



ci Nr. 4 (302)
Anul XXVI
ne
ma
Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie, 1988

1 Mai, Ziua internațională a muncii

**Vocația muncii,
a talentului și a dăruirii**

„Realizarea planurilor și programelor în toate sectoarele impune creșterea mai puternică a rolului cercetării științifice și a învățămîntului în toate domeniile.”

Nicolae CEAUȘESCU

Filmul de știință, o preocupare de prim plan a documentarului românesc (II)

Să cunoști mereu mai mult

A cunoaște ceea ce se cunoaște; a cunoaște pentru a fi ancorat în coordonatele prezentului tău istoric; a cunoaște limitele cunoașterii tale și ale procesului nesfârșit al cunoașterii; a cunoaște clar, condensat, nedistorsat, cit mai profund și cit mai cuprinzător; a cunoaște cit este imaginație și cit este realitate; a cunoaște valoarea de cert, incert sau probabil care este, sau ar trebui să fie, asociată fiecărui element al cunoașterii; a cunoaște realizările științifice majore, de ultimă oră, dar și faptul că fiecare asemenea realizare i se atacează, în mod inerent, o valoare socială, o eficiență economică și una ideologică; a cunoaște impactul social al descoperirilor științifice contemporane, dar și riscul folosirii lor nerationale — iată doar cîteva din elementele pe care filmul științific le facilitează (sau ar trebui să le faciliteze) ca mediator între știință și marea publică.

De aici se vede că documentarul științific nu-i un simplu deconectant pentru publicul spectator cu un orizont cultural mediu, avid de senzațional și nouitate, nu-i un divertisment pentru umplerea timpului, nici un tratat sau doar un subiect științific prezentat în contextul artei filmului. Filmul științific este un limbaj aparte, rezultat din interferența limbajului științific cu limbajul filmului. Este un limbaj prin care regizorul, în strînsă colaborare cu omul de știință, poate permite, într-o manieră inedită, accesului marelui public în sanctuarul în care au loc miraculoasele procese de descifrare a tainelor din realitatea ce ne înconjoară.

Dar dacă filmul științific nu se ridică la virtuțile unui limbaj, atunci el rămîne un simplu instrument, o tehnică aparte care, atunci cînd nu urmărește cu obstinație spectaculosul și originalul, prezintă ceea ce este nou și interesant, uneori, din nefericire, fără ca ceea ce este nou să fie și interesant, iar ceea ce este interesant să fie cu necesitate și nou. Nu fotografi mișcătoare și nici secvențe puse cap la cap, cu o coerență logică, uneori discutabilă, însoțite de un text sonor, mai mult sau mai puțin inteligent, pe un fond muzical ca un ingredient — pot comunica ceea ce dorim — ci invers. Mai întîi, o temă bine definită și elaborarea unei concepții de prezentare a acestei teme și abia apoi să se folosească la maximum caracteristica plastică a imaginii dinamice, pentru a se reda tema prin limbajul filmului, printr-o accesibilitate incomparabilă față de orice expunere ex-cathedra. Căci, dacă există o artă de a face un film artistic, există și o artă de a prezenta „aridele” și greu accesibilele teme cu caracter științific. În acest context, regizorul, făcînd corp comun cu echipa de filmare și cu ceilalți colaboratori (redactori, comentatori etc.), se găsește în postura ciudată a unui avocat ce trebuie să cîștige un proces, nu printr-o logorose ametoitoare și abuzivă de silogisme, probe și argumente, ci prin tot ceea ce înseamnă „film”.

În cazul unui film științific, problema este și mai delicată, căci nu poți cunoaște reacția spectatorilor decît fie urmărindu-i în timpul rîlării, fie în cadrul organizării unor vizionări de testare.

Simplificînd lucrurile, așa spune că un spectator mediu trebuie, în primul rînd, să înțeleagă un film științific, apoi să fie interesat de el, în sfîrșit, să-l rețină și să-l placă. M-aș referi la cîteva exemple care, cred, rezumă

acest lucru. **Microprocesorul** (regia Alexandru Sirbu și Victor Popescu) oferă o armonizare interesantă între subiect și comentariu care, printr-o inspirată „modelare vizuală”, poate să-l facă și pe cel mai profan spectator să înțeleagă eficiența utilizării microprocesorului. Un personaj grăbit cheamă toate lifurile, blocînd, în felul acesta, accesul la lifuri al tuturor celorlalți solicitanți. Cu maximum de inteligență investită și minimum de energie, cu ajutorul microprocesorului problema se rezolvă, liful sosind la apel de la nivelul cel mai apropiat, în sensul de deplasare solicitat și numai dacă mai dispune de capacitate. În schimb, prima parte a filmului care uzează și abuzează de prezentarea unei scheme logice, deși foarte bine realizată, nu mi se pare totuși accesibilă marelui public. Cred că **Teledetecția** (regizor Doru Cășeu, imaginea Laurențiu Mărculescu) reușește să răspundă în cea mai mare măsură exigențelor impuse de filmul științific (fapt confirmat și de obținerea unei mențiuni în cadrul concursului „Cupa de cristal”, 1987). Deși, pe alocuri, mai are o nuanță didactică (se pare

lingă aceste aspecte, cu valoare pur științifică, uneori filmele științifice pot căpăta valențe artistice. Filmarea creșterii și deslăcirii petalelor unei banale plante, cu aceste floare soarelui, este realizată cu o asemenea artă încît îți creează senzația că pămîntul își deschide mii și zeci de mii de brațe ca să primească îmbrășișările miilor și milioanele de raze ale soarelui. Această superbă secvență are o viziune filozofică sugerînd unitatea și armonia cosmică. Evident, aceste aspecte artistice ce pot fi uneori suport al unor speculații filozofice nu fac parte, neapărat, din conținutul conceptual al omului de știință, ci exprimă viziunea artistică a regizorului de film

ce dispune, în echipa sa, și de măiestria unui operator. Dar nu este exclus ca și un om de știință ce nu rămîne cu nasul-n orizont limitat al unui proces sau chiar al unei descoperiri științifice, ci le integrează pe acestea într-un context larg, interdisciplinar, cultural și chiar filozofic, să încerce să transmită aceste concepții tuturor, nu numai colegilor săi de specialitate, transmițîndu-le făcînd-o prin intermediul unui film științific, dacă are șansa să dea peste un regizor pe măsura sa și a ideilor sale.

Ing. Atanase TĂNĂSESCU
Institutul de cercetări petrol și gaze

Informația prin imagine

La mai puțin de o sută de ani de la invenția sa, cinematograful reprezintă un mijloc, cu larg acces la public, caracterizat de o dublă necesitate: ca divertisment și ca modalitate eficientă de înregistrare, stocare și propagare a informației. Caracterul complex al mesajului transmis — vizual, dinamic, sonor

mărirea endoscopică, ecografică sau termografică a activității fiziologice a anumitor zone. Enumerarea poate continua.

Filmul științific își dovedește de asemenea utilitatea și ca instrument de lucru în învățămîntul și perfecționarea cadrelor medicale. Sînt de remarcă unele pelicule realizate de cinematografia noastră: înregistrarea unor complexe intervenții chirurgicale pe cord deschis la clinica de chirurgie cardiovasculară Fundeni (**Medicii continuă să filmeze** — regia Ladislau Karda, imaginea Claudiu Soltescu) refacerea sub microscop a continuității unor nervi periferici de către dr. Doina Ionescu de la Spitalul de Chirurgie plastică și reparatoare București (**Circuite refăcute** — regia Mircea Popescu, imaginea Mircea Gheorghiu), sau prezentarea unor tehnici de diagnostic sau tratament. În același context este importantă de semnalat capacitatea deosebită pe care o are animația de a reda secvențe de fenomene ce nu pot fi vizualizate cu ochiul liber.

