnică. Tufe de coacăze negre și o mulțime multicoloră de trandafiri: albi, roz pal, roșii, înfloriți, îmbobociți, răsușiți, înmiresmați, calfeleși. Floarea preferată a stăpînului casei: „Iubesc trandafiri, pentru că e cea mai frumoasă floare care înțeapă”.

Ușa casei, tocmai după legi țărănești, se deschide primitoare. Pereții sînt văruiți în alb și un miros de pine caldă, proaspăt scoasă din țest, învalule ademenitor nările.

— Ți se pare, bre, așa mirosul varului proaspăt, ori nu știu?

Nu știu. De unde să știu? Odaia pentru oaspeți e un adevărat muzeu. O sa, cu întreg harnașamentul, amintește vizitatorului că bărbatul casei știe a călări. Privirea înregistrează și celelalte obiecte, unele așezate pe policoare, altele atîrnate de grînd: un buzduhan (înalt, ucele pînteoase, o sarică mîioasă și chiar un butuc zdăvînit înconjurat de scîmbeșe cu trei policoare, de-îi vine să stai să asculți: „Trei lezi, cucule!”).

— Lasă iezi, că am trecut cam de mulțitor de vîrsta amintirilor din copilărie. Dar dacă îți plac poveștile, îți spun Bădia altele, la fel de adevărate și poate la fel de frumoase: că eu is născut pe malul Siretului...

Ating șaua cu stîlă și mă arăt surprinsă de molițiunea ei. Replica sosește prompt:

— Dar ce credeai matală că-i, numai așa, de frumusețe? Eu călăresc mai abilit ca la tinerețe și dacă o fi să fie să joc un rol de domn pămîntean, mă leg să stau drept, cu dirlogii în dinți, într-o mină cu o spadă și în calălaia cu alta.

Ar cam fi cazul să facem prezentările. Interlocutorul nostru este Bădia, așa îl numesc cei care îl îndrăgesc; Ernest Maftei actorul notează riguros dicționarele de specialitate.

— Deci, stimată Ernest Maftei, am venit...

— Văd, stai jos, te rog. Bei un pahar cu vin roșu de Samurcaș? Eu l-am făcut, mai întîi am plantat vița de vie, am săpat-o, am stropit-o, am îngrijit-o. Ehe! Pune viță și bea vin? După multă muncă.

Mă bucur că a pronunțat cuvîntul „muncă” și chiar încep să formulez o întrebare despre cum, în ce fel și cînd a început lungul drum al muncii către actorie, dar interlocutorul meu are poftă de vorbă așa că...

— O luăm binisor la început. Ori te grăbești? Nu te grăbești? M-am născut pe 6 martie 1920 în comuna Prăjești pe malul Siretului. Am urmat școala normală și trebuia să devin învățător, dar prin 1940 m-am prezentat la Academia de arte dramatice din Iași, la examen care va să zică...

— Și?

— Pe vremea aia, cînd am dat eu examen, candidații și candidatele nu prea veneau de la țară. Și nici nu prea aveau ca mine, săracioși îmbrăcați, cu încălțări legate cu sfoară și nici nu prea vorbeau ca mine, o moldovenească neaoșă, de pe malul Siretului. Și cred că nu erau nici obraznici, așa cum am fost eu.

— Obraznic?

— Ce-i de mirare? Da, obraznic. Membrii comisiei aveau pe masă mai multe volume cu versuri. La întrebarea lui Ion Sava, ce poezie știu și vreau să recit, am răspuns: Deschideți dumneavoastră la întîmplare una din cărți și ce poezie „cade” pe aceea o știu. Și „a căzut”

„Stefaniță-Vodă” de George Coșbuc. Am început să recit tare și sonor. Exersasem îndelung pe malul Siretului, cîntînd și recitînd de se auzea pînă la Buhoci, la cinci kilometri depărtare. La un moment dat, actorul Aurel Ghițescu m-a oprit, întrebîndu-mă calm de ce „tun și fulger așa. Sigur pe mine, încălzit de versuri, i-am replicat: pentru că Stefaniță-Vodă avea vîrsta mea, adică în jur de 20 de ani.

— Întîmplarea a continuat să-și joace rolul?

— Știu și eu? Următoarea poezie s-a numit „Lebedele”, un sonet din „Caleidoscopul lui A. Mirea”, scris de D. Anghel și St. O. Iosif. Examenul se încheiea. I-am privit pe examinatori cu amărăciune, nelăcomă. C. Focșa s-a apropiat de mine, întîinzîndu-mi o bancnotă. Băiete, mi-a spus, ai reușit și vei fi burșier. Pînă una alta, ia stua asta de lei și du-te de prințește, că eu cred că ești flămînd.

— Asta a fost tot?

— Asta a fost în octombrie, pentru că la 1 martie, din cei 30 de candidați amîși au rămas după o primă „țîdere” numai 15, iar pînă la absolvire nu știu cum s-a făcut, cum s-a des, dar de absolvit am absolvit doar eu, în 1944. Examenul l-am susținut cu Ion din „Năpasta” lui I.L. Caragiale și cu „Avarul” de Moliere.

— După cîteva apariții nesemnificative, în film, Paul Călinescu v-a distribuit în rolul principal — comunistul Anghel — din „Desfășurarea”. Ce amintiri vă leagă de acest prim mare rol?

— Întîi și întîi, protestul unei regiizoare celebre în epocă. La scurt timp după începerea filmărilor, a vizionat materialul filmat, m-a văzut și pe mine în „carne și oase” și i-a spus regiizorului: „Voi nu știți că pentru un asemenea rol este nevoie de un bărbat înalt, voinic, puternic, unde l-ați găsit pe Ernest Maftei, că-i așa de precăiț, numai dacă s-ar naște a doua oară poate corespunde personajului...”

Cît de „corespunzător” a fost Ernest Maftei în distribuția filmului, ne vom reaminti răsfoind presa vremii: „Oricît de simplu și cîmpătat ar fi eroul în viață, nu se poate ca artistul să nu descopere în adîncul unui asemenea suflet patosul eroic al participării la revoluție și avîntul unei revolte talmic, nemăfuriat, dar întotdeauna existent către cîrmurile viitorului. Un asemenea patos îl caracterizează pe Anghel și a fost relevat de actorul Ernest Maftei. El izbutește să individualizeze cu artă pe combativul secretar al organizației de partid sătești. Viu și expresiv, chipul secretarului își rămîne în minte prin strălucirea ochilor, prin pasul pe care o pune omul acesta în tot ceea ce face, prin întransigenta sa de comunist, față de greșelile tovarășilor și neutilitățile dumnilor. E de remarcă că jocul vibrant al actorului impune personajul și atunci cînd el se desfășoară pe fundaluri albe”.

— Întotdeauna am respectat ideea personajului, ideea replicii, dar am făcut-o pe limba mea, în felul meu, adică i-am pus carne și sînge, i-am suflat viață din viața mea.

— Ați avut un chip și o fire potrivite pentru un anumit „emploi”.

— Așa este. Chip de țăran. Dar mai e ceva. La filmul Convoiul, de pildă, trebuia să spun o serie de replici care nu făceau decît să repete faptele de pe ecran. Nu merge, i-am zis regiizorului Mircea Moldovan, nu vreau să mă fac de risul lumii, la bătrînețe. Să știți că eu transform personajul, îl fac mut. Zis și făcut.

Nu mai că la un moment dat, în film, îmi moare baiațul și eu, copleșit de durere, ies din mulțime și strig cîteva cuvinte. Călușul convoiului se repede la mine, dar în aceeași clipă eu redevin mut. În felul acesta i-am dat o biografie personajului, i-am completat, i-am „înviat”, i-am scos din litera scenariului, transpunîndu-l în viață.

— Întrebarea, fie că este simplu sau complex formulată, tot aceeași idee tînde să răscotească: cum se apropie actorul de personaj, cum îl dezghioacă, cum îl plămădește?

— Dacă ajungeam învățător, aș fi făcut din satul meu un sat model. M-am hotărît să fiu actor și deci trebuie să fiu un model pentru toți ceilalți. Așa că, omul Ernest Maftei se plimba, vizușea, asculta înima pămîntului, îl pîndușea urechea de scoarta lui bună și aspră, se încălzea cu tot ce e viu și frumos în jur și se apropie de un rol, cu tot sufletul, îl cîrînda, îl stăpînește, se contopește cu el și-l redă oamenilor, așa cum simte el că ar avea ei nevoie. Să nu scrii tot ce am spus, ar putea crede lumea că sînt lipsit de modestie.

— Lipsit de modestie? „Modest, modest pînă la disperare, actorul Ernest Maftei se dăruie de fiecare dată cu aceeași patimă unui erou sau altui, necerînd altceva decît să fie crezut. Și este. Cum ar putea să nu fie?”

— Nu m-am considerat niciodată un actor, ci un pedagog. Un pedagog care n-a uitat versurile lui Lucian Blaga: Copilul știe că iubirea și înțelepciunea lui e joacă. Tînarul știe că joacă și înțelepciunea lui e iubirea. La bătrîni, joacă și iubirea e înțelepciunea.

— Ernest Maftei, știu că sînteți dramaturg și poet.

— Cu dramaturgia e o poveste mai veche...

— În 1958, la Festivalul teatrelor dramatice din România, spectacolul cu piesa „Răzeșii lui Bogdan” semnată de Ernest Maftei era distinsă cu premiul I. Cronica de specialitate nota cu entuziasm: „Piesa a abordat drama și comedia de bun gust, merlind cu prisosință repetatele aplauze la scenă deschisă cu care publicul a răsplătit-o sincer și convins, prețuindu-i căldura și sinceritatea. Autorul, căruia modul țărănesc îl este familiar, nu s-a ferit uneori nici de locurile comune, dar „jovălaș sa” constă în maniera directă, necontrafăcută, în maniera pleiteșă, nerafinată în care el a abordat aceste probleme. A avut șansa de a găsi limbajul teatral al lumii rurale, a construii realismul, limbaj pe care, în proză, scriitorii noștri l-au aflat mai demult”.

— Văd că despre teatrul mai știți cîte ceva. Să-ți recit o poezie de-a mea: „Odată m-a ieșit în drum un cîine/ bubos și chior/ murdar de glod/ schiop de-un picior/ și tare înfometat/ Aveam într-un ziar un colț de pine/ dar pînă să-i dau, el m-a mușcat/ biet vagabond/, de cînd îi fi umblînd fără de hrană/ bătut de oameni, și ciupit de muște/ chelaînd după un pumn de huște/ Mi-am șters cu pinea singele din rană/ și-am dat-o lui apoi să o mănînce/ de-atunci toți cîinii sar/ ca să mă muște”.

— Bădie Maftei, în cîte roluri „ați ars” pînă acum, păstrînd neatinș secretul „o prezență de neuit”?

— Dacă stai să le numeri, sînt peste o sută douăzeci. Și uneori e bine să-ți mai tragi sufletul, numărînd. „În fiecare noapte gînduri/ Fărîm în mîntea mea că-n pîia/ Și nu-mi dau pace pînă la ziuă/ Stîhii și stîhuri/ Între sapă și cazma mai ticluiesc cîte un rondel. Se spune că dacă te prind muzele, nu scapi cu una cu două. Bunăoară cu epigrama: să vezi cum s-a potrivit treaba, cum s-a răsucit, vorba e că am apărut și în antologia epigramiștorilor. Dar parca m-ai întrebă de roluri, nu de altceva. Stînd stîrbim și scoțînd drept, uite, numai Sergiu Nicolaescu m-a distribuit în trei roluri de neuitat pentru mine. În 1927—1928, cînd eram într-una întîia primară, am luat ca premiu „Velerim și Veler Doamne” cartea scriitorului Victor Ion Popa. De unde să știu eu, atunci, că după o jumătate de veac se va face un scenariu după cartea și eu îl voi juca pe Petriche cantonierul... Sau rolul din Războiul pentru independență sau cel din Mihail cîine de circ sau... despre fiecare ar cam fi ceva de spus, că eu n-am ales nicodată rolurile după întîndere, cum s-ar zice, după numărul de pagini. Eu știu de la ai mei, țărani din Prăjești, că dacă bați un cui și i-ai bătut bine, scîndura nu se mai cîlîțește din loc. Cam asta ar fi.

— Spuneți-mi de ce ați părăsit teatrul?

— Eu am o părere a mea, deja verificată. Nu poți să alergi cu sufletul la gură de la repetiția generală la plătul de filmare, să gîști între secențe, străduindu-te să-ți dai totuși măsura talentului. Dar dacă nu s-ar fi inventat filmul, fii fără nici o grijă, rămîneau în teatru.

— Cu ce începe o zi din viața dumneavoastră?

— Mă gîndesc la ce și cît am făcut, dar mai ales la ce și cît mai am de făcut.

Illeana PERNEȘ-DĂNĂLACHE

Scenariul...

(Urmare din pag. 4)

a avut scenariul aceluia frumos film Iacob nu cunosc nici măcar dacă filmările s-au făcut într-un singur loc (comună, fînicular, ambianță, etc.) — dar senzația locului asta, printr-o senzație a actorului prin locuri, reacțiile erorilor filmului la acest loc, ramin un dat al reușitei filmului, ca autenticitate. Și ajung astfel la o altă problemă, la un alt aspect al scriiturii de film: localizarea acțiunii. Este inutil (aș zice „inuman”), să scrii, de pildă, următorul text: „Ana traversează sala cantinei cu plătul în mînă, iese din sala de mese — prin ferestrele acesteia se zărește un tren accelerat trecînd în goana — afară se cutremură de frig, privește cu speranță creștele munților, lasă plătul să-i cadă din mînă...”, iar tu să vezi, pe ecran: Ana traversînd sala unei cantine dintr-o binecunoscută întreprindere bucuresteană în care cei de la mese sînt în cămașă — prin ferestrele cărei cantine se zărește, fugar, un Diesel-electric filmat către Timpa — afară se cutremură de frig, prînd un lan de floarea soarelui filmat în Banat și scapînd plătul din mînă, acesta cufundîndu-se într-un noroi reavăn. Sînt convins că un om care se hotărîște să scrie o paritură literară pentru un viitor film (am impresia că am descoperit un termen cu această paritură pentru un film) — fie-mi iertată lipsa de modestie), are obligația, încă din text, a prezenta Locul în care își propune desfășurarea acțiunii, ambianța, mirosul acestuia unic, pentru că el există — și asta numai pentru a veni în întîmpinarea regiei, a obliga în mod creator regiizorul să facă un acasă cinematografic din filmul său — și nu a-l lăsa pentru că se poate, pentru că e mai comod sau distribuția, sau etc.), să recreeze spațiu-geografic, sau local, o lume creată material, deci fără putere de convingere... Amintiri-vă pentru exemplificare extraordinară penetrantă a unor pelicule precum: Un condamnat la moarte a evadat filmat într-o celulă; Hamlet-ul lui Laurence Olivier (în castelul Elsinor), Incidentul (un vagon de metrou) sau Mihail Viteazul (în acest caz — o întregă țară).

Și încă, dialogul: dacă există o vorbire „ca-n literatură”, sau una „ca la teatru”, există și o vorbire „ca-n film” — dar care e departe, e foarte departe de vorbirea „ca-n viață”, așa cum am crezut multă vreme și am greșit amarînc încercînd să o folosesc în scenariu. Tîrziu am înțeles că vorbirea cinematografică, dialogul cu alte cuvinte, obliga la o concentrare altă de puternică, trebuie să fie altă de sintetică, încît a încerca să procedezi invers — adică a încerca să vorbești „ca-n film” în viața de toate zilele, ar fi, practic, o imposibilă comunicare: ceva ca un dialog între două mitraliere surde. Și, iarăși, destul de tîrziu am înțeles că din momentul cînd eroul apare pe ecran schimonosindu-se de durere, este inutil să mai și explice, verbal, că îl doare maseaua; sau că pătrunzînd în sala de ședințe a întreprinderii, delegatul de la județ — pe care l-am văzut anterior și știu deci o funcție are — să fie prezentat muncitorilor de către președintele de sindicat: „Dînsul este tovarășul X, de la județ, va participa la lucrările noastre”.

Cîtînd un bun scenariu de film (din păcate, și de neînțeles, publicațiile noastre de specialitate omit publicarea unor scenarii celebri?), este imposibil să nu remarci concentrarea dialogului, redus la esențialul necesar comunicării, nereferindu-se la vreun amănunt. Un film văzut, și povestit apoi cu voce tare — așa cum fac puștii, în grup — acesta este, cred, modul, formula în care se poate scrie un meritos scenariu — cu condiția ca filmul „văzut” să nu existe, ci să fie realizat abia apoi, după acel text propus. Înainte de realizarea filmului Mihail Viteazul, într-o revistă literară a apărut un fragment din scenariul acestuia scris de reductibilul scriitor și cineast Titus Popovici; pe cei interesați, la rîndul lor, a încerca să scrie pentru cinema, îi rog să recitească acest fragment al unui scenariu de excepție: vor înțelege mai bine ce am vrut să spun în rîndurile de mai sus.

Una peste alta și în ceea ce privește textul, paritarea cinematografică scrisă, lucrurile nu numai că pot părea complicate, dar chiar și sînt. Au existat (Cesare Zavattini, de pildă) și sînt scenarii celebri — numele lor a rămas și va rămîne ascuns în spatele principalului realizator al filmului, regiizorului — și este absolut normal. Un scenariu, pentru un regiizor (în afara faptului în care însuși el, regiizorul, este și scenarist propriu al său film — ceea ce e ideal), reprezintă paleta pentru un pictor: regiizorul își va așeza pe paleta asta culorile și le va combina precum doriința și talentul său; condiția însă e aceea ca paleta să reziste, să fie făcută din muciava... Esența mesajului filmului o da filmul însuși, odată ieșit pe ecran și mai ales așa cum a ieșit, el, însă, mesajul asta, chiar și „în nuce”, trebuie neapărat a fi conținut în scenariul cinematografic. Dar nu numai atît: în Surorile de pildă, mesajul piesei lui Horia Lovinescu a fost păstrat în întregime, dar, deși atît Mihai cîi și subsemnatul au cautat să esențializeze cinematografic dialogurile dramaturgului, copleșiți poate de respect față de personalitatea acestuia, n-am dus lucrurile pînă la capăt și filmul a ieșit așa cum a ieșit: un hibrid. Onorabil, mă rog, dar hibrid.

Cred că — și repet, în încheiere — a scrie un scenariu pentru un film nu înseamnă nimic altceva decît a povesti hîrtiei albe, indiferent pe cîte pagini, un frumos film pe care l-ai văzut, care ți-a plăcut sincer, cu condiția ca acesta din urmă să nu fi existat niciodată.

Horia PĂTRAȘCU

stop-cadru

Între alb-negru și color

Toată curtea boierească trăiește liniștită și bogată, (...). Fără a fi risipă și zarvă, curtea pare populată și bogată — casele boierului Dinu Murguleț și, antitetice, universul lui Tânase Scatiu — „Într-o curte mare se întindeau siraguri de case de nulele lipite cu lut; sandramale de scinduri; cotinețe de gâini; (...) în fine, tot felul de acarețe, facute în pripă și pe ieftin.” Astfel își construiește scriitorul personajele, în alb și negru, pe un sistem de opoziții care forțează progresia dramatică; realismul lui Dănuț Zamfirescu se distinge prin corectivul clasicismului, în filmul lui Dan Pița, reluat la Cinematec în debutul stagiunii, raportul devine mai subtil, personajului pozitiv i se adaugă un „bemo” la cheie, în timp ce personajul negativ beneficiază de un „diez”, făcând ca opoziția să fie mai puțin drastică spre profitul realismului, al credibilității.

Relevantă în acest sens este **secvența pețitului**, unitară funcționând — prin poziție și culoare de motive — ca **uvertura**: „echipajul”, în dreptul său spre Comanesteni, este petrecut de o flotă de copii puși pe solii, pe care stăgă n-o dovedeste. Cadru subliniază derizoriul: lipsa de respect se echivalează cu lipsa de teamă. Atrăgându-l pătrunde în casa lui Mur-

guleț dacă nu neobservat, oricum neidentificat: semn că „obiectul” nu reprezintă un pericol. Scatiu este însoțit de o mama (antologică partitură a Elizei Petrescu) ce nu-și disimulează nici condiția, nici viciul — „Coneacul numai ce-l miros și-mi face bine” — și o slugă unsuroasă cu ascendență în dickensonianul Uriah Heep: peisaj sordid, mai puțin periculos însă decât maleficul evoluind în „cimp steril”. Prin aglomerarea atributelor cu semn negativ — nu este un paradox — personajul se „umanizează”, devine inteligibil și pasibil de un nou tip de relații. Atmosfera de la conac — poză pe cutia de bomboane ce-o primea bunica în dar (atât: imaginea este semnată de Nicolae Mărgineanu), definește o stare, un mod de existență chiar: imobilitatea, cantonarea într-un timp revolut, în ultimă instanță lipsa de vlagă (frază domoală spusă cu voce hârâită de Vasile Nițulescu, transparența Cristinei Chiopu). Taberele stau față în față, dar lupta nu se va da.

Dur pînă la grosolanie, abuziv, neinteresat în arta simulării și a disimulării, Tânase Scatiu capătă prin Victor Rebengiuc o forță coplesitoare. Nu mai este doar „exponentul noii clase”. El crește în consistență, individualitate și materialitate. Devine astfel posibilă



Mari partituri pentru mari interpreți (Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Carmen Galin în *Tânase Scatiu* de Mihaela Gheorghiu și Dan Pița)

relația cu personajul creat (atât de suculent) de Rodica Tapalagă, sau cu personajul mutei (Carmen Galin) — o ipostază cu totul specială a eroiului, merind o discuție aparte — „corectind”, în același plan, și cuplul inițial Tânase-Tincuța.

Ceea ce pare, la o primă lectură, **agresiune** este, de fapt, o **cedare**; unica schiță de eschivă, repede stinsă, a lui Murguleț este „Jodula”: „Zău așa, coane Dinule, cînd zice mama că ești fudul... De-alta vreme vecin cu moșile și să nu ne lovești dumneata o dată

pe la noi? Ai dreptate domnule Sotirescu, dar nu știu cum s-a făcut...”. Simbolul cedării: Tincuța primește colivia oferită de Tânase. Să se teamă de dușmani și cînd aduc daruri? Nu. Comanestii și-au asumat statutul de învinși. Tânase Scatiu n-a dărmat zidul dintre caste; porțile s-au deschis singure în fața filozofiei lui: „Voi aveți titluri, eu am bani. Ai bani, ești boier”.

Marina ROMAN JUC

vă recomandăm

Simbolica „arcă a lui Noe”

Nu cred că greșesc prea mult dacă văd **Ingerul exterminator** printre operele „sumative” ale lui Bunuel: se simt aici, ca și în *Viridiana* sau în *Farmecul discret al burghezilor*, infiltrații subtile ale experimentelor sale mai vechi, participante acum la o sinteză cinematografică de mare originalitate.

... S-o iau — însă — de la început. Adică de la începuturile carierei lui Bunuel. S-ar putea spune că — într-un fel — marele regizor a fost, de-a lungul vieții sale, un bun însoțitor al secolului și al principalelor lui experiențe artistice. S-a afirmat, după cum se știe, odată cu avangarda, căreia i-a oferit operele cinematografice cu cel mai mare impact: *Cinele andaluz* (1928) și *Viridia* de sur (1930). A exersat atunci — asemeni colegilor lui din toate artelor, de la Bréton și Eluard la Picasso și Miró — imagismul șocant și simbolistica brutală, cu substrat psihanalitic. A evoluat apoi către activismul social al *Tărilor fără pîine* (documentarul din 1932), într-o anume simetrie cu trecerea românului Geo Bogza de la poezie la reportajele demasca-toare din anii '30. Pe aceeași linie, dar în contextul istoric de după războiul al doilea, de revendicări întru recuperarea „restanțelor” de civilizație ale lumii sărace, vor merge majoritatea filmelor perioadei mexicane, *Los olvidados* (1950) și celelalte. Tot atunci, Bunuel a găsit de cuviință să testeze și noile înclinații ale cinematografului spre ecranizare și spre povestea sentimentală, drept pentru care filmografia sa înregistrează o adaptare după „La răscruce de vînturi”. *Abisul pasiunii* (1953), (ceea ce justifică — bunăoară — ana-

liza unui Bunuel „De la suprealism la melodramă”, cum a sunat titlul unei prelegeri susținute de criticul Aura Puran în cadrul *Cursului de istorie a cinematografului* organizat cu cîțva timp în urmă, în stagiunea

Parabola unui impas (Ingerul exterminator de Luis Bunuel cu Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere)



1985—1986, de Cinemateca bucuresteană). În sfîrșit, la începutul anilor '60, marele regizor se dezvăluie prin *Viridiana* (1961) și *Ingerul exterminator* (1962), filme care semnalează prin anumite date ale lor, intrarea în rezonanță cu problematica existențialismului și mai ales a literaturii absurdui. În același timp, ele păstrează, în forme rafinate, unele elemente de onirism și de simbolism șocant, „post-avangardiste”, să le spunem, precum și altele de critică socială, deviată spre satiră. De asemenea, par o serie de luări de poziție față de catolicism — de pildă — în *Nazarin* (1959) și conduse pînă spre *Tristana* (1970). Cu aceste „arme” în panoplie, Bunuel reu-

șește în *Viridiana* și în *Ingerul exterminator* dozează inspirate, prin care ele se pun reciproc în valoare, și aduce totul la numitorul comun al unui stil narativ personal, amestec de simplitate epică și halou obscur, de seriozitate patetică și ironie disimulată. Va aplica rețeta și după aceea, avansind către luciditatea rece, aproape absurdă, din *Jurnalul unei cameriste* și către malitia calmă, seducător ilucidă, din *Farmecul discret al burghezilor*.

Ingerul exterminator se numără printre acele capodopere cinematografice care merită o analiză didactică, secvență cu secvență și cadru cu cadru. Bunuel a conceput-o ca pe o tipică parabolă a spațiului închis, cu o amplitudine a semnificațiilor bătînd înspre lumea întreagă. Ca pe-o simbolică „arcă a lui Noe”, ori ca o „corabie a nebunilor”, personajele filmului se văd angajate într-o confruntare care le va dezvălui adevăratele chipuri și ne va da, astfel, o imagine — metonimică — a fizionomiei umanității genetice. Binele și răul ies treptat la iveală, în împrejurarea absurdă a „blocării” în luxosul salon, deși nu există nici un obstacol vizibil. Ironia lui Bunuel este de a înfățișa totul în culori foarte minuțioase-realiste, cinic-realiste, incit degradarea morală are o teribilă concretizare psihologică și comportamentală, urmărită în strins paralelism cu transformarea salonului în spațiu-bun-la-toate, bun deopotrivă pentru mic-mari dări în spectacol și pentru incropirea necesarelor culcușuri. Față de acest naturalism deloc inocent, cheile de „interpretare metafizică” produc, atunci cînd își fac apariția, scurtcircuite emoționale puternice, cu forță revelatorie, cum se întâmplă în final, cînd sugestia reiterării „blocației” în spațiul unei catedrale e punctată simbolic de „atacul” în pas săltat al simpaticei turme de oi arcadiene, (de nu cumva vor fi fiind miei pas-cali!) în atare ordine de idei, titlul filmului își are — evident — tilcurile sale...

Ion Bogdan LEFTER

note de regizor

Misterul cuvîntului, misterul imaginii

Considerat astăzi, romanul lui Stanislaw Lem, ecranizat de Tarkovski, se definește ca una din operele de vîrf ale secolului nostru, reprezentativ, mai ales, pentru spiritul mijlociului acestui veac deschizător de noi destine ale umanității. Valoarea romanului nu constă însă doar în acest „Geistesgeschichte”, ci, desigur, în întreaga formulare literară incluzînd simbolistica, metafora, mitul, originala construcție lingvistică. Aducînd în actualitate cea mai nobilă tradiție romantică a literaturii fantastice, Lem creează cu *Solaris* un poem de dragoste și adevăr psihologic despre condiția omului modern la răscrucea destinului său. Sarcina ce și-o asumase Tarkovski era nu numai dificilă, dar și improprie. Asemeni oceanului solaris-ean, giganticul „creier” al cărui materie palpitîndă se refuza atingerii, neoculînd totuși apropierea, materia literară a romanului acesta alături de debitorul cuvîntelor, ca materie a sa proprie, se refuza, desigur, atingerii material-fotografice a „punerii

în scenă” și a „filmării”. Dar pe Tarkovski, încă tînar și întreprindîl tînteză „miracolul”. Îl atrage vraja acestei cărți de excepție, îl atrage incantația verbului ei ademenitor și vorace. Tarkovski poate a lupta cu imposibilul pentru a reuși ceea ce el știe că are mai bun arta lui Lem: misterul. Dar parcurgerea imaginii literare se face din senzație în senzație, prin alcătuirii de cuvinte, ajungîndu-se de la un scenariu imperceptibil la unul perceptibil. O literatură fantastică de valoare — și ne amintim de „Remember” a lui Matei Caragiale — nici nu se poate de altfel povesti, cum nu se poate povesti misterul unui tablou de Bosch sau Magritte... Dar aici, în film, cu această demasca-toare, naturalistă imagine fotografică, realul greu reușește a fi straniu, căci stranietatea ar trebui să fie ea însăși realul. Și totuși, Tarkovski reușește. El transmite misterul romanului (care vrea să fie și cel al subconștientului), dar nu prin mijloacele autorului — ar fi fost chiar imposibil — ci prin ceea ce talentul său îi hărăzise: stăpînirea

materiei artei sale. Acea mișcare, curgere, plutare în spațiu a oamenilor și obiectelor; jonglarea cu spațiul și timpul (spune el: „filmul nu ține cont decît de timpul său propriu, el are ritmul său, care nu e cel al spectatorului”), această curgere spațial-temporală ce se vedește — iată — singura capabilă să transpună misterul literaturii. Acea „stare de veghe” în vis, mai concretă decît realul, cum spune Lem, este transmisă prin parcurgeri vizual-auditive de mare subtilitate, și invenție. Poezia acestei subtile dizertații artistice despre limitele și resursele creierului uman ce se reproduce pe el pînă la limita antropomorfismului său derivat, în care dragostea e împinsă pînă la esența sa mitică (oare nu consună „Solaris” cu „Miron și frumoasa fără corp?”) este aici tradusă în cadre lungi de mare încălțătură emotivă (Tarkovski: „Nu pot tăia un cadru construit pe o idee; să-l scurtez e ca și cum aș omorî o ființă vie”).

Spectatorul lui *Solaris* străbate drumul realului cel mai anodin din aproape în aproape: realul unei locuințe, a unui laborator spațial, al unor mișcări și șoapte, apropiindu-se, pe nesimțite, de mister, treclînd prin neliniști și temeri înăbușite, pînă la acea osmoză între spaime și lirism. Marca unei capodopere! Irealul, misterul, pentru a fixa mai bine realul. Prin artă, regizorul reușește, astfel, ceea ce, metamorfoză dintr-o literatură a misterului într-un film, cu materia și limbajul său. Însumînd miracolul și dîndu-i formă filmică, cinematograful se dovedește, din nou, o artă cu

posibilități egale cu ale celorlalte. Ecranizînd „Solaris”, Tarkovski și-a validat încă o dată calitatea de mare maestru.

Savel ȘTIOPUL

Descoperirea cosmosului, o problemă de știință, dar și de conștiință
(*Solaris* de Andrei Tarkovski
cu Natalia Bondarciuk)



Spectatori, nu fiți numai spectatori!

**Spectatorul
dintre
oglinzi**

Bună dimineața, sau bună ziua, sau bună seara! (păcat că nu ne spunem, ca englezii, și burta după amiază!) Sunt foarte timid și am ezitat îndelung până a mă hotărî să scriu rîndurile de față, cu atât mai mult cu cît n-am mai scris niciodată la o revistă (ceva asemănător). Dar, mai întâi să mă prezint: mă numesc...

Cam așa încep cele mai multe din scrisorile ce mi le-a încredințat redacția pentru a încerca să susțin un dialog cu spectatori care nu trebuie să fie numai spectatori (sau cu cititorii care, nici ei, nu trebuie să fie numai cititori). Știu că într-un teren în care a strălucit ani în sir verva poetică a admirabilului scriitor Radu Cosasu, ceea ce, ca să fiu în tonul corespondenților noștri, îmi sporește timiditatea, dar sper că, fiind vorba nu de un monolog ci de un dialog, voi reuși să continui, într-un fel sau altul, munca predecesorului meu. Dintre (multele) sute de scrisori care s-au adunat, după o pauză (să recunoaștem!) cam lungă, voi încerca să pun în circulație, în limita spațiului disponibil, opiniile dumneavoastră cu privire la filme.

Locul întâi în „Jop” continuă să-l dețină, firesc, cele trei filme ale lui Nicolae Corjoi și George Sovu: *Declarație de dragoste*, *Liceul*, *Extemporal la dirigiență*. Firesc, intrucît majoritatea covârșitoare a celor ce ne scriu este formată din tineri, dintre care cei mai mulți, desigur, elevi. Există aprecieri cu caracter absolut.

● **Rodica Sima**, din Giurgiu, îi pare rău că nu știe să spună ce i-a plăcut cel mai mult în *Extemporal*... „Pentru că mi-a plăcut totul”. Alții își descoperă situații și trăsături comune cu ale personajelor filmului, încredințându-ne, mai mult sau mai puțin confidențial, secvențe din „filme” intime. Mulți corespondenți au o viziune categorică.

● **Dănuț Vasile Anghel**, din București, de pildă, mulțumind realizatorilor „pentru faptul că și-au adus aminte de noi, de adolescenții acestor zile, de viață, de frământările și sentimentele noastre, și ne-au dăruit aceste filme în care ne-am văzut pe noi”, își exprimă dorința ca în fiecare număr al revistei să apară câte un articol despre și câte o fotografie din aceste filme... Chiar în fiecare număr, e greu. Am nedreptăți alte filme. Dar din cînd în cînd... După ce-i elogiază pe actorii („Caramitru a fost magnific!”... am avut fericirea a avea un astfel de om — Socrate, n.n. — drept diriginte”, „cu respect mă înclin și sărut mina Tamarei Bucușeanu”)...

● **Popa Emil-Sorin** (soldat), din București, schițează cîteva observații critice pe marginea *Extemporalului*... „necesitatea happy end-ului conduce la rezolvarea (destul de) simplistă a conflictelor. Isoscel face „mea culpa”, elevii își roaga profesorul să rămîna, fiica rătăcitoare se reîntoarce sub aripa protecției tatălui, se speră că legătura sentimentală ce s-a înfiripat între „filozofie” și „română” va avansa, mare bucurie, fotografie inerentă și... „The End.” Ce pot să spun corespondentului nostru e că există filme — unele foarte bune — care au happy end-ul înscris în prima secvență (totul e să-l cîntești...); așadar nu trebuie să se mire: acesta e tipul de film.

● O scrisoare colectivă: „Elevii Liceului militar Gura-Humorului mulțumesc pe această cale realizatorilor acestui film (*Extemporal*) care a adus în prim plan altul de minunata adolescență, cu atât mai mult cu cît filmele care sa aibă eroi cu ghiozdane, panglicute și inimii fierbinți sînt atît de rare. „Pomînd de la filmele *Declarație* și *Liceul*...”

● O elevă din Giurgiu (cu A-X-a), care avea ca temă de clasă prezentarea unui film: „Eu am scris filmul *Liceului* poate nu mă credeți! I-am scris cuvînt cu cuvînt am lucrat la el o săptămîna am scris 56 pagini de caiet iar la liceu l-am citit în 2 ore și tot nu l-am terminat pentru că toți profesorii m-au întrerupt și mi-a dat nota 10”. Mă gîndesc cît ar fi durat lectura dacă simpatica noastră cronică (sau scenariată?) ar fi pus și semnele de punctuație...