Document medical de mare valoare, filmul științific se vrea a fi și mărturie a demersului savant de om în procesul de cunoaștere și ameliorare a raporturilor sale cu natura, un mijloc de immortalizare a figurilor unor cercetători, al unor evenimente și realizări medicale. Astfel pot fi menționate documentarele: **Creatorii români de școală medicală** regia Florica Fulgeanu, imaginea Laurențiu Mărculescu, în care se prezintă, în mod plastic, activitatea plină de abnegație a trei mari savanți și întemeietori de școală Carol Davila, Daniel Danielopolu și Nicolae Gh. Lupu; sau filmul dedicat corecției orto-optice a strabismului infantil **O afecțiune vindecabilă**, regia Liliana Petringeanu, imaginea Kiamli Kiamli, în care pricopea răbdătoare și pasiunea de o viață a dr. Lucia Albu, au făcut-o să obțină mari succese terapeutice.

Nu trebuie să se uite rolul filmului științific nici în popularizarea celor mai noi cercetări medicale. Tot în acest sens, trebuie să fie menționate documentarele pe teme de educație sanitară, cu subiecte dintre cele mai diverse — acordarea primului ajutor, igiena alimentației, prevenirea anumitor boli și cîte altele.

Filmul științific medical are, așadar, în lumea modernă o reală utilitate răspunzînd unor scopuri multiple. Inițiativa și realizările Studioului cinematografic „Al. Sahia” în acest sens, mi se par laudabile.

Dr. D. CONSTANTIN
doctor în științe medicale

Filmul științific: o punte între laboratorul oamenilor de știință și marea realitate a unei vieți în care știința a devenit un motor al progresului

că în cadrul filmului științific nu se poate evita necesitatea clarificării unor concepte științifice mai aride care stau la baza temei) totuși, în ansamblu, spectatorul este pus la curent și cu ce anume este această teledetecție și cum este ea valorificată. Mai mult, el poate afla și nenumăratele domenii de aplicabilitate. Totul se exprimă clar, sugestiv și cu o armonioasă corespondență între imagine și text.

Desigur, filmul științific poate să redea, prin intermediul limbajului filmului, un proces științific, activitatea aplicată de o descoperire științifică, o metodă de cercetare, poate de asemenea, avea și un caracter didactic și caracter de schimb de experiență, sau poate avea un caracter de popularizare (dar nu de vulgarizare) și poate, într-un anumit context, să devină el însuși un instrument de cercetare științifică. Filme cum sînt: **Soarele și floarea lui** (regia Lupa Mihăiță, imaginea Liviu Nițu), **Sensibilitatea plantelor** și **Sunet și culoare** (ambele regia Mircea Popescu, imaginea Laurențiu Mărculescu), filme care reînfăptuiesc aspecte ce scapă chiar cercetătorului științific din domeniile respective, care investighează, de pildă, realitatea biofizică, cu mijloacele obișnuite. Sînt aspecte ce nu se pot surprinde decît prin intermediul obiectivului aparatului de filmat și a tehnicilor de luare a imaginilor succesive, la mari intervale de timp (de exemplu la **Sunet și culoare** o imagine la 7 minute), ca și a tehnicilor de variație a vitezei de rulare atît în faza de luare a imaginilor cît și/sau în faza de rulare a filmului. Dar, pe

— conferă filmului o impresionantă capacitate de influențare. Ușind de multiple căi de asimilare de către spectator, filmul capătă valențe suplimentare față de tipar.

Dacă cinematografia este rodul a nenumărate descoperiri ale spiritului uman, nu este mai puțin adevărat că, la rîndul ei, și-a adus contribuția la dezvoltarea științelor. Mai voi referi, cu precădere, la domeniul meu de activitate.

Biologia și medicina beneficiază, în mare măsură, de această colaborare. Să nu uităm, că una dintre primele aplicații în scop științific, a cinematografului a fost reprezentarea de studiere a secvențelor la mersul patologic. Și aici trebuie să fie remarcat faptul că primul experimentator al acestei tehnici a fost savantul român, neurologul dr. George Marinescu, la numai cîteva ani după ce Lumiere inventase aparatul de filmat!

Tot în materie de cercetare științifică, cinematograful și-a găsit utilitatea în studierea unor procese intime, celulare și tisulare. Un impresionant documentar, în acest sens, îl constituie urmărirea pe ecran a conflictului dintre două celule ale aceluiași organism, una pe post de „ucigaș”, îngurgitînd o altă celulă și-a pierdut specificitatea (self-up) prin îmbolnăvire.

De cîteva decenii, tehnica filmului este folosită pentru evidențierea unor procese dinamice cum sînt: mișcarea cordului și pulmonului, tranzitul digestiv al alimentelor, deplasarea trasorilor radioactivi prin organism, ur-

„Avem nevoie
de filme bune,
revoluționare
care
să prezinte
mărețele realizări
ale
poporului nostru,
să mobilizeze
și
să înfățișeze
eroi
care să constituie
un model
de muncă
și viață.”

Nicolae CEAUȘESCU



Vocația muncii, a talentului și a dăruirii

Am putea să ne aflăm argumentele existenței noastre într-un singur cuvânt: munca. Am putea să așezăm ca motto al tuturor rostirilor noastre același cuvânt: munca. Munca, terenul de formare a trăsăturilor omului nou.

Tot ceea ce prezentul înalță mindru și demn spre lumină, tot ceea ce viitorul așteaptă să înalte, s-a înfăptuit și se va înfăptui numai și numai prin muncă. Zile și nopți, nopți și zile, ani și ani angajați sub semnul aceleiași credințe: munca. Mărețele realizări obținute de poporul român în anii construcției socialiste vin să confirme cu puterea de nedreptățe a exemplului rațiunea și justitatea acestei extraordinare opțiuni: munca. Iar viața și munca țării dau viață artei.

Nu cunosc cineast care să nu fi fost atras, cucerit, care să nu fi dedicat măcar un moment de rodnică inspirație muncii, ca un ecou reverberat în mii de nuanțe, în toate inimile.

Filmul documentar a utilizat din plin memoria peliculei pentru a oglindi realitatea unei țări transformată într-un vast santier: mari hidrocentrale și termocentrale construite în munți, la Vișeu, Turceni, Valea Frumoasei, Anina, sau pe malul bătrânului Danubiu, la Porțile-de-Fier, mari platforme industriale, Canalul Dunăre-Maree Neagră, Transfăgărășanul, metroul bucureștean, citadele ale oțelului românesc, sint tot atâtea fațete ale acestei realități care se oferă pretutindeni privitorilor. Imagini

evocatoare, emoționante, conferă acestor cine-documente valoarea unor adevărate poeme ale muncii.

Verticalitatea, imagine simbol pentru dezvoltarea noastră industrială i-a inspirat pe documentariști și ei au reflectat-o, cu vigoare artistică: Titus Mesaros în trilogia *Patru mii de trepte spre cer*. *Spre cer* și *Ultima treaptă*, Nicolae Cabel în *Diminețile oțelului* și *Oraș cu salcimi primăvara*, Ion Visu în *Argeș — reportaj '86*, Alexandru Gaspar în *Prin Telecoman, azi*, Alexandru Boiangiu în *Noaptea bărbatilor* și *Ecoul* și lista continuă, cuprinzând numele tuturor realizatorilor filmului de scurt metraj care și-au asumat cu aleasă conștiință civică și profesională înfățișarea **evenimentului** în imagini. Și tot ei, împătimiti de conturul faptelor care ard odată cu cilepele s-au îndreptat spre satele patriei, adevărate rădăcini ale trăinicieii noastre înfăptuind în imagini alb-negru sau color pe acei care înobilează cu hărnicia lor o existență cuprinsă între nădărlul și zenitul aceluiași cuvânt: munca. **Belșug în Banat** (regia Felicia Cernăianu). **Măria sa Pământul, Pământul nu acordă învoliri** și **Destinul urban al unei localități rurale** semnate de Ion Visu, **Toamna, cind se coace porumbul** și **Vremea finului** de Titus Mesaros, **Pe drumul înfăptuirii noului revoluții agrare în județul Olt**, regia Pompiliu Gilmeanu, **Satul milioanelor** semnat de Erich Nussbaum, **Noi drumuri în agricultură**, regia Elefterie Voiculescu sau **Permanente la Tîlfești** de Ioana Holban, dacă ar fi să cităm

numai o parte din filmele documentare care s-au ocupat de chipul nou al așezărilor rurale.