● O sugestie inedită ne sosește de la **Bacău**: „Inegalabila Tamara Bucușeanu Botz, profa Isoscel, cu zîmbete, fisticul superb, avînsind ideea unui posibil amor secret pentru Socrate”. (*Stingactu Sanda*, corecționera)

● Și, pour la bonne bouche, o apreciere cine-gastronomică: „*Extemporal la dirigiență*, film plăcut ca o bomboană fondantă umplută cu vanilie și cu fistic: cu vanilie — pentru o primă impresie de agreabil, plăcut, convenabil tuturor, și un fistic (unul delicat de persuasiune) care te urmărește și te face nu numai să-l înțelegi, dar să-l și iubești pe acești tineri cu destinele abia în formare. (...) Isoscel este ca un cozonac cu nucă parfumat cu toate mirodeniile pămîntului.” (**Maria Stan, Tîrgoviște**) Bine ar fi să ni se servească filme nu numai la cinema, ci și la cofetărie...

Alte păreri, despre alte filme, data (datile) viitoare...



În topul preferințelor cititorilor... *Declarație de dragoste* de George Sovu și Nicolae Corjoi cu Teodora Mares, Adrian Păduraru, Carmen Enca și Mihaela Hirim

Exigența cu aprigă... Tamara Bucușeanu Botz și Ion Caramitru



Spectator la „capă și sfadă”?

Ce înseamnă a fi de acord cu cineva? A gîndi la fel cu acel cineva într-o chestiune sau alta. Ce înseamnă a nu fi de acord cu cineva? A gîndi altfel decît acel cineva într-o chestiune sau alta. Cînd chestiunea nu e de viață și de moarte, dezaordul poate evolua dacă nu neapărat către un acord, nici neapărat către o rupere de oase. În domeniul artei, în speță al gustului artistic, păreri diferite sînt atît de frecvente (și, la drept vorbind, chiar necesare), încît, dacă s-ar aplica regula bîlei, orice posesor de opinie și-ar petrece o bună parte a vieții în gips. Gusturile nu se discută, se zicea în latinește. În limbile moderne se zice, însă, că, dimpotrivă, gusturile se discută. Dar ce este discuția? Un dialog, în care punctul de vedere propriu se poate impune prin argumente, nicidecum prin execuție de tipul: Lasă că știu noi ce ești; sau: Fugi de-aici că ești prost; sau: Cine nu-i cu noi e împotriva noastră!

Iată, deci, o chestiune în care toată lumea pare să fie de acord. În principiu. În practică, însă, adică în focul polemicii, simțim spîritul nu o dată să apucăm pîzul ca pe un cloșag și să-l confundăm pe președinte cu un dușman de moarte sau cu un infractor perfid care se strecoară în sistemul nostru de valori cu intenția barbară de a ni-l distruge. Tentativă se înșală și la unii din corespondenții noștri. Deocîndată în forme ușoare. (Dar timpul nu lucrează întotdeauna în favoarea adversarului.) O corespondență din **Pitești** e ne-

mulțumită de felul în care este apreciat un film de televiziune într-o cronică cinematografică, drept care declară categoric: „Cînt este că lucrurile stau tocmai invers decît le descrie (de fapt, le apriează — D.S.)” („urmăzătorii nomenclurii”). Chiar este cert? Nu intru în discuția de fond. Important e că, fiind de altă părere, nu înseamnă că lucrurile stau în mod cert așa cum le apreciezi tu și înțelegi decît le apreciază preopinatul. Autoreea scrisorii invocă în sprijinul punctului său de vedere o părere, apărută în altă revistă, aparținînd unui cronicar „a cărui competență nu poate fi pusă la îndoială.” Dar competența celuialt cronicar poate fi pusă la îndoială De ce? Fiindcă i-a plăcut filmul care nu i-a plăcut corespondentei. În definitiv, a-ți place sau nu un film e o chestiune care ține doar de competență? Semnata epistolei se întreabă: „ce anume a plăcut în mod deosebit criticii, din moment ce publicul în mare parte la (aici, un lucru într-adevăr cert: o greșeală de ortografie! — D.S.) detestă?” (filmul, 1-rește! Fie să o mare parte a publicului a detestă filmul, fie că filmul a fost detestă în mare parte de către publicul (echivocul formulării nu ne îngăduie să optăm...), rezultă totuși că autorea scrisorii din Pitești deține date oarecum precise cu privire la opinia publicului. Ceea ce ne face s-o rugăm să ne divulge metoda prin care a acumulat aceste date, spre a o folosi și noi în alte împrejurări.

Un alt corespondent (din județul **Covasna**) ne scrie că pe el și pe colegii lui i-a indignat profund faptul că un critic de cinema „consideră filmul *Casa infernală*, mai bine zis povestea celor doi motocicliști de formație polițistei, ca o poveste „însălată fără logică, fără suspans și fără haz...” „Tot critic de film — ne scrie corespondentul din Constanța — nu ține cont și de opinia publică;

Am împrumutat — doar pentru rîndurile care urmează — titlul unei faimoase rubrici publicistice a lui Camil Petrescu și veți înțelege de ce. Imaginea văzută în oglindă este propria ei reflectare. Între două oglinzi paralele, imaginea se multiplică pînă la însinuirea iluziei optice a unei înfrînări de imagini identice, ceea ce, în planul raționamentului abstract, ar corespunde unei generalizări false. Într-un film apare, să zicem, un vinzător hoț. Unii se lasă ademîniți de iluzia oglinzilor paralele și deduc fie că toți vinzătorii sînt hoți, fie că acesta este mesajul filmului. Cu acest tip de generalizări false a operat întotdeauna dogmatismul, mătîrînd, cu mătura „tipicului”, tot ceea ce era particularitate și adevăr artistic.

Iluzia optică a oglinzilor paralele (de fapt, autosugestia dogmatizantă) și-a făcut loc (într-o formă naivă) și în unele scrisori ale cititorilor noștri. Supărată pe un articol cu care nu e de acord, semnatarea unei scrisori își extinde considerațiile pînă la a cuprinde toată critica, și nu numai critica cinematografică, dar și pe cea muzicală sau literară. „Mă îngrijorează faptul că unui critici încurajează filmele românești, oricum ar fi ele: proaste sau mediocre. Să fie oare din incompetență profesională? Nu cred, din moment ce producții străine, asemănătoare celor menționate, sînt sfîrșite în bucăți”. Pînă aici, observația e rezonabilă, iar fenomenul remarcat s-ar explica printr-o tendință „protecționistă” a unor critici vizavi de producția cinematografică națională, în tradiția principiilor generoase ale pasaportistilor care încurajau construirea unei literaturi naționale. Dar corespondenta se hăzardează într-o escaladă a generalizărilor. „De altfel, de ce să nu recunoaștem, lucrurile stau la fel în film, în muzică, ca și în literatura contemporană. „Orice” e al nostru este elogiul pentru că este al nostru (...). Dacă ar fi să spunem lucrurilor pe nume, critica este condusă după principiul respectului nu neapărat față de „capodoperă”, ci față de cel căruia îi aparține aceasta.” Tabloul descris este idilic și duos. Dar stiu numeroși regizori, scriitori și muzicieni care ar fi gata să depună mărturie asupra felului în care au fost „sfîrșite” în bucăți de către critica, după cum nu rețin vreun caz, în ultimii ani cel puțin, în care critica, în totalitatea ei, și-a elogiat o lucrare mediocre pentru simplul motiv că este „a noastră”. Că privește respectul față de autori capodopere, e pe deplin meritat, dacă într-adevăr capodoperele sînt capodopere...

De acord că nu e cazul să lauzi o lucrare mediocre numai fiindcă e „a noastră”, dar nici să faci praf toată critica (cea plastică și cea teatrală au scăpat ca prin minune!) tot numai fiindcă este „a noastră”.

dacă filmul este atît de slab precum este criticat, atunci de ce să-l sînt pline, și specific nu numai de lîner?” Criticul a explicat în cronică sa de ce consideră ceea ce consideră, indiferent dacă are sau nu dreptate, dar, trebuie să precizez, o cronică nu poate să țină cont de numărul de spectatori din sala de cinematograf... Dacă numărul de spectatori ar fi unicul criteriu de judecată a valorii, nu ar mai fi nevoie de critică: s-ar publica la fiecare film cifra spectatorilor și cititorii revistei ar aprecia filmul dintr-un punct de vedere aritmetic. De pildă, 400 de spectatori într-o sală — film foarte bun; 300 — film bun; 200 — film slab; 100 — film mizerabil. Dar dacă celor 100 de spectatori le place filmul foarte mult? N-au ei dreptul să conteste critica aritmetică?

Altceva avertizează că oricine ar încerca să exprime cea mai mică rezerve la adresa autorului preferat (ca să nu dau satisfacție spiritelor vindicative, trac sub tăcere numele acestuia), va deveni dușmanul personal nu numai al semnatarului scrisorii, dar și al prietenilor săi, constituți într-un grup de admiratori ai actorului cu pricina. Prin urmare, nu-ți place necondiționat Florin Piersic. Îți sparg geamurile! Al rezerve la Sylvester Stallone, cînd mă vezi să trec pe trotuarul de vizavi! Nu-l socotești pe Alain Delon cel mai mare actor al tuturor timpurilor, să nu-mi calci pragul casei!

Technica ringului nu se prea potrivește dialogului artistic, iar exclusivismul în artă se dovedește, pînă la urmă, un fel de năuc în pelete. Merită așadar să transformăm o discuție despre film într-un spectacol de capă și sfadă?

Pagina „Spectatori, nu fiți numai spectatori” este realizată de **Dumitru SOLOMON**

spectatorul și opinia lui

Cînd spectatorul e cinefil...

Într-un adevăr banal: dintre toate artele, filmul are cea mai mare nevoie de public. Depinde de el. De aceea și l-a și format. L-a luat de mină cu hotărîre, l-a închis pentru o oră și jumătate într-o sală întunecoasă, l-a hipnotizat, l-a scormonit creierul și inima, făcînd apel la cultura și sensibilitatea lui, la asociații de idei, dîndu-i apoi drumul în stradă, nedezmățit încă bine, în așa fel încît viața în care se arunca din nou nu era altceva decît un fel de prelungire a filmului, (chiar dacă, mai întotdeauna, o prelungire polemică, filmul reprezentînd, de cele mai multe ori, fața ideală a realului).

În mai puțin de un secol, filmul s-a metamorfozat extraordinar, trecînd de la o descoperire și invenție tehnică devenită în cîteva decenii o industrie în toată legea, — la o adevărată artă. O evoluție stupefiantă și totodată extrem de limpede dacă e să o comparăm cu a celorlalte arte, care s-au cristalizat de-a lungul mileniilor. Cum de a fost posibil acest salt uriaș? Cum de s-a contras o acodată atît de încăpătoare — caci filmul a luat tot ce l-a trebuit din toate celelalte arte, atît din procedeele lor tehnice, cît și din cele artistice și de semnificație — reușind să se convertească într-un extract din ce în ce mai pur, aceasta este, fără îndoială, sarcina unei istorii a cinematografului; să ne lămurească. Ceea ce stă în puterea noastră să ne explicăm, — este faptul că o mare contribuție la tot acest galop transformator am avut-o și noi, spectatorii de film.

Filmul și-a marcat spectatorul și de aceea au crescut împreună. Cîta distanță este între „revolverul fotografic” al lui E. J. Marey și filmul „Kagemusha”? Tot atîta ca între „spectatorul” fotografilor luate la intervale regulate planetei Venus, care în decembrie 1874 trecea prin fața Soarelui și spectatorul de azi al unor imagini atît de frumoase încît par pictate cu mina, fotografăm de fotografăm. Tot atîta ca între „Dejunul sugarului” lui Lumière și stop-cadru pe Steaua ce ne luminează, din cînd în cînd între doi brazi, în „Siberiada”: tot atîta ca între primul star american, Florence Lawrence, care și-a început cariera într-o adaptare extrem de teatrală după Shakespeare și fruntea largă a lui Victor Rebegiu, iluminînd ca o planetă, în interiorul întunecos al unei case țărănești, dovedindu-ne că o ecranizare după „Moromeții” poate fi un foarte bun film, dacă cei care-l fac, deopotrivă cu cei care-l văd, îl citeșc bine pe Marin Preda. Și nu numai în literă, ci și în spirit, cînd, pe deasupra, și tot ce s-a scris mai important despre el.

Spectatorul de film a crescut odată cu filmul. L-au ajutat și „dușmanii” filmului, dintre care, cel mai important, televiziunea, a fost și cel care a ajutat filmul să se delimiteze mai ferm ca gen artistic. Pentru că un film ca



Promisiunile au fost o împlinire
(Scenariul Vasilica Istrate, regia Elisabeta Bostan cu Maria Ploae și Medeea Marinescu)

Anonimul venețian ori Ultimul împărat n-o să fie niciodată la fel de frumos pe micul ecran ca pe marele ecran: andantele din concertul pentru oboi o să consune, în deplina „malinconie”, doar în ritmul lagunei, bătînd vechile ziduri ale Palatului Dogilor, sau, în foșnetul stîns al vestitelor brocarturi, văzute pe un mare ecran.

Spectatorul de azi este un degustător fin. El se deosebește de cel din anii 20—30, anii boom-ului cinematografiei transceanece, ca un băutor de vin de un oenolog, ca un gourmet de un gourmet.

Astăzi nu mai putem invoca publicul, Măria-Sa publicul, — cum spune o mult folosită sintagmă — într-o omogenitate amorfă. Realitatea ne obligă să-l diferențiem, să ținem cont de toate palierele sale. Și pentru aceasta apar filme ca „Licență” și „Extremul la dirigiență” și filme ca „Pleașă neterminată pentru planina mecanică”, „Moromeții”, sau „Iacob”, filme pentru toți ca „Pe aripile vîntului” și filme pentru „degustători”: ca „Eclipsa”; lista se poate continua la infinit.

Tocmai democrația culturală este cea care, lărgind spectrul, adîncește specializarea și aceasta este valabilă atît pentru creația artistică, cît și pentru receptarea ei. Un film va fi

cu atît mai bun cu cît va fi un film mai personal, și va fi cu atît mai apreciat cu cît va crește gradul de cultură generală a publicului, ceea ce va accentua mult calitatea preferințelor. Un joc al paradoxurilor, similar cu cel practicat de Nichita Stănescu atunci cînd își lua drept co-autor pe fiecare cititor al poeziilor sale. Prin cine știe ce mecanism misterios al memoriei, ne amintim de finalul magistral al unui film de neuitat: „Cîteva zile din viața lui Oblomov”. Un copil aleargă pe un cîmp, strigîndu-și disperat mama. Obiectivul aparatului de filmat, montat, parcă, la bordul unei nave cosmice atunci desprinsă, realizează un fascinant travelling, tînuind firava făptură în imensitatea verde. „Mamă, mămică!” cine n-a strigat oare aceste cuvinte? Obiectivul se îndepărtează tot mai mult, strigătul devine tot mai sfîșietor, copilul sînt eu, ești tu, e el, sîntem noi; tragismul se transfigurează într-o neîntețeașă fericire, cîmpul verde devine planeta albastră, albastră fără îndoială, deoarece este învelită în visele oamenilor.

Spectatorul de astăzi este, bineînțeles, un cinefil.

Oiga MICU

Spectatorul „Promisiunilor” împlinite

Consider acest film revăzut pe micul ecran un mare film de regie, confirmînd valoarea cineastei Elisabeta Bostan, capabila de realizări impecabile.

Ce se poate spune despre o regie de înaltă ținută? Semnalarea unei alegeri judicioase a protagoniștilor, claritatea de expresie care face aproape imperceptibilă „factura” (pentru că orice operă de artă este, nu-i așa?, întotdeauna, și o contrafacere), dar mai ales catarsis-ul în care te cufundă vizionarea filmului (suficient de adînc sentimentul încît să treci cu vederea unele slăbiciuni ale povestirii ca: frica fetei de la țară sedusă și abandonată care naște la aceeași maternitate odată cu soția legală, în capitală; apoi cum ar putea fi „incurcată” o fetiță născută la 7 luni — cum se susține, ținută în incubator, cu una născută la termen?).

Dar aceste „fortări” din cadrul intrigii nu diminuează calitățile indiscutabile: problematica majoră abordată incitant și curajos. Probleme ca: antiteza dintre „copilul meu” și „copilul crescut de mine”, „femeia mea” și „femeia de alături de mine”, fața de care eu am fost om, „cînd celălalt a fost porc”, tema transant abordată a relațiilor extraconjugale și a căsătoriei, pledînd în favoarea onestității soților, sinceritatea față de cel alături de care viețuiești, iar nu o fațadă de falsă decență, ideea încrederii, a adevărului în care trebuie crescută tinăra generație, dar mai ales naucitoarea sugestie, a posibilităților de substituție premeditată (ca-n platonism) a copiilor — zonă fertilă de speculație.

S-a remarcat jocul plin de naturalețe și absolut sculptor al tinerei protagoniste Medeea Marinescu (premiată, de altfel, pentru interpretare) și al lui Mircea Diaconu, actor îndrăgit de categorii largi de public. Dar rămîne meritul regiei de a fi pus inteligent în valoare și alte personaje secundare, ceea ce dă firesc și farmec relațiilor. Realmente, un film în care fiecare a fost în rol.

Promisiuni revăzut la televizor rămîne, cred, o realizare de marcă a cinematografiei noastre. Un film realizat cu simț profesional și grijă pentru amănunt, știind să pună accente subtile. Pînă și în privința benzii sonore (domeniu în care filmele noastre sînt deficiente chiar atunci cînd sînt semnate de maestri) promisiunile autorilor sînt onorate, astfel încît se înțeleg perfect replicile rostite de toți interpreții, chiar cînd vorbesc mai mulți dintr-o dată (ca-n viață, uneori). Și asta nu numai ca urmare a unei dicții bune.

Promisiuni — o împlinire artistică ce dă spectatoriului filmului românesc, speranțe,

Mihai GRĂMEȘCU

subiect liber

Spectatorul trebuie să-l cunoască

O întîmplare a făcut să iau cunoștință de unica (probabil) producție veselă a unui absolvent din promoția 1988. Dorind să înfăptuiesc, totuși, un film măcar zîmbitor (chiar și numai în vreo cîteva secvențe) ăscălit de un tînar la „Clubul umorului” de la Costinești (întemeiat în acest an, cu periodicitate lunară), am văzut prin bunăvoința profesorei Ileana Berlogea, rector al Institutului, Prinși în plasa semnat de debutantul Bogdan Drăgulescu. Scenariul — tot al său — e inspirat de proza lui Gheorghe Brăescu, avînd și unele inserturi caragialeene. Filmul (de 40 minute) mi s-a părut o comedie cinematografică savuroasă, scrisă și gîndită remarcabil în pastişă inteligentă a filmului mut și a primelor filme sonore, construind cu pricepere și har un univers provincial, derulînd hazoasele peripecii într-un ritm cit se poate de adecvat genului.

Prezentată în premieră absolută la grădina de vară din stațiunea tineretului și, a doua seară, în sala polyvalentă a hotelului „Forum”, comedia a fost aplaudată, aproape tot timpul de aproximativ 3 000 de spectatori, printre care se aflau și cei douăzeci de scriitori, actori, muzicieni, participanți la suita de manifestări din cadrul „Clubului umorului”. Cred

că s-a născut un nou regizor de comedie cinematografică. E elevul lui Geo Saizescu — mină bună de profesor — și are vădite simptome de personalitate. La rugămintea noastră, Bogdan Drăgulescu și-a prefațat public lucrarea într-o expunere concisă deșteaptă și cultă.

S-a relevat calitatea sa regizorală și în felul cum și-a compus distribuția: a reunit actori notorii — Mircea Albulescu, Stela Popescu, Cornel Vulpă, Marian Hudac, Magda Catone, Ileana Stana Ionescu și alții, studenți în arta dramatică, apoi colegi și колеge de la Facultatea de regie (în figurație) și vreo cîteva diletanți în apariții episodice. Caratul de omogenitate stilistică e însă relevant.

Primul film inspirat de literatura marelui umorist Gheorghe Brăescu

Dacă nu mă înșel, acesta e primul film inspirat în întregime de literatura marelui umorist român Gheorghe Brăescu (1871—1949). Ofițer de carieră, Brăescu a debutat în literatură tîrziu (la 46 de ani), începînd să scrie în prizonierat (în timpul primului război mondial). Primul său volum de schițe „Vine doamna și domnul general” a fost salutat cu căldură de unii și criticat cu vehemență de alții. Eugen Lovinescu are marea merit de a fi înțeles că e vorba de un talent excepțional.

Valentin SILVESTRU



Arta portretului în „Siberiada” de Andrei Koncealovski



Și acum, încotro?

In ciuda relativei lipse de materiale publicistice, cea de-a XX-a ediție a competiției naționale de cinema de la Varna s-a desfășurat într-o atmosferă de dezbateri furtunoase în cadrul cărora filmele au fost sever analizate.

Cincisprezece filme prezentate (cel puțin patru de valoare incontestabilă), remarcabile prin preocuparea de a aduce în prim plan omul în căutarea propriei identități, omul obișnuit măcinat de contradicții și care se zbate, de cele mai multe ori solitar, pentru depășirea lor, omul într-un concurs dur cu viața, un concurs pe care el, omul, are ambiția să-l și câștige, într-o diversitate de genuri și cu o evidentă dorință de înnoire stilistică, chiar dacă într-o formă uneori gratuit spectaculoasă, altele fără suficientă justificare dramatică.

Filme bune, chiar foarte bune, față de care însă severitatea juriului a venit în întâmpinarea hotărârii de a nu se mai acorda decât șase premii (față de cele 11 la ediția precedentă, plus numeroase distincții ex aequo).

Marele premiu „Trandafirul de aur” a fost acordat filmului scris și regizat de Ivan Nicev intitulat 1952 — *Ivan și Alexandra*. Nu este pentru prima dată când autorul își propune să creioneze un univers prin ochii unor copii (Cu stele în păr și lacrimi în ochi și Bumerang). Ceea ce face însă acum este un adevărat act de curaj artistic pe care îl îndeplinește cu sensibilitate, cu măiestrie, cu o cunoaștere evidentă a atmosferei complexe de la începutul anilor '50. Îndrăgostit de Alexandra, o colegă de clasă (a V-a de liceu), Ivan încearcă, prin tot felul de stratagemă, să atragă atenția asupra sa, reușind abia în mo-

mentul în care fata este victima unui concurs duros de împrejurări. Manifestările extreme ale aduflor, ne-o spune, cu finețe și cu un acut simț al măsurii, autorul, pot avea influențe nefaste asupra copiilor, îi determină la atitudini deformate, îi pot conduce la renunțări, la confuzii, la derută. Dincolo de arta cu care îi dirijează pe copiii actori, nu poți să nu

Selectie strinsă,
criterii severe,
premii pe sponci

remarci știința valorificării detaliului de decor și costume, de interpretare și coloană sonoră, de ecleează și ritm, cu semnificativă trimiteri la epocă.

Două filme și-au împărțit premiul special al juriului: *Și acum, încotro?* în regia lui Rangel Vilceanov (onorat și cu premiul criticilor de film) și *Noaptea pe acoperișuri* în regia cineastei Binka Jeliakova, pe un scenariu de Hristo Ganev (premiat și pentru originalitate). Frumusețea imaginii din *Voci în insulă* sau *Soare și umbră*, prospețimea din *Panofili de la cîmp* al soldatului necunoscut sau fantezia din *Vindul la Niagara* (titlul original *Pleci, dar unde?*) sînt înlocuite, acum, cu luciditate și distanțare. Filmul este descrierea unui concurs de admitere la Institutul de teatru, concurs cu semnificație o competiție cu viața, în care nu are importanță cine câștigă, ci, cine sînt și ce

reprezintă candidații. Pe lângă caracterul simbolic, ușor descriptibil, acești candidați au trasături destul de apăsate vrînd și izbîndind să evidențieze tipuri sociale. Vilceanov ne înfrîine speranța în meliorism. Numai așa privit, filmul poate fi înțeles și apreciat. *Noaptea pe acoperișuri* este răgazul când omul încearcă să fie sincer cu sine, cînd are loc examenul de conștiință, cînd simte nevoia unei reflectări obiective (comică sau tragică, dar obligatoriu reflexivă) asupra existenței. Și aici, competiția cu viața este dramatică. Soluția propusă de autori pentru a depăși imposibilitatea de comunicare prin sinceritate, încredere, prietenie, afecțiune, dragoste poate parea unora prea didactică. Prin crearea unor mini-universuri individuale și paralele, între care parcă nu e posibilă nici o relație, dar care se confruntă complex, filmul serios și dificil alternează cu sufele provocarea intelectuală cu șocul emoțional.

Un film impecabil intitulat *Ieri* (regia Ivan Andonov — premiul pentru popularitate) ne propune un interesant studiu psihologic al caracterelor, un montaj dens, o știință a dezvoltării acțiunii, o largă gamă emoțională de la hohote de rîs la accente tragice. Acțiunea se petrece la sfîrșitul anilor '60, cînd ecourile formațiilor Beatles sau Rolling Stones se simțeau chiar dincolo de pereții unei fortărețe — liceu de limbă engleză. Metodele educative nu fac decît să le creeze teren propice. Liceenii trăiesc drame și conflicte ale căror cauze, îndoile și neliniști, autorul încearcă să le descrie cu accente nostalgice, dar și cu un percutant simț critic. Chiar dacă se găsesc totdeauna cineva care să-și asume greșelile sau meritele altora, vine inevitabil o vreme cînd nici o protecție nu mai este valabilă.

Descriere realistă a perioadei 1940—1941, cu dramele, confuziile și derutele ei, cu destine deuboslate sau fără șansă, care pînă la moarte își caută un suport moral și nu știu unde să-l găsească, filmul lui Zako Heskia intitulat *Fără zgîrietură* este o solidă construcție dramatică. Eroul principal, un tânăr idolatrizat de copii din cartier, visează să scape din mizeria în care trăiește el și familia sa. În momentul în care se afirmă ca unul dintre marii luptători ai timpului, Feri Jeleznia (jucat de Gheorghe Stăikov, premiul pentru cea mai bună interpretare masculină, pentru interpretare feminină nu s-a acordat nici un premiu), de-acum bogat, își uită prietenii și idealurile și începe să accepte tot mai multe compromisuri care îl conduc rapid spre degradarea morală. Ascensiunea îl costă scump, izolat printre ai săi, strîn față de cei care îl adoptă, eroul pierde concursul cu viața. Deja cunoscut din filmele *Noaptea pe acoperișuri*, *Și acum, încotro?*, și *Ieri*, proaspătul absolvent al Institutului de teatru are o evoluție uluitoare în cadrul rolului, dar — s-a văzut — și infinite posibilități de adaptare de la o partitură la alta.

Cît despre celelalte filme din festival, merită semnalată diversitatea. Și critica, și publicul s-au manifestat controversat, ca, de altfel, la toate filmele lui Gheorghe Dulgherov și la *Acadamas* (Academia de dans și muzică), film pe tema vocației veritabile a artistului, a destinului talentului. De la ideea că „viața e un joc, iar jocul e în viața noastră”, de la ideea că actul de creație dă sens existenței oricărei ființe umane, autorul aglomerează o serie de elemente specifice musicalului: jazz clasic și modern, balet-rock, vals, dans național bulgar, pantomima, numere acrobactice. Încercînd variațiuni pe contradicția spirit-materie, etern-efemer, autentic-kitsch, filmul rămîne la nivelul unei inovații pretențioase, cam fără acoperire, adesea ermetice. Performer-ii nu numai că dansatoare, fosta gimnastă Lili Ignatova se manifestă cu nebanuită ușurință și ca actriță.

Aventurile lui Spas și Neli sau prietenia dintre un cîine și o pisică este un apel la caldura umană și respect reciproc, o demonstrație că binele poate învinge răul. Devenit celebru prin filmele documentare despre similitudinea de comportament dintre oameni și necuvîntătoare, regizorul Gheorghe Stoev încearcă, de data aceasta, într-o comedie muzicală cu accente parodice, cu acțiuni dinamice, suspens și ritm trepidant, să ne conducă prin lumea candidă a copilăriei.

Pomînd de la nemulțumirea unor studenți cărora totul li se pare stupid și inutil, Ludmil Todorov realizează în *Cîini tagîni* un film artificial, deocînd convingător, pe o temă generoasă: raportul dintre realizare și ratare, căutarea unui sens în viață, prietenie și statonicie.

Dacă interesul profund pentru adevăr și viața reală s-a manifestat la Hristo Hristov prin filme de mare dramatism (*Iconostas*, *Bariera*, *Caracterizarea*), viuziunea prea sumbră asupra lumii din ultimul său film *Trest-58* are ca rezultat o creație destul de confuză și grătuită.

Festivalul național de la Varna reține la fiecare doi ani atenția cinefililor și publicului prin atmosfera critică și de analiză pe care o propune, prin severe criterii de selecție și apreciere, prin tendințe și căutări pe plan artistic, prin originalitatea expresiei plastice, printr-o privire din ce în ce mai profundă asupra condiției umane, prin viziunea de perspectivă pe care o oferă.

Misiunea sa culturală este, credem, îndeplinită.

Mariana OLTEANU-PARASCHIV



Ce se întîmplă într-un liceu?
Ieri de Ivan Andonov

Un concurs de admitere
la teatru?
Și acum, încotro?
de Rangel Vilceanov

filme pe micul ecran

Pledoarii asumate

Un Ibsen onorat cum se cuvine

Nu ne putem abține — și nici n-ar fi drept — să nu consemnăm o reușită colectivă prezentată pe micul ecran: *Ibsen-Stilpii societății* redactor Alexandru Orban, regia și adaptarea tv Dan Necșulea. Un serial în patru episoade de mare încadratură dramatică, în care actorii noștri au reușit niște performanțe de interpretare demne de toată lauda: mă gîndesc la *Victor Rebengiuc* în monumentalul rol Karsten Bernik — o desăvîrșită stăpînire a expresiilor infinitesimale, pusă în slujba conturării unei conștientizări și a unei drame asumate; *Gina Patrichi* în Nona, cu acea particularizare a exprimării dărnării printr-un suris; *Irina Petrescu* în Martha — interiorizare de mare finețe, expresie intensă și stranie turburătoare, însăși înfrîchierarea durerii, a propriei esuări, dar și a lucidității („ne martirizează principiile și prejudecățile”), *Marcel Iureș* în Rolland, un rol de compoziție, gîndit cu extremă finețe și luciditate, cu inteligență artistică, în tuse ce vor să sugereze o suflare în glissando, de la maiiștie la impenetrabilitate, de la ironie la cinism. Toate performanțele actoricești din *Stilpii societății* au fost notabile!

Imaginea (Ovidiu Drugă) a urmărit cu certă pricepere și profesionalism, o schimbare imperceptibilă pe chipul lui Victor Rebengiuc ori Traian Stănescu, în ochii Mariane Buruiană ori ai Silviei Popovici; decorurile (Vasile Rotaru), evocînd simplu și fără ostentație gustul și tiparul epocii; ilustrația muzicală adecvată, punctînd inspirat momentele piesei (Lucian Ionescu, Lidia Danciu), și în totul această regie rafinată (Dan Necșulea) a însemnat cu gust tonul și maniera cea mai potrivită de-a traduce scenic o pagină memorabilă a literaturii dramatice universale. Am apreciat mai cu seamă sobrietatea spectacolului, felul în care nuanța cu nuanță, culoare cu culoare, replică cu replică și ton cu ton, totul s-a reunit și s-a completat într-o impresie generală de ampoare și dramatism, reliefînd ideile majore, mesajul ideatic și moral al piesei ibseniene.

Otr de vie e imaginea ta

Și ce dacă totul e previzibil în această simpatcă melodramă comică a realizatorului sovietic Naum Birman? Și ce dacă în secvența de început, cînd plouă torențial și o mamă tină își duce fiul la înfrînarea cu un tată tînar de care tocmai a divorțat, simțim, prevedem cu excitare că, în final, ei doi vor fi totuși împreună? Și ce dacă pe tot parcursul peliculei știm limpede, fără surprize, că avem de-a face cu o pledoarie asumată pentru unitatea unui cuplu?

Și ce dacă toate tertipurile micului Alioșă ne fac să zîmbim îngăduitor — noi simț exact ce urmărește el, știm cum încearcă să-i apropie, să speculeze totul, să inventeze, să creeze situații în așa fel încît ei doi să fie pînă la

urmă așa cum se cade. Adică împreună.

El îi ia pe Alioșă la plimbare: e duminică tatălui! Ea stă nedezlipită de telefon o zi întreagă, spre exasperarea mamei ei care nu poate pricepe, un asemenea absurd romanticism. El sună tot timpul și tace. Ea răspunde de fiecare dată și spune „Alo! Cine e? Vorbiți!” Ah, cum se mai înțeleg ei doi din tăceri și ce se mai căarta cînd se înfrînesc! El îi aude glasul și parcă o vede în fața ochilor, ea știe că e el și el deși el tace, poftim stil de comportare pentru doi părinți! Asta e jocul lor, al unor oameni care n-au putut să lupte și să treacă peste le-miri-ce și să ramie împreună. Și fiindcă ei nu pot exprima această regăsi simplă, o face un cîntec, bineînțeles tipic pentru acest tip de melodramă: „Cît de vie e imaginea ta/ de ce te fericirea n-am știut s-o ocrotim?”

Mama ei ascunde telefonul între perne. Ea speră să-și vadă fata maritată cu Petea, pilot la Aeroflot, un vîlgaș simpatic, care știe să se facă indispensabil, să bată un cui cînd e nevoie, să repare orice, să dăruiască mici fleacuri cum ar fi de pildă calendare, să facă terapie prin rîs.

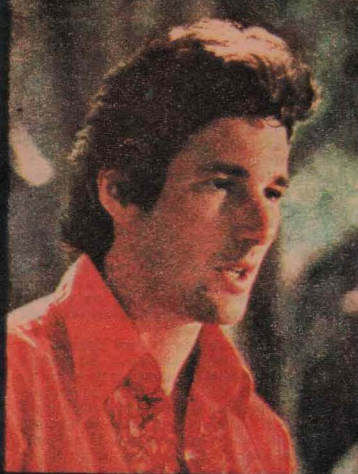
Dar se vede cît de colo că ea nu-l vrea pe simpaticul Petea, fiindcă ei doi există unul pentru altul (Duvanov și Kulova într-un cuplu foarte simpatic), chiar dacă el e cam națafet și cam aiurit. Iar puștii vrea numai ca tata și mama să fie împreună, să ridă cu toții, împreună, chiar de-ar fi ca el să-l supravegheze pe acest tătîc nițel păgubos, nițel caragios de care poți avea grijă ca de-un copilăș. (*Duminică cu ploaie*.) „Nu mai am nevoie de duminicile voastre! Sînteți niște străini!” strigă copilul la capătul posterior. Ce mai turavura, harțuiala asta între mamă și tată e suficient de chinuitoare, oricum poate dezo-

rienta un sufletel de cîțiva ani acolo, chiar cînd e vorba de unul inventiv și capabil de atîtea șotii!

Happy-end-ul, obligatoriu. Și „cît de vie e imaginea ta”. Răsare de peste tot, se-ntrupează peste undă lîna a apei, din aburul din mineții, din picăturile de ploaie care sar prin batfoace. Se-ntrupează din toate cele, există, rezistă, persistă. Ce vrem mai mult?