Răsună vales, primul lung metraj al cinematografului românesc de stat, în regia lui Paul Călinescu aducea pe marile ecran hărnicii brigadierii ai primelor șantiere Bumbesti-Livezeni, Agnita-Botorca, deschidea o listă de titluri lungă și semnificativă, cum lungă, rodnică și semnificativă avea să fie munca depusă de oamenii acestui pământ în anii marilor construcții. Cu deosebire în ultimele două decenii pe care le numim, cu dragoste și mândrie patriotică, **Epoca Nicolae Ceaușescu**.

Cineasții, realizatori ai filmelor de lung metraj s-au străduit să aducă în filmele lor eroii de fiecare zi, cei care muncind cu pasiune și modestie și-au făcut din muncă o „îndatorire fundamentală, de onoare a fiecărui comunist”.

În **Zile fierbinți** regizorul Sergiu Nicolaescu recompune atmosfera unui mare santier pulsând în ritmul vieții, iar ritmul poveștii se apropie firesc de document, descoperind actualității acea imensă bogăție interioară. **Orașul văzut de sus**, în regia lui Lucian Bratu, scrutează atent actualitatea prin prisma unui destin uman: o femeie, o primărită; **Mere roșii**, semnat de Alexandru Tatos se inspiră din biografia unui medic; **Miezul fierbinte al pînii**, regizat de Alecu Croitoru, **Iarba verde de-acasă**, în regia lui Stere Gulea și **Acasă** de Constantin Vaeni, se apropie de lumea satului, de

cei care au, de mii de ani, acces la tainele hrănitoare ale pământului, **Explozia** în regia lui Mircea Daneliuc, **Cursa**, filmul lui Mircea Daneliuc, **Proprietarii** semnat de Șerban Cresoangă, **Fapt divers** și **Trepte pe cer**, în regia lui Andrei Blaier surprind fapte de muncă și aleg acel spectaculos care este propriu muncii tenace și îndrăgite iar **Cale liberă** de Nicu Stan, **Salutări de la Agigea**, în regia lui Cornel Diaconu și **O zi la București** de Ion Popescu Gopo așează în prim-plan monumentale ctitorii. **Dra-gostea începe vineri** de Virgil Calotescu, **Despre o anume fericire**, de Mihai Constantinescu și **Orgolii** în regia lui Manole Marcus, **Un petec de cer** de Francisc Munteanu se străduiesc să descopere la rîndul lor pe cei care își făuresc cu abnegație și spirit de sacrificiu destinul.

Ne gîndim la toate acele filme de lung și scurt metraj urmîrind să redea cît mai exact extraordinarele imagini ale măreței opere de industrializare, imaginile înfăptuirii noului revoluții agrare, prefacerile profunde din viața și structura școlii, a învățămîntului, și așteptăm încă toate acele filme care trebuie să aducă în continuare argumente și exemple din munca zilelor noastre pentru că, în armonie cu gîndurile cele mai îndrăznețe ale oamenilor, munca este cuvîntul cheie, cuvîntul care dă sens existenței noastre.

Ileana PERNEȘ DĂNALACHE



Incursiune lirică
într-un decor
pescăresc
(Rodica Mureșan,
Tora Vasilescu,
Rodica Popescu-
Bitănescu)



Realismul
cu deschidere
spre fantastic
(Ochi de urs
de Stere Gulea,
cu Sofia Vicoaveanu
și Dragoș Pîslaru)

Geografii sentimentale

Delta, dragostea mea, dragostea noastră...

Niciodată nu m-aș fi gândit că apele Dunării, privite cu incintăre și uimire pentru prima oară, atunci, la Turnu Severin, copil fiind într-o năvălire de liceu, copil adus din Prisăceasa Mehedinților cu căruța de sora mea Marișoara...

Niciodată nu m-aș fi gândit că acele ape limpezi, care nu aveau nimic din turbureala pe care mi-o închipuiam eu a o avea Dunărea cîntată de catrenul popular, în care melcul este îndemnat să scoată coarne bourești (bourești, ziceau otenii) și în ale cărei ape se scaldau toată vara, zbenguindu-se băieți și fete în „costume” (de altfel destul de sumare) înotînd „dunărește”, ca să aducă imense lubenite sau pepeni galbeni (Mihai-Milica, mai mare cu puțin ca mine și el printre înotători fiindu-l eu frate cam pîrîcios într-ale năzdrăvenilor sale, nici măcar „cîmeste” nu m-a lăsat să-not la marginea satului, în heleșteul lui Purcărești, plin de pești, dar și de șerpi și mătasea broaștei).

Niciodată nu m-aș fi gândit că acele ape pe care circula într-un du-te-vino amestor, vapoare de călători sau militare (era război atunci, în '43) — acestea merg pînă la Gurile Dunării, în Delta, ziceau unii, remorchere trăgînd după ele șleupuri încărcate cu te miri ce, grîne, mai ales (pînă la Sulina, în Delta, trag astea, — ziceau alții — se duc în lumea largă), bărci conduse cu îndemneală de pescari localiști (ce bărbii lipovenesci au aia, remarcă unii de lingă mine, parcă ar fi din Delta)...

Niciodată nu m-aș fi gândit, repet, că voi ajunge cîndva în portul liber Sulina, că voi fi purtat în brațele sale de Dunăre, că voi iubi îndepărtata Delta (ce-o fi aceea?)

M-am gândit? Am sperat? Am visat...

Și uite așa, într-o vară dintr-un an, înainte de '70 mi se pare, doi oameni, pe vremea aceea îndrumători ai culturii pionieresti, Mircea Sintimbreanu și Marin Theodorescu, m-au invitat să particip, ca fost președinte de juriu, la o excursie oferită premianților cineacluburilor, participanți la întîlnii festival al cineacluburilor. „O croazieră” deci. Și uite așa, m-am trezit brusc în plină Delta a Dunării.

Notez din „jurnalul de bord” devenit scenariu unui film închinat Deltei: „Dimineață de vară. Aburi ușori se ridică în lumina transparenței a zoriilor, spre cerul senin.

Fire de stuf foșnesc ușor legîndu-se în bătaia vîntului. De-a lungul valurilor, o mare de stuf își agită săbiile ascuțite ale frunzelor verzi. Alte și alte lanuri de stuf se perindă în-
tr-ateia de ochiuri de apă. Ridicîndu-se din mijlocul stufului, un cîrd de rațe zboară la mică înălțime Plauri nestatornici călătorești singuratici. Un șir de bărci pornesc din fața unui debarcadere pe undele înroșite de lumina răsăritului.