Un spectacol și al
performanțelor actoricești
Gina Patrichi și Victor Rebengiuc





După ce a apărut
în *Officer & gentleman*,
Richard Gere a fost cotat
printre primii cinci actori
tineri de la Hollywood

Retrospectiva

La Roma a avut loc un „Moment Rossellini” care s-a bucurat de un imens interes, publicul dovodind o nestinsă afecțiune pentru filme ca *Roma, oraș deschis* (pe care cineastul l-a realizat în 1945). Anna Magnani demonstrează o mare forță dramatică în personajul central al filmului. Au mai fost prezentate: *Pausa* (din 1946), *Germania anul zero* realizat de Rossellini în 1947 și considerat drept filmul care încheie trilogia de debut a neorealismului. S-au mai proiectat vestitul *Amore* (din 1948) unde din nou Anna Magnani face dovada marilor ei calități actricești, dar apare aici ca interpret și un viitor mare regizor, Federico Fellini. Cu *Stromboli* (din 1951) se intră în era filmelor Bergman căci de aici înainte Rossellini filmează (între 1951 și 1954) caze filme în care o are ca interpret pe Ingrid Bergman.

Indrăgostitele

...este titlul ultimului film în care Jacqueline Bisset, cum e lesne de imaginat, apare în postură de îndrăgostită. Filmul a fost regizat de Nadine Trintignant și este o adaptare după romanul „Casa de jad” de Madeleine Chapsal.

Bisset care a împlinit 40 de ani, declară că „pentru a trece acest prag de vîrstă are nevoie nu de un rol de îndrăgostită ci de unul de comedie”. A avut șansa ca i s-a și oferit acest rol într-o comedie pe care a început s-o turneze în octombrie și va apare pe ecranele lumii în 1989.

Iar cei trei mușchetari

Michael York se reîntâlnește cu mușchetarul său într-o continuare a aventurii

Melodia întreruptă

Început banal: blonda ambițioasă ajunge dintr-o dată din îndepărtata fermă australiană în mijlocul lumii muzicale: talentul, tenacitatea și stropul obligatoriu de noroc. Contractele curg, unele după altele, succesele vin unele din altele. În Verdi, în Puccini, în Mozart și Gounod. Apare și iubirea vieții, un medic ambițios, cu vocație, nu foarte impresionat de strălucirea primadonei și a vieții alături de celebrissima Marjorie Lawrence, dar sincer mixtrăst, logic și cerebral (mistereasă îndrăgostit): el nu vrea să fie doar soțul, nu, ci să reprezinte cu adevărat ceva, să-și facă toate consultațiile și să-și vindece conștiința pacienților. Căsătoria are loc (Glen Ford și Eleanor Parker într-un cuplu atracții, sortit unei încercări majore). Și după căsătorie, la un moment dat, cînd și-e lumea mai dragă, mai exact în timpul ariei wagneriene a Isoldei, un acces de poliomielită o transformă pe strălucitoarea primadonă într-o infirmă.

De aici pornește încrîncenarea soțului, căpătatea lui de sacrificiu, de aici pornește și partea dramatică a filmului, a vieții cîntăreții. Cît e încrîncenare și cît e putere de a lupta, cît e dorință de-a depăși ironia sorții și cît e tenacitate, cît e rezistența trupului și cît a minții într-o asemenea încercare cu destinul? Oricum, e o sugestie suficient de incurajătoare. În urma acestui film (*Melodia întreruptă*) făcut de Curtis Bernard după autobiografia cîntăreței, pare că viața e făcută, totuși, să lupti și dacă lupti poți învinge orice. Uneori, chiar și destinul sau aparența lui.

Cleopatra LORINTIU

Iar celor trei mușchetari. Distribuția face toți banii: Richard Chamberlain — (Aramis), Oliver Reed — (Athos) și Frank Finley — (Porthos). Regia o semnează cel care continuă aventurile: Richard Lester.

Remake-uri, reniake-uri

Întorcere la marile story-uri (ceace trădează însă carența scrisului original). Se re-face *Roșu și negru* după Stendhal. Sophie Marceau urează să fie Mathilde de la Mole, cea de-a doua dragoste a lui Julien Sorel (care va fi interpretat, de astădată, de Christophe Lambert). În *Madame de Renai* va apare Fanny Ardant.

Capcana diamantelor

Un titlu care se vrea creator de suspense al unui film care a fost recent terminat al New York. Este vorba despre un film tv în care adevărata capcană pare să fie distribuția: Brooke Shields alături de o fostă vedetă a manechinelor de modă de acum două decenii: Twiggy.

Portretul cineastului

Realizatorul vest german Volker

„Chiar o distribuție: Piccoli — Juliette Binoche — Trintignant nu poate ține loc de un scenariu bun” spunea un comentator apropos de filmul *O întâmplare*



documentarul rutier

Centura salvatoare

Eroul „filmului, potrivit titlului, este *Centura de siguranță*” (regizor: Constantin Păun, studioul „Animafilm”), adică dispozitivul de protecție nelipsit, în zilele noastre, din habitaclul (aproape) nici unui autoturism. Numai că, pentru a fi eficientă în exercitarea serviciilor salvatoare de care este capabilă, centura de siguranță trebuie folosită. Cu prilejul oricărei deplasări cu autoturismul: în interiorul și în afara localităților; de către toți ocupanții automobilului: de la cel alături la volan și pînă la — pe cît posibil — cel de pe bancheta din spate. Or, tocmai aici este buba. Trebuie să recunoaștem că (mă) nu ne cuplăm centura de siguranță înaintea fiecărei deplasări. Și cum niciodată nu poți ști ce surprize ies în calea mașinii, ajungi să regreti tardiv (dacă ai rămas în viață după o peripezie numită accident) că nu ai recurs — pentru orice eventualitate — la serviciile centurii. Iată mesajul major al filmului, un mesaj transmis fără ostentație, dar persuasiv, realizatorilor recurgînd, în acest scop, la variante, atractive și, adeseori, ingenioase mijloace și procedee cinematografice (reluări de imagini reprezentative, stop cadru, treceri de la color la alb-negru, planuri detalii insistente etc.). Rețin, de asemenea, atenția, alternanțele inspirate de situații, secvențele ce-ți taie respirația (fara să fie spectaculoase de dragul spectaculosului), antinomia animației față de filmările reale (animația arată ce trebuie făcut, pe cînd filmările reale ce trebuie evitat).

cinerama

Schlöndorff a făcut un gest admirativ față de un alt cineast care trece astăzi drept un clasic: Billy Wilder. I-a dedicat un documentar-portret care face parte dintr-un film de portrete ale marilor cinești de astăzi ai lumii.

Julietta din basm

Lumea magică a poveștii a pătruns de mult în film iar în filmul ceh ea pare să fie o zonă privilegiată. *Prințesa Julietta* nu este ca orice prințesă din povești, ea este o vagabondă. A fugit din castelul părintesc refuzînd să se mărite cu cel ales nu de ea, ci de părinți. O însoțește în peregrinările ei un bătrîn hîtru, protector și simpatic, un fel de personaj care descinde din lumea plină de farmec și bonomie a lui Falstaff. Părinții o găsesc într-un circ, îngrijitoare la maneje și încearcă, mai cu binele, mai cu răul, s-o convingă să se întoarcă neîntîrziat la castel. Julietta nu acceptă decît dacă i se va găsi un loc, pe lînga casa și bătrînului ei însoțitor de drum și dacă bineînțeles va fi lăsată să se mărite cu cine dorește ea.

Story-ul acestui film a fost inspirat de opera — și aceasta este înt-adevăr o noutate — unuia dintre cei mai populari pictori cehi al cărui humor și a cărui expresivitate artistică sînt considerate unice și mai ales tipice ceh. Poveștile lui Hlík au



Mai explozivă ca oricînd:
Liza Minnelli sollicitată
anul acesta în trei filme

bucurat cîteva generații de tineri, dar ceea ce se subliniază în privința lor, au o valoare nu numai grafică, ci chiar literară. Se menționează de asemenea faptul că relațiile dintre oamenii povestirilor sale sînt profund credibile, nimeni nu este totalmente rău sau ființarmente bun. În filmul realizat de Kachlik se remarcă o deosebită grijă pe care toate personajele o au față de animalele din jurul lor. Acestea gîndesc și se poartă ca tot omul și personajele-oameni nu vîd nici un fel de ciudățenie în treaba asta. În filmul lui Kachlik, Julietta aceasta de basm este interpretată de Lucie Tomkova iar simpaticul personaj bonom este întrușchizat de Petr Mikula.

Kinepolis

Un oraș al cinematografului — Kinepolis — a fost inaugurat în nordul Bruxelles-ului, în cartierul Heysel. Nu este nici o exagerare: Kinepolis este un oraș de săli de cinema, dispune de 23 asemenea stabilimente obștești care însumează 6.500 de locuri. Înainte de toate există o sală „Imax” — prevăzută cu un ecran imens, de 600 m patrați, un dispozitiv de proiectie „superlarge” de 70 mm și 20 de difuzoare. Pentru inaugurarea Imax-ului, care a avut loc în cursul lunii octombrie, s-a proiectat un film realizat în timpul zborurilor spațiale ale navetelor americane, film intitulat *The Dream Is Alive* (care s-ar traduce: *Visul e alive*). Sala aceasta este conectată la un sistem de instalații destinate timpului liber și prin care vizitatorii, folosind același bilet de intrare, pot patrunda într-un parc de distracție prevăzut cu un activu urias.

Schiță de decor

Nu se întîmplă prea des să poți vizita expoziția personală a unui scenograf pentru că acesta, prea legat de platoul de filmare și de ritmul în care se lucrează, trece dintr-o lume într-alta, dintr-o ambianță într-alta, în viteză filmărilor, a povestirilor al căror cadru el trebuie mai întî să-și imagineze și apoi să-l dea o existență materială, fie ea și efemeră. Și totuși ceva rămîne: matricea aceasta cunoscută ca „schiță de decor” care este în sine un univers plastic. Devenit decor, el va găzdui o lume, o întîmplare, va avea o atmosferă, o particularitate. În acest decor, ce devine sub lumina reflectoarelor, locul povestirii, se sterge granița fragilă dintre imaginație și realitate și se delansează o altă sursă de energie și fantazare: sugestia.

La Sala Galateea de pe Calea Victoriei a avut loc o expoziție a scenografului Ștefan Marițan un artist despre care Fănuș Neagu scria cîndva: „Marițan e un poet. Adică el înțelege durerea cîntărilor și drumul pe unde merg ele să se întîlnească cu bucuria, cu apele și cu asfințitul soarelui”.

Auturul cadrelor prin care s-au purtat multe destine și întîmplări dramatice, pornind tocmai de la *Secretul cărții* lui Lucian Bratu, a colaborat cu Gopo și cu Blaiet, cu Calotescu, cu cine n-a colaborat Marițan? Trezind printre schițele decorurilor de filme, expuse alături de picturile sale, îi dai seama într-adevăr că lumea pentru el e un teatru, personajele — o poezie, cum spunea Lucian Bratu, o poezie adăugată artei filmului.

Mircea ALEXANDRESCU

Gheorghe ENE

Universul
juvenil
a dominat
Săptămîna
filmului
danez
(aici
Casa
bunicii)

în acest context, nu pare să se fi gândit nici unul dintre realizatori și fără să invoce figura marelui strămoș care a fost Dreyer.

Și totuși investigația cineastului danez de astăzi nu este străină nici de dorința de a face un cinematograful al problemelor umane, dar nici, mai ales, de cultivarea sondării sufletului în toate meandrele lui (cu abilitatea cu care este înzestrat fiecare și cu rezultate diferite). Încercînd să descifrăm în acest grup de șase filme o direcție care le-r fi comună constatăm că o preocupare de universul juvenil domină demersul cineastilor: un copil de șase ani dintr-o Copenhagă victoriană este personajul central al *Casei bunicii*, realizat de Fronde Pedersen, un regizor de 40 de ani, care, aici, încearcă să arate că dragostea copilului pentru bunica poate fi însoțită de o adevărată pornire ostilă la adresa ei, căci deși are numai șase ani, copilul nu vrea să devină o ființă docilă în mina unei bătrîne domnică să-i modeleze după vederile ei autoritare și nepotrivite cu o altă lume și un alt timp. O lume și un timp care sosesc odată cu noul secol. Realizatorul lasă interpretului (un interpret cam de aceeași vîrstă cu personajul) cîmp liber în această povete de epocă în care un instinct artistic foarte sigur al copilului interpret îl face să descopere datele unui context uman pe care nu avea cum să le cunoască altfel. Copilul interpret face minuni, în timp ce regizorul lasă ca restul lumii filmului să se caracterizeze în chip maniheist. Realizatorul imaginii regăsește lent și cu multă stîință atmosfera la care se referă povestea filmului, exploataînd cu abilitate obiectele din jur, vestimentele, mobilele și imobilele care stabilesc prestigiul și rangul în societate. O fată de 14 ani, în Copenhaga anilor '30 — perioada marcată puternic, în întreaga lume, de spectrul crizei economice — se află în centrul narațiunii din *Primăvară timpurie* al regizoarei Astrid Henning-Jensen. Ester, fiica unui muncitor înfruntă, cu o sensibilitate ieșită din comun, traiul cotidian promiscuu închizîndu-se în sine. Dacă cotidianul o aliează prin duritatea și lipsa sa de orizont, gîndul o face să zboare și să-și înobileze aspirația. Sophie Grobøl, interpreta tinerei Ester, conferă personajului adolescentin o vibrație care te face mereu să aștepi marea gest eliberator, deocamdată doar o promisiune, (demonstrînd o finețe interpretativă și o gamă care o ajută să dea personajului o mare bogăție de sentimente și stări sufletești toate amintind de acel *Ditte* — fiica omului al cărei regizare a fost aceeași Astrid Henning-Jensen). În sfîrșit, altă fată de aceeași vîrstă de 14 ani, în Copenhaga de astăzi, o aduce filmul debutantei regizoare Linda Wendel, *Balerup Boulevard*.

Linda Wendel și-a propus să sondeze efectele lipsei de înțelegere a tatălui, capul familiei deci, în fața crizelor propriiei sale familii și mai ales efectele acestui climat familial asupra formării tinerei fete care, ca și sora ei din anii '30, își caută refugiu nu în poezie, ci în muzică, tot o poezie și ea. Alt portret de tinăară așadar, realizat de Stine Bierlich.

Dacă trecem, relevînd virtuți profesionale realizatorilor unor filme ca *Peter von Scholten* (în regia lui Palle Kjaerulf-Schmidt) sau *Diavolii zburătorii* (în regia lui Anders Refn) este pentru a ne opri la un film — *Tukuma* —

ce dezvoltă o dublă poveste de dragoste. În prim plan ea se desfășoară între un tinăr danez (de vîrstă între 20 și 30 de ani) și o tinăra groenlandeză (în privința vîrstei careia, nu as avea curajul să mă hazardez), o poveste de dragoste care iese din canoanele acestui gen atît de des abordat în ultima vreme, și din ce în ce cu mai puțină inspirație, spre a încerca să depisteze felul cum condițiile de viață și aspirație, într-o natură deopotrivă violentă și superbă, îi modelează pe cei ce trăiesc aici. „Filmul meu — spune realizatorul — încearcă să sublinieze acele învățăminte pe care le poți afla în cultura și condițiile de viață atît de diferite de ale noastre.

Nu mai este vorba ca în Jack London, de exemplu, de „Imensa sălbăcie de gheață care te copleșește și ucide”, ci de faptul că simplul contact cu acest nord, cu Groenlanda aici, operează o profundă transformare în spiritul și sufletul celui care se trezește umil în fața naturii majestuoase. El se simte deopotrivă alienat, dar și atras de un fel de existență care repune în chestiune însăși valabilitatea ideilor lui de pînă atunci.

Cea de a doua poveste de dragoste din acest film, care o învaluipe pe prima, este aceea dintre creatorul imaginii, Dirk Brul și locul căruia el cată să-i descifreze tainele, să-i divulge adevăratele frumusețe stranie, mirajele și să scoată în relief cutremurătoare profunzime meditativă la care invită „Tăcerea albă”. Imaginea filmului vădește cunoașterea locului și a lumii lui, dar o cunoaștere realizată prin afecțiune și deschidere, prin lipsa oricăror păreri preconcepse. Ea redă nu o frumusețe turistică, ci o natură în care omul este altfel pentru că trebindu să se adapteze, el și-a redescoperit resurse și un univers care îl ajută nu numai să trăiască aici dar și să se bucure de această viață. Realizatorul imaginii știe să vadă în neguri și în întinderea albă, miriade, poezie și comunicare cu natura. Al-tul este ritmul de gîndire și acțiune al omului din aceste locuri spre deosebire de veșnic grăbitul „om civilizată” (ce pare să însemne însuși cuvîntul „tukuma”). Creatorul acestei imagini subsumează povestea din prim plan alteia, mai nuanțată, pe care o mărturisește doar el atunci cînd privește Groenlanda (și care, cu necesitate fie zis, contrazice ideea pe care fiecare o avem despre acest loc ca despre o întindere încremenită între ghiurii și atît). Nu, Groenlanda de astăzi găzduiește o lume, cu civilizația, cultura și felul ei de a fi, din care vizitatorul atent la fenomen are întotdeauna ceva de învățat. Unele cadre par a se extrage narațiunii cinematografice propriu-zise spre a deveni fotografii apte să figureze în orice expoziție (nu fac aici elogiu unei inițiative independente a operatorului, dar virtuțile celui de față și performanțele lui devin momente în sine care transcend întîmplarea pe care o narează același Palle K. Schmidt).

În Săptămîna de la București, danezii au oferit ceea ce se numește „filme din producția de bază”, acel capitol din activitatea unei cinematografii care asigură terenul desăvîrșirii profesionale și, nu mai puțin important, întretine interesul publicului pentru viziunea pe care cineastul o comunică în privința problemelor cotidiene. Ceea ce nu e puțin lucru.