Fiecare canal are altă înfățișare. Unul e îmbrăcat în ramurile verzi ale sălcilor, altul e

Un poet al locului și un regizor pasionat au tradus în imagini lirice tabloul celui mai insolit loc din țară

plin de boschete înflorite, printre care un hârnac apicultor și-a instalat stupii „în pastora”, altul este invadat de venicui stuf. Cai roibii pasc iarba grasă. O cîreadă de vite traversează înot un alt canal. Porcii mistreți se pierd nepăsători în frunziș. Turisti solitari și-au așezat corturile pe marginile canalelor. Cîțiva bîzani, la suprafața apei, ronțăiesc ova, nu știu ce, se sperie, dispar. De-a lungul unui canal, cîteva bărci în întrecere, conduse de sportivi care se antrenează („de aici ne curge aurul olimpiadelor de canotaj”)...

Canale, canalete, Dunăre...
Și, deodată, valuri se sparg de digurile de piatră. Stoturi de pescăruși gălăgioși umplu cerul cu țipete și forlont de aripi. E marea, Nisipul, Sulina! Plaja largă și animată. Vîntul spulberă nisipul pe de pune, ca-ntr-o Sahară în miniatură. Iubitori ai soarelui s-au instalat pe plaja vastă, bucurîndu-se de binefacerile razelor calde. Și nisipul se cerne în mici vîrtejuri, ca-ntr-o clepsidră, minat de briza ușoară. Fire de vegetație firavă cresc din loc în loc și fixează cu rădăcinile lor fărîmele de materie.

Iar în Letea și Caraorman rezervații naturale, dune de nisip și păduri, asocieri unice,

în felul ei, între instabilitate și perenitate... Și, dincolo de nisipuri și de ape, dincolo de păduri, se întinde pămîntul roditor. Pămînt ferm pe care locuitorii Deltei l-au semănat cu hărnicie: lanuri de porumb, grădini de legume, pepenării. Cîmpe de nuferi, albi și galbeni, iar printre ei, cei mai frumoși lotuși — copii și fete.

Bărcile trase de remorchere au ajuns la locurile de pescuit. Sînt aruncate năvoadele. Peștele de toate soiurile curge ca dintr-un corn al abundenței. Cu mișcări dibace, pescarii îl sortează după mărime pe categorii.
Pe mare la sturioni. Monstrul prins cu dibac este ridicat cu greu în barcă.

O colonie de pelicani, mulțime de aripi albe, țipete. Pelicanii se dezlipesc grăbiți de sol, zboară cu grație, devin ireali, imponderabili ca niște fulgi de zăpadă.

Cu ani în urmă, prozatorul Fănuș Neagu, recunoscător iubitor al bălților de la Dunăre, mi-a pus în brațe un scenariu de film cu și despre Delta. „Era iarnă, Dunărea era înghețată, spunea el și murmură, în stilul sau ini-

mitabil, melodia: „Dunăre, Dunăre./ Drum de argint...” Imi vorbea cu căldură despre sărbătorile pasărilor care aveau loc la Caraorman de mult, spre sfîrșitul toamnei. Era iarnă și el imi vorbea cu un cunosător despre vara în Delta, despre feericul balet al sosirii pasărilor călătoare. Și glasurile noastre, mergînd după simfonia noastră, s-au unit într-un film preamărînd mirificul univers al Deltei Dunării. Terra Mirabilis!... Pămînt vrăjit, cuprins între cele trei crengi de aur: Chilia, Sulina și Sfîntu Gheorghe, prin care Dunărea îmbrățișează Marea Neagră. Delta, dar al fluviului, al vîntului și al mării... Văzduh colindat de miraje, aici se intersectează cinci din cele opt mari căi de migrație a pasărilor. Este explicabil întrucît Delta Dunării este traversată de paralela 45 a emisferei boreale, la distanță egală de Ecuator și de Polul Nord, reprezentînd o hală ideală pentru pasările migratoare. Fără freacător lor, Delta n-ar mai fi Delta. Decor milenar, în care se pot studia, după legile necrisce ce guvernează viața, colectivitățile complexe ale naturii. Așa am încercat s-o surprind în documentarul-itinerar și în filmul *Sosesc pasările călătoare*.

„Lozodita cu marea și cu petrecerea zeilor („Dacia preistorică” a lui Vasile Părvan este o dovadă în acest sens), cu istoria multimilenară a României, monument al naturii, Delta Dunării, cel mai tîrziu pămînt din Europa. Legănăți de freacătorul zborului minaielor de pasări: pelicani, nagji, pescăruși rîzători, cormorani, lișite, loșari, egrete cu penete cărora atîtea vieți de doamne și domnițe s-au împodobit cîndva, corcodei cu gît negru, lebede, stîrci fumurii sau purpurii, berze albe și negre, dîndu-și întîlnire anual la această sărbătoare a reînnoirii naturii, într-un balet ritual pentru perpetuarea speciei.

Lînga coloniei nu se pescuiesc niciodată și nu se vîneză pentru că neodihna sau spaima unei generații se transmite urmașilor. Magia Deltei: asfințiturile ei largi. Se despletesc în ele marile melancolii ale nopților și toate pomele de culori. Aici fiind și locul pictorial de toate vîrștele, urmînd îndeeaproape destinul pasărilor migratoare: vin și pleacă odată cu ele. Sugestia unui titlu.

Niciodată apă, niciodată pămînt, parcă numai o tristețe dulce, un vis care te răpăște oricîrei dureri și care se risipește odată cu zorile transdrării.

Delta Dunării nu este numai o oază la răscrucea unor mari drumuri de migrație sau loc de refugiu și cîmburii al pasărilor, ci și un izvor de viață pentru om.

În fiecare an, zeci de mii de turiști din toate colțurile lumii, însetați de frumusețea naturii și de liniștea ca de început de veac a Deltei, vin s-o viziteze.

Drumul este lung, atît cît să-ajungă sufletului să aștearnă visul dinții al lumii, în mirarea fără de sfîrșit, să coboare în tainele și soarta poveștilor ascultate cu uimirea din copilărie.

„Era iarnă și era seară, era cald și plăcut și noi visam... Visam cinematografic, la un film sincer și emoționant, la un film nu numai despre natura Deltei Dunării (cele cîteva documentare realizate de mine călătoresc acum în lume), ci și despre oamenii aceluia loc unic în felul lui, niște prezente de neconfundat al căror destin se împletește cu cel al apelor curgătoare, al pămînturilor încă fragile, al faunei migratoare de la gurile Dunării.

Sosesc pasările călătoare este un film liric, cu umor, sentimental, „cel mai adevărat de pînă acum despre această lume nouă”, scriau croniciarii. Dar eu mă simt încă dator acestor locuri și semenilor lor, mă simt în stare de un nou film artistic, în care să abordez cu gravitate adîncimile sufletelute ale acestor oameni atît de puri...

Mă crezi... „nașule” Fănuș Neagu, că tu m-ai legat cu dragoste dulce și amară de neamipomenita Delta a Dunării?...