Mircea ALEXANDRESCU

zilele filmului danez

Urmașii lui Dreyer

Nu poți judeca o cinematografie după cîteva filme din care se întîmplă să lipsească tocmai două despre care s-a vorbit anul

acesta în toată lumea: *Ospățul Bebeței* și *Pelle cucuriturul*. Tot ce se poate face este să vorbești despre acestea șase filme fără să le raportezi nici la idealul capodoperei la care,

Bunul meu
vecin Sam

...dar Sam nu-i
moș Nichifor Coțcariul

Ată un film care descrețește frunțile și obligă pe cei care pozează la fotograf cu degetul la timp să-și desfășoare nodul de la cravată. Nu avem de a face cu o dramă, dar nici melodramă nu este, ci o bună comedie de situații. Fără să intre în categoria peliculelor marcate cu mai multe stele — adică de văzut neapărat sau așa și așa, cum le mai prețuiesc experții, de parcă ar avea în față variante de coniac și nu — totuși — produse artistice, *Bunul meu vecin Sam*, căci despre dumneavă este vorba, nu plictisește și nici nu enervează: două teste obligatorii pentru orice comedie. Produs de vechii profesioniști ai genului precum cei de la Columbia Pictures Corporation, el, filmul, rezistă chiar și după un stagiul de învechire. Narațiunea cinematografică nu e datată, cum se spune în mod curent. Încă o dovadă că lucrul bine făcut poate fi refolosit și după mulți ani, cu același succes. Probabil de aceea nu se îndurau bunicii noștri să arunce cu una cu două tot ce agniseră ei prin casă de-a lungul anilor.

Comedia, comedia, dar despre ce este vorba? Fără să povestim filmul să punctăm cîteva momente mai mult sau mai puțin importante. Avem și personaje și subiect, de aici se iscă și conflict, deci epic, deci acțiune, deci toată lumea multumită: și public, și specialiști care abia așteaptă să strîmbe din nas că nu se respectă „schema”. Care schemă? Filmul se urmește lent și nu doar din cauza faptului că evenimentele se petrec în delurosul San Francisco, așezat pe pantele scăldate de Oceanul Pacific. Metropola americană, dar ceva mai romanticoasă și mai apropiată gusturilor europenești (case care nu zgîrie norii, tramvaie, grădini cu copaci și flori etc.), un colț de lume învaluit într-o mica

legendă pentru yankeul ce trăiește, zi de zi, sub impactul publicității. Deci urbea găzduiește — cîndva — a unor poeți de marcă precum Keroack Gregory Corso și Ferlinghetti este cadrul primitiv al filmului în „ceștiune”. În acest Frisco — cum îi spun localnicii — într-o bună zi de vară — toamnă (avem de-a face cu un climat temperat-oceanic), eroul principal — (pre)numele lui Sam Bissel, interpretat de Jack Lemmon (devine evident

pentru toată lumea că nu va apărea regele Lear și nici Oedip), care poartă ochelari, are o soție blondă (Min), copii, casă, mamă, soacră și o slujbă oarecare — se îndreaptă spre locul de muncă, aflîndu-se într-o stare de spirit nu tocmai bună. Un cinovnic gogolian care, brusc, are revelația condiției lui de om mărunt și insignifiant. Toți cei din jur, ca și el, i se par onesti, sînt îmbrăcați la fel, poartă aceleași costume și pălării, urmează aceleași trasee, zi de zi, spre slujbă. Eroul are senzația că sînt cu toți niste oi blînde și merg înainte, acum, în turmă. Și simțind că e în stare — precum Hlestakov — să facă și el „ceva mareț” se hotărăște să solicite o... promovare! Așa, nitam-nisam. Doar că, fără voia lui și împotriva cursului de pînă acum a evenimentelor, lucrurile iau o cu totul o altă întorsătură: micul nostru grafician-decorator la firma de publicitate Burke Hare intră în atenția unui mare potentat, un șef de companie

cu vederi puritane. Deviza lui: simplitate, puritate, adevăr chiar dacă el vrea să vîndă brînză, unt și ouă. Domnul Nurdling — marele boss — este interpretat de mai vechea și apreciată noastră cunoștință reputatul actor Edward J. Robinson. Pe de o parte, Pe de alta, în mijlocul căminului conjugal poposește o „belă franțuzoică” (Romy Schneider), care dăca nu e a faimoasa limuzină americană nici prezența ei fizică de lepadă nu poate fi numită. Încep încurcările. Ca să „producă” atît de doritul „ris”: apare și o mîșterine, plus nîșcaiva rubedenii meschine și nesuferite (dar cînd e vorba de cincispezece milioane de dolari ia să-i vedem noi pe ala care rămîne precum Moș Nichifor, doar cu renumele de coțcar, fără să se atingă de jupănița Malca) și un soț ce fusese dat dispărut și din întreg amestecul de situații, de *quiproquuri* (cine nu crede că se spune și scrie așa să caute în recent apărutul supliment al Dicționarului Explicativ al Limbii Române, pag. 152, Ed. Academiei R.S.R., București, 1988) se naște comedia. Că d-ai-a mai vine omul la cinematograful: să se se mai și distreze. Scenariul realizat după un roman de Jack Finney oferit prileului regizorului David Swift — ar fi cumea să fie rudă, peste secole, cu cel care a scris *Povestea unui poloboc* — posibilitatea să-și dovedească experiența și profesionalismul. Cum nu citim în fiecare ceas al zilei Tolstoi și Dostoevski — iar pentru Bergman și Antonioni îi trebuie o stare anume — o pierică proaspătă e binevenită. În ce privește relațiile cu vecinii se pare că e chiar recomandabil să lași loc pentru un bună ziua. Cum își dădeau, cîndva, binețe cei de la munte. Și ajungi aici ne-am mai întreb de ce comedile noastre par uneori căzînte, trase de pîr, la care ne-am propus o mică „jpoteză de lucru”. Nouă ne este dragă poanta verbală, gluma, vorba de duh, mușcatoare au ba. Aici irosim mult talent și imaginație lexicală. Poate un plus de *quiproquuri* (substantiv neutru, așa face la plural) — avem doar lecția magistrală a *Scrisorii pierdute* și a *Nopții furtunoase* — n-ar strica comediei cinematografice contemporane. Ca să ridem dină e de ris.

Bedros HORASANGIAN

Bela
franțuzoică,
în fapt
austriacă,
(Romy Schneider)



La distanță de jumătate de secol, două moduri de a privi problema rasială

Pe aripile vântului

Nord contra Sud

Numai un film nemuritor poate atrage atenția asupra faptului că am ajuns să uităm că o mare și importantă parte a vieții este — sau ar trebui să fie — alcătuită din emoțiile pe care le trezesc în noi florile, privighetorile, zorile, amurgurile, viața, moartea destinului... Favorizată de destin, Margaret Mitchell — autoarea romanului omonim care a stat la baza filmului — și-a fructificat propria experiență, fapt de a se fi născut într-o familie care a trăit și a depășit singurid, momentul războiului fratricid, perioada în care o lume apunea și o alta își făcea apariția în dureri, conflicte și convulsii asemănătoare undelor seismice care declanșează un cutremur devastator.

Transpunerea literară a acestei istorii este materializată într-o dramă personală conjugată cu una socială. Fiind pe deplin conștientă că toate extremele sînt primejdioase, scriitoarea a găsit modalitatea clară și așezată — totodată profundă și sugestivă — pentru a comunica nu numai ce spun oamenii, dar și ceea ce rămîne nerostit, nu numai ceea ce sînt ei, dar ce este viața. M.M. a avut tăria necesară să se distanțeze într-atît de personajele ei, încît le-a văzut nu numai ca indivizi, ci și ca grup. Netrădînd prin nimic litera și spiritul cărții, regizorul Victor Fleming — mai mult decît inspirat alegerea distribuției — realizează un adevărat poem cinematografic închinat dragostei pentru pămîntul Georgiei (Pămîntul este singurul lucru de preț pe lume", spune bătrînul O'Hara) și oamenilor lui. În ambientul unei naturi generoase sau a interioarelor ireproșabile, colorate parcă numai cu roșu aprins, care schimbă mereu tonurile, filmul face radiografia unei materii mai prețioase decît pămîntul (fie el natal), a acelei materii nebulose și fremitoare care este sufletul oamenesc. Cu o aproape inexplicabilă persuasiune îi transmite mesajul important este sufletul; cu pasiunile, cu agitația, cu uimitorul lui îmbinare de frumusețe și jonicie.

Poate că secretul longevității acestei pelicule — care pînă mai ieri deținea toate recordurile (întrecînd-o cu un Oscar Ultimul Impărat) și care de cinci decenii incită, vrăjește și zădărește inimile spectatorilor (vezi și recordurile pe videocasetă și pregătirea, după 50 de ani, a unei urmări) constă în prezentația nudă a sufletelor.

Născîndu-se într-o lume plină de contradicții însă armonioasă încă în totalitate, eroii filmului sînt înfățișați cu calitățile și defectele lor puse în lumină în mod egal, fără nici o ostentație; firi contradictorii de o sinceritate brutală și cuceritoare în același timp (îngăduindu-și să se recunoască răi și egoiști, dar cinstiți cu ei înșiși), clamînd cu fervoare: „Iubesc, urăsc, sufăr", acești oameni adevărați (datorită tocmai complexității lor caracterologice) care au trăit și murit „pe aripile vîntului", îndreptătesc aserțiunea lui Gracian „...omul, în măsura în care e o lume, deși

mică, e și el în întregime alcătuit din contrarii". Din contrarii este alcătuită chiar și Melanie — într-o oarecare măsură — deși conduita ei este permanent guvernată de un impuls de bunătate și bună voință; gîndindu-se la toți numai la ea nu, dorindu-se a fi chipul unui vis care n-a pierit în fața realității, Mely sfîrșește în floarea vîrstei sfișiată de întrebări al căror răspuns n-a vrut să-l cunoască. Din contrarii este structurat și Ashley: cu o privire parcă provizorie și cu atitudine improvizată, acesta „una spune și alta gîndește", după cum afirmă Mammy. Caracter slab și de aceea, duplicat, Ashley oscilează între cele două femei care îl iubesc, umilînd-o fără voia lui pe Scarlett care îl imploră din cînd în cînd: „Spune-mi că mă iubești".

Nu mai puțin Rhett Butler este alcătuit din contrarii; sub aparenta superficialitate și placiditate, așezată în mod ostentativ prin renoșterea fără nici o rețență a lipsei oricărui ideal: („Cred în mine, atît!... Vreau să câștig bani..."), se ascunde un om întreg, uneori timid, care primește ca pe un balsam afirmația Melaniei despre Scarlett: „E plîndă și te iubește". Preocupat cu adevărat de problema războiului și mistuit de îndoile, el este însă capabil de gesturi memorabile care îl deconspîră altruismul. Rett Butler este sinonim cu un bărbat cuceritor, descurcării, privire fascinantă, stăpîn pe sine și pe situație. Și to-

De cîte ori
revezi
„Pe aripile
vîntului"
realizezi
cît de greu
va fi
să se egaleze
magnetismul
acestor staruri
(Vivien Leigh
și Clark Gable)

tuși, cită nespuse nevoie de tandrețe are și sufletul lui dacă, cerîndu-i Scarlett ei do-
vadă de dragoste, Rhett exclamă: „Trimite-mă la moarte cu o amintire frumoasă!"

Cu siguranță că la nașterea Scarlett ei O'Hara s-a desprins de fir mîmănt o constelație necunoscută cu destinația Pămînt, anume pentru a da strălucire și armonie unei ființe zămislite dintr-un ghem de contrarii. Personalitate aparte, Scarlett e un spirit căruia îi place să înfrunte furtuna, mergînd mereu împotriva curentului, o incită să-și încerce și exercite puterile. Nu e lipsită de

inimă (deși minunata ei privire verde se înve-
nineză de-a binelea cînd realizează fericirea
Melaniei); cu toate că nu se sîfșește să-și spună
acestea (chiar dacă indirect); „Te urăsc îți
urăsc copilul!"

Fire contradictorie și pătimașă, sălășluind
într-un trup perfect cu chipul dulce, Scarlett
nu poate fi învinuită de ușurătate; cochetăria
ei nu are nimic vulgar sau trivial este apana-
jul tineriei pline de dorința de a trăi. De o fe-
minitate debordantă, cuceritoare și atunci
cînd nu vrea, ațîțitoare. Scarlett ei O'Hara

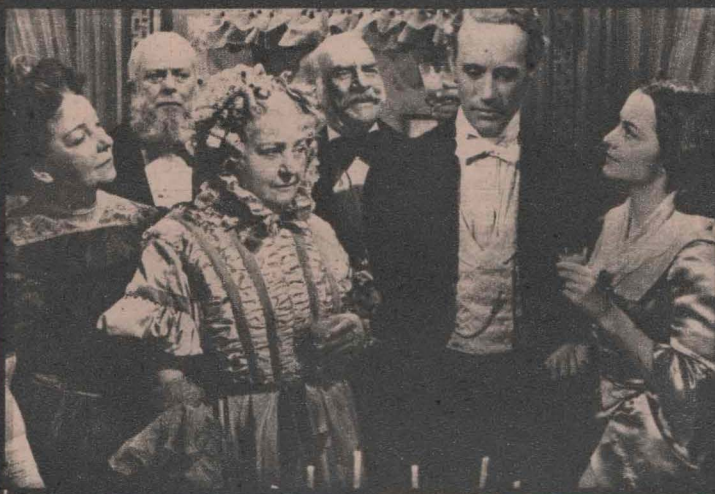
— careia Rhett Butler îi reproșează: „Te gîndești
numai la propria ta persoană... Ești mai de-
temut decît yankeii..." — îi place foarte mult
viața și ca orice eroină care trăiește din plin
atrage pe toată lumea. Ea atrage în special
prin vulcanul în stare de erupție care este su-
fletul ei; nelimitat de nici o barieră, el trece
peste propriile margini, el inunde, el se
amestecă cu alte sufluri, iar lava lui fierbinte
îi înseamnă pe viață pe cei care au cunos-
cut-o. De la adolescența răsfățată căreia nu i
se refuză nimic, pînă la femeia trecută prin
pijoliul războiului, moartea copilului și dezi-
luzia în dragoste (Am iubit ceva ce nu există
cu adevărat!), sufletul Scarlett ei este asaltat
și bîntuit de tot felul de stări și sentimente.

„Cine oare n-ar rămîne uluit în fața unei ar-
monii atît de ciudate, alcătuite din opoziții?",
se întreba același Gracian referindu-se la na-
tura înconjurătoare; se pare însă că întreba-
rea este perfect valabilă și pentru natura
umană în general și a eroinei în special. Ră-
spunsul este: nimeni! Absolut nimeni n-a ră-
mas indiferent după înțînirea cu acest perso-
naj răscolit și răscolitor. Spațiul restrîns nu
îngăduie decît citarea celor patru mari „stele
de cinema" care au intrupat și în suflăit pen-
tru totdeauna personajele fascinante ale ro-
manului „Pe aripile vîntului": Vivien Leigh,
Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Ho-
ward.

Numai lauri și trandafiri pe fruntea artiști-
lor, atîtia cîți stă în puțînă fiecareia sa-
i poarte.

Mariana CERCEL

Iubesc, urăsc, sufăr... „pe aripile vîntului"



Locuri în inimă

...pentru omul de orice culoare

Cînd Kramer contra Kramer a dobîndit
cinci Oscaruri la ediția 1979 a premiilor Aca-
demiei din Los Angeles, celor mai puțin ini-
țialiți în filmografia americană a anilor '60—'70
li s-a părut numele lui Robert Benton o nouă-
tate. Sau, mai precis, una dintre acele noutăți
pe care fabrica de vise hollywoodiana are
obiceiul să le propulseze direct pe firmanen-
tul cinematografic. De data aceasta nu era
însă vorba despre o operă prima și nici de un
necunoscut. Omul avea 47 de ani, semname
împreună cu David Newman scenariile unor
filme semnificative pentru evoluția genurilor
respective (film cu gangsteri — Bonnie și
Clyde de Arthur Penn; comedie — Ce se in-
tîmplă doctore? de Peter Bogdanovich; stin-
tifico-fantastic — Superman de Richard Don-
ner), figurase pe lista finalștilor la premiul
Oscar 1967 (pentru scenariul original la Bon-
nie și Clyde), debutase în regie, în 1972, cu
un film care urmărea aventurile a doi nelegi-
uiți în timpul războiului civil (Cirdășie), mai
concursase, în 1977, pentru Oscar cu scena-
riul filmului Spectacol de noapte la care se-
nase și regia (dar pierduse în fața lui Annie
Hall de Woody Allen), și, în sfîrșit, își lua re-
vanșa cu această melodramă despre un bîr-

bat, o femeie și un copil care ar fi putut
forma o familie fericită, dar pe care viața îi
desparte.

Întrebat de un critic dacă este un simplu
povestitor sau dacă încearcă să spună ceva
în plus prin filmele/scenariile sale, Benton

optează fără ezitare pentru prima variantă.

Mai mult, dacă ar fi să comparăm Kramer
contra Kramer cu filmul următor, Locuri în
inimă (din nou pe lista Oscarurilor la catego-
ria actriță principală: Sally Field), am con-
stata că este vorba despre aproape aceeasi
poveste, sau, mai precis, despre discursuri
aparent diferite cladite pe structuri dramatur-
gice foarte asemănătoare. Să ne amintim mă-
car începutul ambelor filme.

Imaginea armoniei și a stabilității familiei:
într-o încăpere cu tapet azuriu, o mamă își
veghiază copilul adormit (Kramer...) o familie
cu doi copii își iau în tîhnă și evlavie dejunul
(Locuri...).

Abandonul: mama își face valiza și pîr-
-

seste căminul conjugal/ tatăl, șerif într-o lo-
calitate texană, este chemat să rezolve un di-
ferent de stradă, unde moare împușcat.

Motivul abandonului (la fel de neașteptat și
de absurd dacă îl raportăm la prima imagine
a filmului): dorința de emancipare/ un glonte
afiat pe țeava unui pistol ce pîrea descărcat.

Consecința abandonului: derută, tatăl
preia cu stîngăcie, dar cu încapărinare inda-
toririile materne/ derutată, mama devine la in-
ceput cu stîngăcie, dar cu tenacitate „tată de
familie". Aici paralela poate fi urmărită pînă
la replică, deoarece fiecare dintre eroi își în-
treabă la un moment dat copilul „ce ar fi fă-
cut mama/ tata într-o asemenea situație?"

În rest, povestirea este agrementată cu ac-
cidente (spitalizarea copilului/ tornadă; pier-
dere slujbei/ iminenta pierdere a casei); și,
spre final, cu o cursă contracronometru
(goana pentru găsirea unui nou post pînă la
începerea divorțului/ culesul pe birinci al
bumbacului pentru cistigarea unei bonificații
acordate primului balot predat).

Față de Kramer, Locuri în inimă are în plus
două fire secundare ale acțiunii: povestea ne-
grului și cea a iubirii adulterine dintre cum-
natul eroinei și o prietenă de familie.

Similitudinea poveștilor nu este întâmplă-
toare (regizorul — scenarist a urmărit, fără
îndoială, să reediteze succesul lui Kramer
contra Kramer) și nici lesne de evitat — re-
duce la esență majoritatea filmelor se limi-
tează la cîteva canavale dramaturgice de
bază. Preluate din viață, acestea îmbracă, de
la caz la caz, haina dramei, a tragediei, a co-
mediei sau a melodramei. Robert Benton este
adeptul acesteia din urmă. Dar oare viața în-
sași nu este adesea o melodramă?

Cristina CORCIOVESCU

O răsfățată a Oscarurilor (Sally Field)



O prietenie imposibilă cu cîinci decenii în urmă





O școală de actorie care impune
(Irina Smeliova
și Nikita Mihailovski
în *Vocație de detectiv*)

Zilele filmului sovietic

Laitmotivele: Ce e dragostea? Ce e viața?

Ce e iubirea? Ce e datoria? Ce e fericirea? Ce e dreptatea? De ce trăim?...

De la un film la altul, de la un secol la altul, indiferent de registrul dramatic sau de stilul regizoral, fundamentalele întrebări existențiale inspiră, alină, torturează pe eroii și eroinele filmelor sovietice și, desigur, pe autorii lor. Este constanta care dă filmelor mari, ca și celor medii, statură filosofică și morală, înțelegere fluidă emoțională. A fost și trăsătura dominantă a *Zilelor filmului sovietic*.

Între nostalgicele poeme de Esenin și pito-rești anotimpuri — Vivaldi, între patetice îndemnuri maiakovskiene și marșuri eroice povestindu-l pe generalul Budionni, între datoria de conșomol și fox-trot-urile îmbietoare la sănături, între amintirea Războiului Civil și lumenle dinaintea Marelui război de apărare a patriei, două generații își petrec viața. Părinți, profesori și elevii unei clase a IX-a B își confruntă idealurile, își dispută valorile etice și estetice, își măsoară — sau își apără cu încăpăținare — erorile. O viață desfasurată în secolțe sapia și în rare momente „color”: petrecerea tinerească din pădure, ascultarea unei sonate sau poezii, cealalt însoțit de marile întrebări: „Unde-i adevărul? Ce e dreptatea? Există sau nu fericire?” Cunoașterea e plătită uneori în chip, ireversibil, tragic. Cu aplomb de cineast experimental și cu inocență în stare pură, Iuri Kara face un str-

lucit debut cu acest *Măine a fost război* (7 premii internaționale). Îi secondează o întreagă echipă de tineri actori (încă studenți în timpul filmării), hotărâți parca să înțeleagă și ei, cu intrinsecă și evlavie, trecutul bunilor, al părinților, al țării. Uimitor jocul lor! De la Irina Cenicenco — protagonista echipei, prezentă și la conferința de presă de la București — am aflat că la examenul de admitere pentru secția de actori din seria lor s-au prezentat două sute zece fete și o sută treizeci și cinci de băieți pe un loc.

Dupa aproape o jumătate de secol, în alt context social-politic, elevii altei clase — a X-a, dormici să aștepte răspunsul la aceleași întrebări, reacționează asemănător, față de verdict nedrepte, declarații impuse (*Pravda* amintea), regia Igor Saitov). Fanatismul pro-fesoarei (Nina Rusalkova) din *Măine a fost război* își găsește replica în opuzitatea directorului din liceu (Liudmila Soloviova) din *Mă-morile regimului*, cu aceleași traumatizante consecințe. „Ce e dragostea?” Pentru elevii din a X-a ea poate fi și o palmă pe obrazul unei subite capabă să tradă un prieten.

În *Detamentul 33* (regia Nikolai Rusanov) iubirea e o fată care urmărește, din gara în gară, un tren cu recruți. După câteva mii de kilometri parcurși în această originală cursă, militarii „se predau” în fața tencuielii ei albe și a lacrimii din colț de ochi. Trecutului acestei pătimase iubiri, pe numele său Porumbel,

pe ecrane

are încredințarea, ba e chiar obligat, să coboare pe peron. Îmbrățișarea are, în sfârșit, loc sub ochii nostalgici ai recruților, fiecare vizind la o posibilă iubită. Chiar și recruțul-punk pentru care iubirea e să bei împreună (cu iubita-punk) sevă de mesteacan. Căile diferă, dar cei trei timpi ai iubirilor slave se întâlnesc mereu: „Adio, iartă-mă, sint vinovat(ă)” / „Prasceaa, prastiti, ia vinovat” Asta e fericirea.

Pe același drum, recruții află — nu fără incidente și accidente — ce este dreptul și ce este datoria. Și ce înseamnă să fii bărbat.

Despre drepturi și datorii este vorba și în *Memorie regală* (regia Boris Grigoriev), scurt memento al războiului. De la o acțiune de cercetare pe albul zăpezii, în pelerine albe, explozia unei mine aruncă eoul direct în lumea halatelor albe a spitalelor. De la război la pace, dar fără memorie. Banda de hoți nu va fi însă lăsată să ia în stăpânire eoul care și-a pierdut amintirile, dar nu și caracterul. Un tânăr actor de refugiu: Aleksandr Tionșkin.

Codul drepturilor și datorilor, îl descriează și prosopăta bacalaureată, campionă la inol, parașutism, jiu-jitsu karate, kung fu și la farmec personal (Irina Smeliova), care vrea cu orice preț să se facă polițistă (*Vocație de detectiv*, regia Aleksei Korenikov). O temă sau o invitație prezentă, azi, în multe cinematogafii, rezolvată aici cu inteligență și antren în genul comediei polițiste. Ce înseamnă dragostea pentru polițista în spe? Să simți că poți merge până la capătul lumii, legată de fețe și cu un plasture lipit pe buze, care-ți ia dreptul la cuvânt, dacă la volanul mașinii se află cel iubit. Chiar dacă e „Papă-lapte”. Și asta e fericirea!

O ecranizare de tinută clasică (cu excepția unei secolțe lăit-motiv deprimant din stilul „high tech”: pistonul unei locomotive în prim plan, pe fond muzical de french can-can și cu funcție psihanalitică) reia eternelle întrebări. În a doua jumătate a secolului trecut, preocuparea dă de „Jocul femeii” în familie și în

societate s-a aflat în actualitate. La 32 de ani, după ce Flaubert a condamnat femeia la bovarism, la 10 după ce Ibsen îi dădea, prin Nora, dreptul la intenția de a fi independentă, cortele Lev Nikolaevici Tolstoi (cum apare pe generic) se întreabă în *Sonata Kreutzer*: „Este femeia pe de-antregul sau doar pe jumătate sclavă?” Regizorul Mihail Sveșter, din echipa veteranilor, vizualizează celebra năvelă printr-un monolog („Vorbec pentru că mi-e greu să tac”), confesiunile unei crime pasionale petrecută într-un cuib de nobili. O lume care, doar după un sfert de secol, avea să fie spulberată de revoluție. Pe ecran, Sveșter reconstituie această lume cu toată puterea ei de seducție prin ambient. Case somptuoase, mobile muzeale, candelabre, samovoare... Fiecare obiect trădează perfecțiunea gustului. Copiii cu bonele și mătușile lor sint un mic trib foștor în dantele și taftale. Acompaniament: muzică de cameră. Nici desăvârșirea estetică de acasă, nici splendorile privite în călătoria prin Europa, în Juna de miere” nu aduc bucurie sau tihnă cuplului. („Nu înțeleg de ce sint atât de tristă?”). Surfletul amindorura e bintuit de patimi, gelozii, nedreptăți neliniști. Certuri, despărțiri, împăcări, până la deznoamintul tragic. „Există sau nu fericire? Ce e iubirea? De ce trăim?” Răspunsul e aflat cu prețul crimei: „Numai cine a trecut prin asta, stiel”, se mărturisește eoul damnat. În interpretarea hamletiană a lui Oleg Iankovski, dilemele tolstoiene coboară până în infernul dostoevskian.

Suita întrebărilor fundamentale, trecind de la un film la altul, mi-a amintit o discuție avută, cu câțiva ani în urmă, cu un grup de tineri moscoviti. I-am întrebat cum se distrează la sfârșit de săptămână. Mi-au răspuns că se adună între prieteni. „Și ce faceți, dansați?” „Nu”, mi-au spus câțiva dintre ei „ascultăm muzică și discutăm probleme: ce e dragostea, ce e viața...”

Adina DARIAN



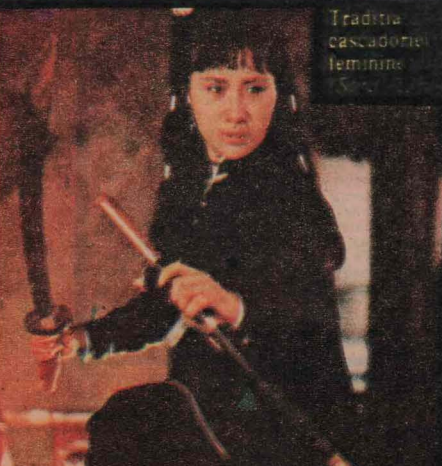
O ecranizare de tinută clasică:
Sonata Kreutzer
(cu Nina Selezniova
și Oleg Iankovski)

gala filmului din R.P. Chineză

Sora 13

Film care conferă și o nouă profunzime altui film cu profunzimi multiple. *Sora 13*,

Traditia
cascadoriei
feminine
în China



amplă evocare a perioadei de început a dinastiei manciuriene Qing (1644—1911): dinastia lui Pu Yi. *Ultimul împărat*, ar putea avea ca motto următorul precept al unei străvechi doctrine a civilizației chineze: „Petetea filială se deschide cu dragostea față de părinți, înfloarește în slujba statului și ajunge la armonia deplină în care te situezi tu însuși în raport cu adevărul și dreptatea.”

Deși regizorii Yang Qitian și Toru Murakawa își refuză perspectiva mitologizării istoriei, istoria este, indirect, ridicată la rang de mit. Chiar dacă scrupulul documentar există în permanență. De exemplu, pieptănătura manciuriene tipică — o coadă împletită pe spate, ramasă obligatorie până la începutul secolului XX — a fost impusă bărbaților ca semn distinctiv al dinastiei Qing. Pierdută în țară, o astfel de coadă desconfiră travestiul eroinei, fiica unei înstărite familii aspru persecutată în acea epocă de arbitrar absolutism în care căpetenii militare își arogau privilegii, uzurpând prerogativele autorității imperiale. La un moment dat, o prețioasă amuletă de familie, gata să fie furată, va fi restituită posesorului. E vorba de un minuscul obiect de jad căruia i se atribuie proprietăți magice întrucât intrunește în mod simbolic cele patru virtuți ale omului — cantatea, sinceritatea, înțelepciunea și curajul. Pentru a se

salva și a putea sa-și răzbune părinții, fata plecată în prăbiegie mai întâi ia calea desăvârșirii de sine: cu tenacitate, neținând cont nici de greutate, nici de trecerea vremii, ea se pregătește la școala unui renumit profesor sa devină o iscusită luptătoare cu spada, cu bastonul și chiar cu brațele goale. Porecla de „Sora 13” o primește din partea bătrânului maestru care îi prezintă totodată și ideograma-noului apelativ — o grațioasă grafie verticală în care numeralul impar, conform filosofiei tradiționale propriu elementului masculin Yang, se știe că semnifică vitejia bărbătească, mai puțin obișnuită la o delicată reprezentantă a feminității. Aventurile extraordinare prin care va trece o arată, într-adevăr, nu doar neînfricată, ci aproape imbatabilă. Adversarii însă sint extrem de cruzi și nu întâmplător cel în sarcina căruia cade uciderea ei este un fel de șaman ce sălășluiește într-o grota (poate chiar vestică Grota a celor o mie de Buddha) și are drept acolit un ins fioros și sadic care sacrifică viața nevinovaților ce se întimplă să se rătăcescă acolo „unde nu se știe niciodată ce anotimp este”.

Deși mereu în prim-plan, protagonistă (interpretată atășant Ding Lan, într-un veritabil recital de agilitate corporală și inteligență) nu-și etalează decât rar trăirile: o ultimă privire disperată, asistind dintr-o ascunzătoare la tragedia părinților, umbra durerii ce-i înecă sufletul cind, pe drumul fără de întoarcere al prigoanei, își pierde însoțitoarea; la primul esec, profunda dezamăgire întrezărită în luciul unei oglinzi; lacrima tănuită la despărțirea de tinarul pe care l-a îndrăgit; nemărginita tristețe resimțită cind își ia ramas bun de la frații războinici care i-au fost alături în lupta pentru dreptate. Parcimonia portretizării se explică prin faptul că interesul narațiunii se concentrează, ca și în plastica tradițională, pe mesajul global, polarizat de

sentimentul plenarei comuniuni cu natura, o natură după felul oamenilor care o populează — cind ospitalieră, cind ostilă, înglobind arhitectura locului, un templu, o pagoda sau o simplă colibă, într-un mod cu totul original. Caci, pentru psihologia acestui spațiu, nu omul, ci natura este măsura tuturor lucrurilor, iar echivalența supremă o reprezintă universalul însuși. Astfel ca fiecare gest, dar în special sacadatele mișcări ale scenelor de luptă (cu o formidabilă, ineputabilă inventivitate sint filmate demonstrațiile ce speculează la maximum frumusețea și eficacitatea artelor marțiale), prin perfectă lor euritmie, se asociază ritmicității cosmice, un adevărat sistem integrator care funcționează implacabil și dă sens acțiunii asigurind, cu un echilibrat spirit justitiar, certitudinea victoriei Binelui asupra Răului. Unele situații conflictuale și chiar unele atitudini ale personajelor amintesc, uneori, de romanul cavaleresc european, de filmul de capă și spadă, de ultramodemele gadget-uri jamesbondiste, dar „copia” nu este decât aparentă, substanța ține mereu de specificul sinologic, un specific național cu serioase aderențe la universalitate, relevate, încă o dată, spectaculos, sub lupa ecranului lat.

Bogat în referințe culturale de tot felul, fundalul pitoresc și extrem de colorat (la propriu și la figurat) se derulează asemenea unui sul minunț pictat ce merită privit și reprivit, proverbială fiind „groaza de spațiu gol” a artiștilor chinezi de totdeauna.

Dacă în perimetrul culturii chineze, doar pictura și caligrafia au fost considerate demne de a fi socotite arte, cinematograful, respectind dogmele specifice creației autohtone, se apropie și el, din ce în ce mai mult, de un statut major.

Irina COROIU

Zorba în plină formă

Cind un actor pretinde a nu fi decât un meșteșugar, noi ceilalți luăm vorba lui drept expresia modestiei (mai mult sau mai puțin jucate) și o trecem la activul persoanei. Dar când un actor ca Anthony Quinn spune despre el același lucru, aducând drept argument minile sale (ca „atât de meșteșuguri”), noi ce putem să mai credem? Mai ales când imediat urmează declarația că este un meșteșugar adevărat, adică dintre aceia ce toată viața nu fac decât să se perfecționeze... Afirmatia mi s-a părut, recunosc, puțin suspectă în amestecul ei de mândrie și modestie, așa că mi-am propus să verific nițel aceste vorbe cu sunet aparte în multitudinea de fraze ce inundă gazetele sub forma de confesiuni actoricești. Debutul lui Quinn la Hollywood datează din 1936 și e lipsit de importanță. Numai că, la nici un an după aceea, el se însoară cu fiica lui Cecil B. De Mille, un regizor senior (în sensul feudal al cuvintului) în industria cinematografică americană a vremii. Angajamentele încetează a mai fi o problemă pentru tânărul în vîrstă de 22 de ani. Tata socru are grijă ca ginerelul să joace continuu la el sau la alții (ba, mai țirizii, îl va finanța chiar și o tentativă de regie, nerepetată ulterior). Dar cu ce „zestre” sosise, în fond, la Hollywood, acest băiat?

El venea din Mexic, dintr-o familie modestă cu mulți copii, iar în vinele lui curgea un singe de o compoziție mai ciudată: mama — indiană, tatăl — irlandez. Prima și nu al doilea, își pusesese pecetea pe fizicul băiatului, așa că — vinjos, brunet, sprincent — Quinn a fost socotit de toți numai bun să joace roluri de „duri”. Nici măcar De Mille n-a văzut în el altceva. Fizicul și socrul i-au pecetluit, astfel, pentru o lungă perioadă, activitatea, fiind mereu distribuit în indieni sau meșteri ficioși, ce, pînă la sfîrșit își luau pedeapsa bine meritată. Tot „rau”, dar într-un rol mai amplu — cel al fratelui lui Zapata din *Viva Zapata!* — și îndrumat de Elia Kazan Quinn reușește — stupoare! — să obțină, în 1952, Oscarul pentru cel mai bun rol secundar. Acum abia, irlandezul din el își spune cuvîntul. Se ambiționează și se încapățînează să fie altceva, deși ofertele veneau, în continuare, după tipic.

În sfîrșit, în 1954, „Zampano è arrivato!” și cu el adevăratul Quinn. A trebuit capul de european al lui Fellini, ca pistolarul mohorit să devină un personaj nou, brută în care începe să li crească sfîos, dar dureros, conștiința, după ce a nedreptățit, a torturat moralmente, a ucis. Plînsul său convulsiv din finalul filmului *La Strada* mărturisea nașterea în chinuri a omului ce se rupea de instinctele primare ce îl guvernaseră pînă atunci. Rolul din *Viva Zapata!* nu făcuse decât să demonstreze că, pînă atunci, fusese prost folosit. Zampano este prima dovadă că lupta actorului pentru autoperfecționare există cu adevărat.