Geo SAIZESCU

Pitorescul naturii, dar mai ales al oamenilor (Sosesc pasările călătoare de Fănuș Neagu și Geo Saizescu cu Ernest Maftei)



la ordinea zilei: scenariul

Caractere, personaje, dar în primul rînd oameni

Despre soarta și menirea scenariilor s-a tot scris. A curs destulă cernelă, uneori apa chioară, alteori colorată. Și se va mai scrie. E și firesc. Fără scenariu nu se poate clădi un film. Așa cum pentru orice construcție e nevoie de un proiect. Hirtia suportă multe. De aceea un scenariu poate fi făcut și refăcut, adnotat, adăugit, modificat, doar să iasă bine. Dar iese el întotdeauna? Aici e buba. După un scenariu mediocru un regizor dintre cei foarte buni poate scoate ceva rezonabil. Din ceva prost nu se poate aștepta nimic. S-a pus în discuție, nu odată, situația personajelor din scenarii, starea lor civilă, dar și artistică. Caracterul lor. Caracterele adiacente. Poate trăi un film fără personaje sau caractere? Și da și nu. Depinde de cine le minuieste. Enescu spunea că nu există muzică ușoară sau grea, ci bună sau proastă. Teatrul, ca și filmul, nu trăiește prin personaje în primul rînd — ci prin conflict. Nu trebuie uitat asta. Iar conflict înseamnă nu curse de cai — frumoase și bune și dumnealor cînd sînt justificate — ci viață interioară, stări, sentimente, nuanțe, trăire psihologică. Cinematograful pur descriptiv, devine reportaj. Cel doar „de acțiune” film de consum. Artă adevărată înseamnă măsură, doză, echilibru. Să cerem fiecărei opere literare sau filmice ceea ce poate da. Să dăm fiecărui film sau opera ceea ce merită. Momentele de vîrf ale cine-

matografiei românești postbelice au cuprins tocmai astfel de stări tensionale. De la Valeriu Dîmări și Moara cu noroc, Comoara din Vadul Vechi și Pădurea spinușurilor pînă la Nunta de piatră, Proba de microfon, Secvențe sau recenta realizare a lui Stere Gulea Morometii. „Personaj” și „caractere” se găsesc în toate filmele românești, dar nu toate sînt capodopere. De ce? Concură o sumedenie de factori, plus o doză de imponderabile, ceea ce vrea să însemne că, în creația artistică, intervine și „o patcă” de inefabil. De ce lui Palady un tablou i-a reușit mai bine decît altui? Explicații, parțiale și reductive s-ar putea oferi în fiecare caz în parte. Dar merită oare? Nu simplificăm prea mult lucrurile?

Sigur că se pot face filme și fără personaje bine cladite, „viguroase”. Un tip ca Dinu Patrică din „Cioccioli vechi și noi” e mai bine conturat decît unul, precum doctorul Codrescu din „Adela”. Iancu Urmateu („Sfîrșit de veac în București”) poate, însă, concura ca viață interioară și bogăție sufletească, să zicem, cu Ștefan Gheorghidiu (din „Ultima noapte de dragoste, prima zi de război”). Sîntem supuși determinatilor de tot felul. Adevărul e undeva la mijloc. Tîne de mîiestria scenariștilor și de forța de expresie a regizorului. De finalitatea fiecărui film. Ce vrem de la el: să fie un film psihologic sau de aventuri, un film plastic sau de acțiune? Și așa mai departe. Bune și proaste, exemple se pot

găsi în toate compartimentele. În ce privește filmul de actualitate, aici există un mic factor de risc: senzația de neautentic, de nefiresc. Aici vedem personaje pe care le cunoaștem. Trăiesc printre noi și, totuși, parcă nu vorbesc aceeași limbă. O doză de artificial, de „făcut”, „colorat” tocmai cînd și unde nu trebuie. Filmul nu are nevoie să-i facă pe oameni mai buni sau mai răi decît sînt, ci să-i arate așa cum se prezintă fiecare. (Cehov spunea undeva că pe oameni îi judecă judecata și nu artiștii, nu ei fac dreptate pe lumea asta). Se consideră, în unanimitate, că avem nevoie de filme cu eroi contemporani. Cu și despre noi înșine. Oamenii zilelor noastre. Și, cu toate acestea, cele mai bune producții se dovedesc deocamdată, a fi ecranizările după lucrări literare, mai vechi sau mai noi. De ce oare? Parerea mea, personală și subiectivă, este că în filmele de actualitate nu-i lăsam suficient pe „eroi” să fie ei înșiși: să trăiască așa cum sînt, cu ce au mai bun, cu momentele lor de izbîndă și bucurie, dar și cu slăbiciunile lor, cu munca și speranțele lor, cu iluziile și incertitudinile lor. Mai mult oameni și mai puțin „eroi” între ghilimele. „Personaje”. „Caractere”. Poate se vor ivi dintre ei și eroii filmelor de excepție pe care le dorim și așteptăm cu toții.

Bedros HORASANGIAN

și difuzarea
e o artă

La locul de muncă

N-am putea spune exact cînd și unde a apărut și s-a intrupat ideea care, mai apoi, a devenit o formă distinctă de activitate: „filmul la locul de muncă”. Unii spun că în județul Hunedoara, răsărită din neastîmpărul unui neobosit și pasionat slujitor al filmului. Dacă nu este așa, cunosătorii mai buni ai domeniului vor face corecțiile de cuvînt spre a nu umbrî meritele și a nu stîrni orgoliile nimănui. Cert este însă că: „filmul la locul de muncă” este de mai multă vreme o realitate și că aceasta realitate s-a dovedit a-și afla rațiunile în necesitatea de a micșora spațiul dintre intenții și realizări prin apropierea ofertei culturale de cerințele culturale.

„La locul de muncă” înseamnă, în deosebite, spectacolul ce se petrece în clubul întreprinderii, la punctul de informare și documentare politico-ideologică sau chiar în sălile de apel ale minerilor. Dar, așa cum nu o dată se întâmplă, bogăția faptelor depășește și aici îngustimea conceptelor, astfel că, film la locul de muncă înseamnă acum și film prezentat în cămine, grădinițe, școli sau institute de învățămînt superior.

Spre deosebire de spectacolul destinat pentru vizionarea „liberă” în sala de cinematograf, filmul sau grupulele de filme (de lung și scurt metraj) pe care le aducem la locul de muncă se adresează unui public anume. Fie că sînt prezentate din inițiativa difuzorului de film, fie la cererea factorilor educaționali din întreprinderi sau din instituții, aceste filme, sînt axate, de obicei, pe niste preocupări relativ omogene, cu cerințe relativ apropiate ca nivel, structură, orientare.

La locul de muncă, filmul contribuie mai direct la pregătirea ideologică, culturală și profesională a oamenilor, alăturîndu-se altor activități ce servesc aceluiași scop (învățămîntul politico-ideologic, cursurile de perfecționare a păgărilor profesionale, învățămîntul agroindustrial etc.). Filmul se implică, totodată, educației patriotice, revoluționare, moral-cetățenești, materialist științifice și atente pe care factorii de decizie o desfășoară în întreprinderi sau instituții. Și tot cu ajutorul filmului punem în discuție probleme de o deosebită importanță socială: protecția muncii, securitatea împotriva incendiilor, siguranța circulației, educația sanitară și altele.

Activitatea desfășurată la locul de muncă cu ajutorul filmului, înseamnă, în deosebite, o susținută activitate a celor din rețea care își „studiază” beneficiarii al călătoriei programele, deplasează aparatul și filmele, organizează spectacolul.

Despre amploarea acestei activități putem vorbi însă și în limbajul cifrelor. De pildă, în anul 1987, spectacolele organizate la locul de muncă, în cele șapte județe din raza Oficiului Timișoara, au cuprins un număr de peste două milioane spectatori, remarcîndu-se prin efort și rezultate, întreprinderile cinematografice ale județelor: Timiș, Gorj, Hunedoara și Dolj.

Cît de eficiente, de utile sînt aceste activități ar putea vorbi înșiși realizatorii prezenți la „Zilele filmului documentar — Valea Jiului”, „Zilele filmului de animație din județele Dolj și Hunedoara”, la manifestările organizate în județele Timiș, Arad, Caraș-Severin ori Mehedinți, sau cei șapte cinești din Studioul „Alexandru Saha” care, în octombrie trecut, s-au întîlnit cu reprezentanții Combinatului minier Valea Jiului.

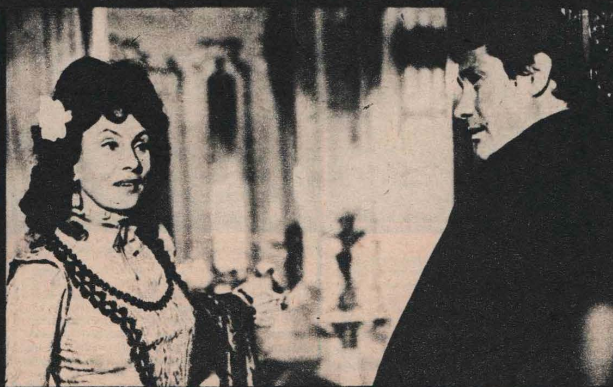
Despre luminile și umbrile acestei activități ne-a vorbit, nu de mult, un colectiv al Centrului Românianfilm care a analizat modul în care se desfășoară ea de pildă, în Valea Jiului. Despre căile prin care ea poate fi îmbunătățită am vorbit noi, difuzorii, la întîlnirea cu directorii întreprinderilor cinematografice, organizată la Deva.

Vasile TUDOSIE

(Oficiul teritorial de difuzare a filmelor — Timișoara)

Cu instrumentele satirei [Secretul lui Nemesis de Titus Popovici și Geo Saizescu
cu Ileana Stana Ionescu și Sebastian Papaiani]

Un zîmbet, o capcană (Totul se plătește de Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail și Mircea Moldovan
cu Marga Barbu și Emil Hossu)



sub semnul Festivalului Național „Cîntarea României”

...Pe atunci era socotit „doar” un visător

Despre Ionel Bordaianu din Bivolari, județul Iași, se poate afirma că este, fără îndoială, un produs al Festivalului Național „Cîntarea României”. Pentru că acum cîteva decenii, cînd se pot realiza filme de amatori în condiții de sat era socotit un visător. Și, totuși, iată, Ionel Bordaianu, la fel ca și colegii săi din Crăciunel, Valul lui Traian, Marga, Lovrin, Modelu și mulți alții vor să demonstreze că le este familiară producția de filme și că se pot compara cel puțin de pe poziții de egalitate cu oricine de la oraș. Marele festival le-a creat posibilitățile, le-a stimulat ambițiile și astăzi putem conștientiza cu mîndrie că acești reportieri sînt în prima linie a transformării pe care le realizează satul de astăzi, a cărei dezvoltare este nemijlocit legată de îndeplinirea exigențelor noii revoluții agrare. Parcă voind să demonstreze polyvalența de astăzi a țărănilor cooperatori, Ionel și Ecaterina Bordaianu realizau un film despre sericultură și dezvoltarea acesteia în comuna lor. Le-a urmat altele filme, unele în care erau satirizate aspecte

negative, altul, intitulat sugestiv Băi țărane, în care autorul sugera analizarea unor probleme spinoase, nepălcite, a faptului că, de multe ori, orașenii, hrăniți din sudoarea muncii de la țară, minimalizează și-i ridiculează pe țărani, un film de punere la punct a acestor situații, realizat cu aplomb și convingere. Dar parcă cea mai bună creație a acestor autori, despre care s-a scris, din nefericire, mai puțin, a fost Pleacă-mă pămînt în care, evoluția cinematografului din mediul rural devine vizibilă, imaginile, montajul, sunetul, toate elementele filmice demonstrîndu-ne că acum, în Bivolari, mai precis în satul Traian, există un „micro-studio” cinematografic, a cărui competență în realizarea propriilor producții nu poate fi pusă la îndoială nici ambiția de a învăța, de a se perfecționa sau de a ajunge în primele rînduri ale cinematografului de noi. Se pare, o ambiție a oamenilor de aici, pentru că, în afara celor doi autori amintiți, aici se organizează, prin rotație, o întîlnire a țărănilor cooperatori ai satelor din toată țara care poartă numele Traian, aici, de fapt, a fost organizat de către autoritățile locale animarea pasiunii și rezultatele obținute prin film de

această familie, primul concurs interjudețean al filmelor cu tematică satească, o manifestare care a reunit în această așezare de pe malul Prutului, cineamatori tocmai din Timișoara, Caraș-Severin, Craiova, deci de la distanțe foarte mari. Se vede, deci, că dincolo de calitatea sa de autor de filme, Ionel Bordaianu este și un animator de excepție și, dacă în prima sa postură, a venit fără timiditate, peste tot „jurînd meserie”, ba de la amatori, ba de la profesioniști, nu s-a temut să fie, deci, gazda unui festival, să afirme unul dintre cele mai puternice, un festival în care, din cauza numărului mare de participanți, erau cît pe ce, la întors, să se piardă trenurile.

Iată, deci, cîteva argumente ale desfășurării marelui festival al muncii și creației, al rezultatelor sale palpabile în procesul de educație, exemple convingătoare fiind întîlnite în toate locurile, iar aceste rînduri nu anunță numai o nouă ediție a concursului de la Bivolari în care se întrec filmele de prezentare a satului românesc de azi sau a rezultatelor noii revoluții agrare, ci o nouă mentalitate de abordare a culturii noi al cărui exponent este și autorul menționat, nu numai un autor impatiat de film, ci, în primul rînd, o prezență activă în satul său ca și în țara sa.

Florin VELICU

„Cu Moromeții, cinematografia română face un pas de importanță internațională”

L-am întâlnit pe Stere Gulea după ce agențiile de presă anunțaseră o nouă victorie a filmului românesc. La Festivalul internațional al filmului de autor de la Sanremo, Moromeții a obținut Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină acordat lui Victor Rebengiuc, iar în tocul popularității, juriul publicului tinăr l-a clasat pe locul trei. În asemenea momente, orice creator are dreptul la un justificat orgoliu, la o stare de certitudine și de exuberanță. Bucuria, firească, nu a lipsit însă interlocutorul meu de cele câteva înșușiri pe care i le știam și care, îndrăgesc să

Discuția a debutat prin definirea caracterului festivalului italian.
„Participanții la festival susțineau, în discuții sau articole, că singularitatea acestei competiții a filmului de autor, ajunsă la a 31-a ediție, este de a fi impus realizatorilor mai puțin cunoscuți, care, apoi, au devenit personalități ale cinematografului mondial. De-a lungul anilor, prezența cinematografului țărănesc socialist a fost o constantă. La acest festival s-au afirmat cehoslovaci Chytilov, Nemec, Jiri Svoboda, sovietici Abuladze a fost prezent de două ori și o dată înconunat cu marele premiu pe Zanussi tot acest festival la lansat, iar anul trecut marele premiu a fost

tetic și de viață prin noi căutări de imbaie, ce au devenit, apoi, bunuri ale cinematografului în general. Critici și ziaristi subliniau, repetat, această principală preocupare a festivalului ca — într-un context dominat de reclama vedetei și a producțiilor de mare finanță, evident de un nivel profesional considerabil — să opteze, în continuare, pentru cineștii care ar putea anticipa cinematograful de mine”.

Dar pentru Stere Gulea selecția și confruntarea în această competiție au stat sub semnul rezervei.