La puțină vreme după *La Strada* (unde fusese partenerul unei inclassabile Masina), lăsa-l din nou al doilea pe generic, în filmul *Van Gogh*, unde personajul principal era interpretat de Kirk Douglas. Deziluziilor turtoase, crizelor de disperare ce-l secătiau pe protagonist, Quinn — în scurtul de călărie al prietenului său Gauguin — le opunea calmul conștiinței proprii valori, stăpînirea de sine altă de necesară creației. Quinn reușea, însă, a comunica publicului faptul că în personaj clocotește un temperament vulcanic, pe care cu greu îl ține în frîu. Ca atare, părăsirea lui Van Gogh apare ca ultimul gest posibil de autoapărare al lui Gauguin, ce nu vrea să împătășească soarta marelui său confrate. De data asta, Oscarul pentru cel mai bun rol secundar, acordat lui Quinn, în 1956, nu a mai mirat pe nimeni. Și nici faptul că a venit, în fine, și pentru el o perioadă de filme bune, sau care i-au permis măcar să arate alte fațete ale talentului său. Un posibil Quasimodo într-un (al cîtelea?) *Notre Dame de Paris*, personaje puternice în *Warlock* și în *Ultimul tren din Gun Hill*, apoi un exuberant eschimos care nu tolerează încălcarea de către străini a regulilor de politețe în vigoare printre ghețuri — în *Umbre albe*. Foarte nimerită în acest ultim caz, exuberanța sa excesivă a constituit pentru Quinn un handicap cu care a avut mult de luptat. A fost lăudat, când a izbutit să o țină în frîu: în *Tunurile din Navarone* sau *Lawrence din Arabia*, de pildă, unde — chiar dacă nu e protagonist, îl ții



Zampano... Zorba... sînt mereu subînțeleși
(Anthony Quinn, Pamela Brown și Kirk Douglas în *Van Gogh*)

minte. N-a fost la fel de apreciat în *Secretul de la Santa Vittoria*, considerîndu-se că a cabotizat. Celebru *Zorba Grecul* l-a scandalizat pe... greci, după cum o atestă presa anului 1964. Aceștia (mă refer la simplii spectatori) un adresat ziarelor scrisori pline de indignare față de concepția „total greșită” (a scenariului, a regiei, a interpretului) în care a fost tratat un roman îndrăgit, ce vorbește de spiritul Eladei dintotdeauna. Spectatorii de pe alte meridiane, însă, care habar nu aveau de carte au privit și primit filmul cu încinare. În special din cauza exuberanței lui Quinn, atît de convingător și de atașant în personajul optimistului păgubos care, indiferent pe ce pune mîna, se alege praful...

Oricum, dacă Zampano îi atrăsese notorietatea, Zorba l-a adus actorului gloria. Și, dacă n-ar exista multiplele lui colaborări la filme comerciale unde nu face decât să se pastişeze (dar, cînd ai 11 copii!) am putea fi chiar foarte mulțumiți de maniera în care (vir-

sta obligat) a trecut el la rolurile de om cîntăreț și sentimental în *Plimbare prin ploaia de primăvară* — și apoi de om bătrîn. Desigur, un bătrîn verde ca în *Moștenirea Terramonti*, pe care nu îl doboară nici natura sălbatică și ostilită la Pirinei înghetați — în *Trecerea*; nici jocurile periculoase ale politici — în *Salamandra*. Nimic nu pare schimbat la el, decît, poate, cuta, eterna cută dintre sprîncene să se fi adîncit. Exuberanța juvenilă s-a domolit, dar vulcanul nu s-a stins. Ne-o mărturisesc ochii săi vii, privirea ușor ironică, mersul elastic de felină leneșă gata oricînd să facă un salt spectaculos.

Recapitulînd acum, saltul lui Quinn a fost, profesional vorbind, într-adevăr, spectaculos. De unde se vede că meșteșugarul nu se lăuda prea tare cînd vorbea de continua sa aspirație spre perfecțiune.

Aura PURAN

Delon contra Delon

De ce trece un actor, fostă vedetă răsfățată de public, din fața aparatului de filmat în spatele lui nu este chiar un mister. De regulă, „schimbarea unghiului” apare la vîrsta critică — critică, pentru un actor, altminteri, nu — aducătoare de mici semnale de alarmă uneori numai de el receptate. O reacție mai slabă, un succes mai modest, o apreciere mai rezervată și gata, îngrijorarea, cînd nu chiar teama se strecoară perfid în sufletul actorului. Teama de „marele eșec” teama de dubla decepție — a publicului, dar și a lui — teama de alterarea „imaginii”, de stingerea interesului — pînă la beznă uitării. Teama asta însă are și părțile ei bune. Între altele, ea trezește, acolo unde are ce trezi, firește, instinctul de conservare. Pentru că, de fapt, schimbarea unghiului, echivalentă cu o schimbare a „armelor”, mai cu seamă dintr-un sănătos instinct de conservare pornește. Greta Garbo nu l-a avut. Ea nu a schimbat armele, ea a depus armele. Teama de ridicol a fost mai mare decît teama de moartea artistică.

Nu se știe ce ar fi făcut „Divina” ajunsă azi la vîrsta temerilor, un lucru este sigur: fiecare face față cum poate — cum poate, însemnînd potrivit structurii lui — momentul greu în care steaua succesului începe să pălească. Structura lui Alain Delon, „vedetă internațională de mare audiență la public”, cum îl prezintă Dicționarul cinematografic, se dovedește a fi un luptător. Steaua lui de vedetă internațională și-a micșorat puțin scripșirile? Nu-i nimic! O facem să scîlbească altfel! Interesul publicului pentru „Samuraiul” Delon s-a mai răcit? Nu-i nimic! Să stîrnim în public un interes nou — cel puțin cald, dacă nu fierbinte, pentru, de exemplu, regizorul Delon... Pînă aici lucrurile au o logică, raționamentul stă în picioare. Dar, un pas mai departe, pășim pe un teren ceva mai alunecos. Delon nu a trecut, pur și simplu, din fața aparatului de filmat în spatele lui, el a rămas de amîndouă părțile. Regizorul Delon l-a iubit prea mult pe actorul Delon ca să-l scoată, cu mîna lui, din joc. Sau a dorit o demonstrație dublă a noilor posibilități. Rezultatul este destul de ciudat. Demonstrația regizorală dovedește, într-adevăr, o bună cunoaștere de sine, o perfectă intuiție a limitelor și posibilităților. Din toate „școlile” prin care a trecut, școli mari, cînd nu înalte, dacă ne gîndim că a lucrat cu Visconti, Antonioni, Verneuil, Christian Jaque, Robert Enrico, Melville, din toate „lecțiile” învățate, actorul a reținut pentru ipostaza sa regizorală, lecția polițierului. Alegerea apare ca o mărturisire sinceră care, pusă în cuvinte, ar suna astfel: „Știu că nu pot să fiu Antonioni

Nostalgia rolurilor de altădată (Nathalie și Alain Delon în *Samuraiul*)



mat — adică pe scaunul regizoral s-a întîmplat cu bine și chiar cu succes, rămînera în fața lui, ca actor, ridică ceva semne de întrebare, dar, mai cu seamă, oferă o materie de gîndire bogată asupra actorului și imaginii pe care și-a făcut-o despre sine, în timp. Pentru că, ceea ce propune Delon — regizorul *Alacerei Pigot* prin persoana detectivului Chouas interpretat de actorul Delon este un anti-Delon. Misterioșilor, romanticilor, tenebroșilor, pateticilor, poetilor, durilor „Deloni” din care, încetul cu încetul s-a compus imaginea „vedetei internaționale de mare audiență la public”, li se opune imaginea simpatică, dar, vai, cît de oarecare! a unui „băiat” încă frumos, puțin obosit, învățat să mai și încaseze, nu doar să dea pumnii bine plasați, să mai și piardă, nu numai să cîștige, înzestrat cu ceva simț al umorului și cu mult, mult simț al realității. O imagine sfidătoare pe care regizorul nu o propune, ci o impune spectatorului. O auto-demilitare voită, dorită — în ce scop? — greu de spus. Cu ce rezultat însă, cred că se poate spune. Peste capul regizorului și dincolo de voiața lui, în sufletul spectatorului de altădată se trezește caldă, nostalgia după vechea imagine Alain Delon. Cel din *Rocco și frații*, din *Eclipsa*, din *Ghepardul*, din *Laleaua neagră*, din *Aventurierii*, A fost cîndva hoț, Cîlanul sicilienilor, Samuraiul.

Alacerea Pigot este un polițier cîntăreț, civilizat, antrenant, „bine făcut” etc. El are, adică, meritele lui. Marele merit rămîne însă unul și el este cu adevărat mare: face să ne fie dor de Alain Delon.

Vlad PAULIAN

Colegiul de redacție

Ecaterina Oproiu
redactor șef.
Mircea Alexandrescu
redactor șef adj.
Rodica Lipatti
secretar responsabil
de redacție.
Florina Ciocirle
Alice Mănoiu

Coperta I
Tamara Crețulescu și Ovidiu Iuliu Moldovan
au jucat împreună
în „Despre o anume fericire”.
Noi i-am „distribuit” din nou,
inșirați și de cerelele spectatorilor

Foto: Victor STROE



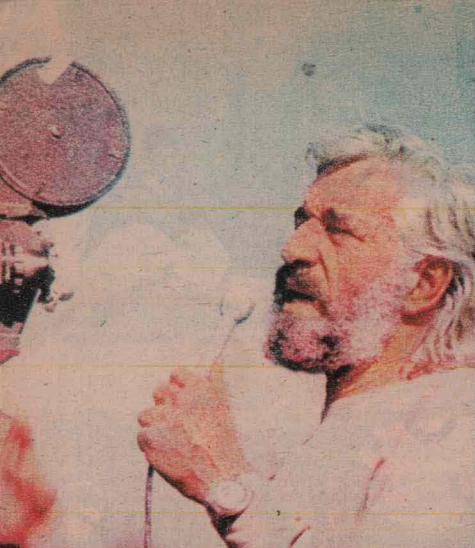
CINEMA,
Piața Științei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

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

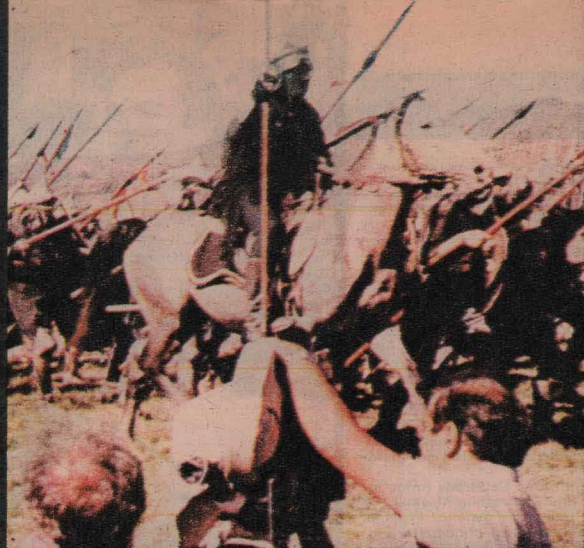
Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Stăle



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Științei” — București



În spatele, dar și în fața aparatului:
Sergiu Nicolaescu



Personalul colectiv în acțiune:
„Atenție! Motor!”



Înainte de atac — Mircea și nepotul său
(Sergiu Nicolaescu și Vlad Nemes)

Atenție!
Se filmează

Nașterea unui film

Bătălia era în toi când am debarcat pe platoul de la poalele munților unde filmă Sergiu Nicolaescu. O mie două sute de figuranți, cu armuri, sulite și sabii, reconstituite cu grijă și pricepere de Gabriela Nicolaescu, se aveau prin fața celor trei camere de luat vederi gătite să panorameze, dar și să rețină prim planuri sau o expresie anume din acest suvoi omenesc. „Stop!” — se aude vocea regizorului. Pe vechile locuri. Arănații aici în față, cavaleria pe flancuri și desfășurată pentru șarje, cu lancea în cumpanire. La semnalul meu, reluăm atacul cu mai mult elan. Toată lumea privește înainte, spre ținta atacului...

Aveam să mai aud de câteva ori indicații de felul asta sau cu precizări și amănunte care se impuneau după atacul precedent. Asaltatorii păreau destul de marcați de efort, dar dornici să reia, de câte ori va trebui, același și același parcurs belicos. Vestele lor, confecționate cu multă răvnă în atelierele de la Buftea, arată, într-adevăr, ca după o bătălie. Este nevoie de intervenția mînilor harnice ale asistentelor de la costume, cu acul și ața în mînă, cu mica trusă de ustensile ale indeletnicirii lor, așteptînd de ore și ore, undeva pe margine, în afara cadrului care cuprinde tot pieptul de deal pe care se desfășoară lupta. Ele sar de câte ori e nevoie de parca ar fi infirmiere, pe un adevărat cîmp de luptă, să pună ordine prin zătele care se rup pentru că nu sînt din fier, pentru a repara o minecă desprinsă, pentru că, deși nu este o încăierare în lege, efortul de a sugera cere gesturi care duc la deteriorări vestimentare.

Pauza se termina. Regizorul confruntă planul de bătăie cu consilierii săi militari, reasează luptătorii pe dispoziții noi, plutoane după plutoane de figuranți gata să execute manevrele a căror destinație poate că ei nu o înțeleg, dar cei ce fac filmul știu cu siguranță ce trebuie „să dea” de vreme ce tot reiau aceleași acțiuni bătăiste caînd ca din suvoiul de oameni de astăzi — făcuți să arate ca acum cîteva secole în urmă pe vremea Marelui Mircea — să obțină o anume sugestie, o anume situ-

iar aici ne aflăm la poalele munților care sus, pe creste, au și fost pudrați proaspăt cu zăpadă. Prima zăpadă a iernii, care la șes este încă departe, dar la munte a și venit. Nu este deci cald să faci plaja, dar pe chipurile celor care iau parte la film curg șiroaie de sudoare. Oboseala i-a marcat și pe ei și pe cei care stau la camerele de luat vederi, operatorii Nicolae Girardi, Alexandru Groza și Elena Cotiga și, nu în ultimul rînd, pe realizatorul însuși care după ce stă cu ochiul în vizorul uneia

decît cea destinată platoului de filmare? cînd echipa deci, se pune din nou în mișcare. Ea face tot ce trebuie, în minimum de timp, cu extremă eficiență. Fiecare știe unde să sară și ce are de făcut el, nu ceilalți. Iar cînd auzim din nou motor, alte cavalcade muncesc pămîntul și iarba ca un covor peste care cai și cavaleri ca aceștia din film vor fi trecut în acel ev de mijloc.

Ne retragem pentru noaptea în „bivouacul” de la Brașov. Nimeni nu se gîndește cît e ora, dar toți au gîndul doar la odihnă și la a-și pune la punct ce are de făcut fiecare pentru a doua zi. Apoi... stingerea!

Ne trezește a doua zi nu goarna, ci grija să fim în holul hotelului la 6.30 pentru că autobuzele pleacă la ora asta. Coborim, eu înarmat doar cu o curiozitate de reporter, colegul meu cu trei aparate de fotografiat „în banduliera”, (ca să fie în ton). Holul e plin deja de oșteni ai lui Mircea, căci astăzi se trage contraplanul de ieri adică partea în care domnitorul român, alături stîndu-i urmașul, va da ordinul de luptă, flancat de boieri — Silviu Stănculescu, Cornel Girbea, Val Paraschiv, Papi Panduru, Sandi Dobrescu — precum și de toată armia română.

Pe fundalul unei păduri ruginii, deasupra cu un cer adînc ca marea, arcași, sulitași și cavaleri se dezlănțuie. De șapte-opt ori s-a repetat acest moment înainte de a se spune „motor!”. Apoi se trage. Și după aceea se schimbă dispozițiivul de luptă și unghiul de filmare, timp în care mai schimb o vorbă cu Co-lea Răutu în zătele lui spectaculoase. Cînd nu filmează, ci doar așteaptă, Co-lea Răutu este la fel de calm și plin de sfătoșenie. Este un actor cu multă experiență de film și, fără să facă prea mult caz de ea, de pe margine, cînd în platou evoluează alții, are unele reflecții care mărturisesc această lungă experiență de om de film. Cornel Girbea stă cuminte pe un scaun, prea firav pentru el, ca să-și refacă machiajul, căci greul abia începe, Silviu Stănculescu e impu-nator, preocupat și disciplinat. Panduru, barbos și grav, pare desprins dintr-o efigie iar pe chipul lui Dobrescu, ai zice că s-au înscris toate luptele grele la care a luat parte.

Pauza necesară schimbărilor nu e prea lungă și activitatea reîncepe. Înainte, la atac, arcași, sulitași, cavaleri! Din padurea imobilă și solemnă în frumusețea ei, pornește o altă padure de oameni care o apara pe ea și tot ce simbolizează ea, o lume dirză, hotărîtă să existe. Pe ecran, toată strădania de două zile dacă va avea patru-cinci minute...

Mircea ALEXANDRESCU
Foto: Victor STROE

O pagină eroică
din istoria viteazului nostru popor
la temelia
unui film de mare respirație

ție dramatică. O altă scenă, un contra-plan turnat mai tîrziu, va avea s-o reveleze nu lor, celor ce participă la realizarea filmului, ci spectatorului, peste cîteva luni, cînd va vedea pe ecran filmul despre Mircea cel Mare după scenariul lui Titus Popovici și în regia lui Sergiu Nicolaescu.

Nu este o temperatură de făcut plaja, pentru ca sîntem în octombrie,

din camere, comandă „Motor!”, înregistrează o dublă, trece pe scaunul de platou, se dezbracă de hainele secolului douăzeci și îmbracă hainele domnitorului și străbunului de acum cîteva sute de ani, coborînd în evul mediu valah. Nu trece mult pînă ce artiști, figuranți și toți cei care îi ajută — dar ce să-i mai numesc pe bresle, cînd mai bine as spune echipa de filmare, da echipa, (despre care scriem mereu la o rubrică anume, dar ce rubrică e „mai anume”

Alături de domnitor: oșteni și căpetenii
Silviu Stănculescu... Papi Panduru... Val Paraschiv