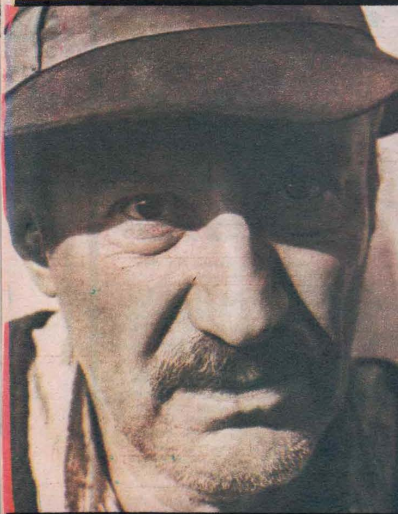
„Mărturisesc că am plecat la festival cu oarecare circumspecție. Subiectul filmului era dificil, lumea sa prea puțin cunoscută, dialo-

lizat mult filmul românesc, erau tentați să creadă că va intra în discul marelui premiu. Eu, de obicei, simt rezervat în asemenea aprecieri. Până la urmă, marele premiu a fost acordat filmului Madrid al unui regizor spaniol, Bazilio Patino, aliat în plina maturitate creatoare. Alegerea a fost determinată de problematica deosebit de interesantă a filmului și de echilibrul și ngroarea realizării. Este un film închinat celor 50 de ani de la Războiul civil. Regizorul evaluează răspunderea față de redarea adevărului istoric. Un alt film din competiție, cel georgian, Maestruții de Nodar Managadze a înfruntat de asemenea critici. A trebuit să se ajungă la o formulă de premiere. Nu am avut deloc sentimentul că verdictul final a nedreptății pe cineva. Greutatea a fost cu atât mai mare cu cât era vorba de un palmares paritormios. La Sanremo se acordă doar patru premii. Este un punct de prestigiu pentru organizatorii festivalului. Juriul, internațional, era format, ca de obicei, doar din critici. De astădată, doi italieni, un francez, un polonez și un cehoslovac. Ultimele numiți au avut de evaluat și filme reprezentând cinematografiile lor. Palmaresul dovedește probitatea judecății lor”.

Am rugat pe Stere Gulea să comenteze formularea premiului obținut: „se acordă filmului „Moromeții” de Stere Gulea premiul pentru cea mai bună interpretare masculină lui Victor Rebengiuc”.

„Fără nici o exagerare, cred că premiul este o recunoaștere a unui element esențial al filmului Moromeții: interpretarea lui Victor Rebengiuc. Realizarea sa reprezintă coloana vertebrală a filmului. Este, pentru noi toți, repet, recunoașterea unei cariere exemplare a unui actor aliat azi la zenit. Este o recunoaștere într-o confruntare cu alții mari actori străini, într-un rol copleșitor prin multitudinea de fațete. Pentru Rebengiuc, ca și pentru mine, faptul de a ne fi înconunat la o asemenea ecranizare a fost un act de mare curaj. Rebengiuc avea o experiență care ne-a ghidat pe noi toți. Inclusiv pe mine. El era balanta filmului. Lucrase cu cîțiva regizori importanți, avusese pînă la acest rol reușite indiscutabile și din fiecare gest se vedea profesionalismul său desăvîrit. Rebengiuc este nu numai un foarte mare actor de teatru, ci și un foarte mare actor de film. Pesemne, a fost întotdeauna foarte atent la camera, la cum se filma, căci simte la schimbarea cadrului dacă un filtru lipsește, iar diafragma (to-șune el de pe locul lui, fără să gresescă) nu masează o linie. În jocul lui se vede o mare economie de mijloace cu care el a realizat un rol care cerea o țara capacitate de interiorizare, o bună asumare a personajului și a existenței. Cînd filmam, căutam, vă spun sincer, momentele cînd nu era la fel de consecvent, momente cînd, cum ziceam noi, nu era suficient de „captusit interior”. Nu le găseam. Sigur, sînt scene realizate cu brio și scene în care trebuia să-și domolească forța. Forța sa care a fost, la Sanremo, remarcată de toată critica. Pentru mine, ca regizor mai tînăr, cînd Victor Rebengiuc, cu o experiență mai îndusă, lucrui cu el a fost o lecție foarte importantă. În special datorită handicapului pe care îl avem noi, regizorii de film, neavînd posibilitatea să lucram suficient cu actorii în amitec. Iui Stere Gulea, ca el, un regizor cu acest „handicap”, a adus, cu o simpatie relativ redusă, două premii internaționale de interpretare: pe lînga cel de-acum, un premiu lui Dragoș Pislariu în Ochi de urs, la Festivalul internațional al filmului din Portugalia de la Santarem. Gulea continuă imperturbabil.

Interviu realizat de
Adina DARIAN
(Continuare în pag. 18)



O recunoaștere internațională pentru un actor de calibrul internațional (Victor Rebengiuc)

Festivalul internațional al filmului de autor de la Sanremo a acordat:
„filmului Moromeții de Stere Gulea, premiul pentru cea mai bună interpretare masculină lui Victor Rebengiuc”

Juriul publicului tinăr a clasat pe locul III al popularității filmul Moromeții



Cu ambiție, cu ardore, cu talent despre „Moromeții” (regizorul Stere Gulea)

O spun, se reflectă și în opera sa, și anume sinceritatea, modestia, luciditatea și măsura. Se spune că există două categorii de regizori — cei ce sînt întotdeauna mulțumiți de sine și cei ce se interoghează mereu asupra rezultatului muncii lor. Se pare că, mai ales, cei din a doua categorie sînt susceptibili de perfecțiabilitate. Stere Gulea se numara printre ei.

obținut de regizorul polonez Antoni Krauze care, în acest an, a avut, o retrospectivă. Mi s-a parut un cineast extrem de personal și de consecvent cu sine. Dintre alții, care s-au făcut, pentru prima dată, cunoscuți aici, au fost regizorul turc Olmaz Guney și sudezezi Bo Widerberg. Numai din această enumerare se poate vedea orientarea festivalului către autori care încearcă să-și exprime crezul es-

gul greu traducibil, dacă nu intraducibil. Toate mi se pareau un handicap. Filmul era greu de analizat și greu de înțeles, pentru spectatori străini. Nu știam cu ce filme se va confrunta Moromeții a fost proiectat în cea de a doua zi a competiției și, din cineștii care critică la conferința de presă care a urmat, am început să-mi dau seama că filmul a fost bine primit. Unii dintre critici, care au simpa-

Presa italiană despre „Moromeții”

il manifesto

În cotidianul Il Manifesto, Silvana Silvestri dedică o substanțială parte a cronici intitulată: „Ecranul din est la Festivalul filmului de autor” filmului nostru:
„Este românesc superbul film Moromeții de Stere Gulea. Reprezentant al noului val, afirmat în anul '70, regizorul a făcut parte din grupul de cinești care au semnat documentarul Apa ca un bivol negru. Moromeții ar fi putut fi un film care să înainteze maiestru în miezul vieții țărănești, așa cum, probabil, îl imbia să o facă un român clasic al literaturii române. Gulea adoptă, însă, o tăietură extrem de modernă și neobisnuită, nu prin artificii optice sau de montaj, ci deținînd acele secret din care se naște, întotdeauna, o capodoperă, și anume atașamentul sincer față de înțelegerea vizionară a vieții. După ce, în ultimii ani, am văzut atîtea feliștiste relații ale vieții contemporane sau clasice compozii-

melodice, iată, acum, nucleul puternic al originii țărănești ne este expus printr-o povestire aspră și vie, amestec de violență și afeclivitate, prin viața cotidiană străină de tot ce este stereotip. Cu acest film, cinematografia română face un pas de importanță internațională. Filmul este realist, dar nu este vorba de un realism exagerat, ci de acel realism care surprinde timpul și anticlimaxul într-un alb și negru împins pînă la imitația tuncului crepuscular, iar din orele înnegurate trece la acel alb cînd începe să se crape de zău; este realismul unui personaj cu o statură patriarhală, cu spate solid și o minte vivace, capabil să conducă o familie vulcanică și să te lîna înconard mai bine de două ore.”

Într-un alt articol dedicat premianților, tot Silvana Silvestri menționează punctul de vedere al tinerilor spectatori care, în clamenții lor, au ales, pe locul III, filmul românesc. „Filmele care au plăcut tinerilor indică o certă aplicare față de problemele contemporane filmate în maniera vivace. Dintre preferințe: filmul israelian Mănușile de Raphie Adfar, dar și cel românesc: Moromeții de Gulea, pe care, au spus ei, l-au apreciat pentru modernitate și bogăția de sugestii.”

CORRIERE DELLA SERA

Corriere della Sera sub titlul „Filme surprinzătoare la Sanremo”, publica un articol

semnat de Leonardo Autera, în care prezintă culturile, filmul românesc.
„O structură realistă impresionantă are filmul românesc Moromeții de Stere Gulea, care reface prima parte a romanului omonim de Marin Preda, dînd viața ambianței celui din cîmpia Dunării, din anii dinaintea celui de-al doilea război mondial. Nefertitețele timpului ale unei oneste familii de țărani întreginate coincidentele cu unele motive din Arborele cu saboți) supusa comandamentelor sociale ale timpului, ajung să surprindă un episod al ascensiunii fasciste”

LA STAMPA

L'Unità

Stampa și L'Unità elogiază și ele premiul acordat filmului pentru cea mai bună interpretare masculină (Victor Rebengiuc) apocine filmul ca „extrem de interesant” (Bruno Manticone) și respectiv, Sauro Borelli în L'Unità. „Dintre alte opere ce ne-au fost propuse la Sanremo '88, merita semnalată inspirata evocare a unei tragedii țărănești din anii '30 surprinsă de regizor într-o unică rasfălare

La încheierea ediției „Unde ești copilărie” premiat în Portugalia

La Festivalul internațional al filmului pentru copii și tineret de la Tomar (Portugalia), juriul secretariatului cinematografiei și radioului a acordat premiul sau filmului românesc Unde ești copilărie? de Elisabeta Bostan, verdict susținut de următoarea motivație: „Acest film, de o remarcabilă calitate, reflectă o adevărată înțelegere și dragoste pentru copii, fiind, în același timp, un film închinat copilăriei trăită în libertate, în mijlocul naturii”.

„Sentimentul numărul unu“ in prim plan cinematografic (I)

dezbaterile
revistei „Cinema“

(Lămare din pag. 24)

Ma întrebam ce să fac cu viața mea care pare și mai avea nici un sens, mi se închi-
da și mi se întorceau toate drumurile din
față. Dar poate că nu chiar toate, am fost si-
lita să gîndesc, la un moment dat, că poate
daca scena Operei nu mă primea, poate
scena vecină a Teatrului ar putea fi mai ge-
neroasă. Nu știam dacă am însușirile nece-
sare, trebuia să mi le probez, trebuia să mi
dovedesc înții mie și apoi celor de care de-
pindea această nouă scenă că pot și că merit
să pășesc în lumina rampei teatrului. N-a fost
ușor pentru că a trebuit să iau totul de la ca-
pat și mi-au trebuit cîțiva ani buni de muncă
pînă sa reușesc. Poate că am și reușit, nu
sînt foarte sigură, pentru că pe scena teatru-
lui, de altfel ca și pe scena celeilalte, aveam
să-mi dau seama că fiecare moment este un
examen, că nu există un prag pe care depă-
șindu-l să te poți considera definitiv și sigur
consacrat. Fiecare personaj este un nou
drum, o altă anumită de la capăt și fie-
care spectacol este o probă pe care trebuie
s-o treci. La film — trebuie să mărturisesc
că m-a gîndit în anii mei de școală, la teatru,
destul de puțin și mai mult ca spectatorul și
nici măcar una foarte pasionată. O întîmplare
a făcut ca într-o vacanță, la Ploiești, să nime-
resc la o filmare. Priveam uimită și, dacă imi
aduc bine aminte, cumva incredulă, niște
aparate care mi se păreau fîșierie, mai tîrziu
aveam să aflu că era o „macara“, un „travel-
ling“, — iar aparatul, în jurul căruia se învîr-
teau mai mulți tineri, cînd cineva striga tare
„motor“, începea să zburî în înălțime și era
tocmai aparatul de filmat în fața căruia se
mişcau cu calm, rostind un text pe care eu,
de la distanță, nu-l auzeam, doi actori ce
mi se păreau cunoscuți, deși nu-mi venea să
cred că-i văd acolo.

Apoi s-a apropiat de mine o tînră și m-a
întrebat dacă nu vreau să fac figurație, am zis
imediat „da“, dar să-mi spuneti ce trebuie să
fac“. Mi-a răspuns să mă prezint a doua zi la
ora 8 într-un anumit loc, unde o să mi se dea
un costum și pe urmă cu ceilalți figuranți o
să fim conduși la locul de filmare. Așa am fă-
cut cunoștință cu filmul *Cartierul veseliei* și
aveam să văd, e drept de la distanță, pe regi-
zorul filmului, Manole Marcus.

Mult, mult mai tîrziu, filmul avea să-mi pri-
lejuiască o întoarcere la „prima dragoste“. Se
întîmplă să fie aici și un joc de cuvinte, și un
joc al destinului. Am jucat în filmul intitulat
Întoarcerea la dragostea dinții, titlu care avea
să recapete semnificație deosebită pentru
mine în filmul *O lebedă lăma*. Duly, perso-
najul meu din acest film era o balerină. Filma-
rea m-a urcat pe mult visată scenă a Operei.
E drept că n-am interpretat nici pe Odette,
nici pe Giselle, ci am fost o „lebedă“ din rin-
duși cîndi, dar am dansat pe poante alături de
fosti colegi de școală, ei, balerini adevărați.
Nu vreau să încerc considerări despre perso-
naje în sine, ci să încerc să-mi descifrez sen-
timentele paralele pe care le-am trăit în zilele
acelea cînd s-au filmat momentele de balet
ale filmului. Era parca o încercare de adevă-
rare în timp la abili copilării mele, la anii fru-
muși de școală care, din depărtarea la care
ma aflam, mi se păreau azi de vis minunat.

Nu-mi dau seama cît idealizam, dar aveam
senzația că tot aștia aceia de la școala de co-
reografie vor rămîne pentru totdeauna cei mai
frumoși ai vieții mele. Numai că tristețea fă-
cea întoarcerea mai puțin posibilă decît o
permitea realitatea.

R.M.

O contradicție sporitoare

Dragostea și prejudecata. Aparent, întîlni-
rea dintre acești doi termeni este un impas,
în adevăr, o contradicție sporitoare.

Căci ce ar fi dragostea fără proba pe care o
face înfruntind prejudecata? O mișcare
goala, fără conștiință de sine.

Căci odată ajuns în fața prejudecării, ce stă
ca o negație în fața dragostei, ca o contes-
tare a temeiurilor ei, Eroul, El, Atotputernicul,
se îndoaie de sine, și, îndoaindu-se, devine
odată mai slab, dar de două ori mai puternic.

Îndoaia naște întrebare, întrebarea duce la
cunoaștere.

Rezultatul: sentimentul se dublează de cu-
get. După această înfruntare, dragostea, ce o
clipă a stat sub semnul datorator al prejude-
cării, se regăsește îmbogățită de cunoaștere.

Astfel iubind, iovindu-te inevitabil de prejude-
catai (ale tale, ale lumii), ajungi să te cu-
noști.

Ce-ar fi Puștîl din *Concurs* fără echipa lui
Sefu?

Toată dragostea lui de oameni și viața se
manifestă în confruntarea cu universul „plin“
de lipsa de dragoste a echipei în care i-a fost
dat să concureze.



Generații ce nu se contrazic, se completează
(*Extemporul la dirigiență* cu Diana Lupescu și Ion Caramitru)

El a apărut pentru cei rătăciți în pădure.
pentru cei fără busolă, și goliul lor solicita
prea plinul lui să se dezvăluie. Noaptea
cheamă lumina, haosul, orîna.

El are nevoie de el ca să nu se piardă în ne-
mărginirea pădurii. El are nevoie de el, căci
doar prin el se poate afirma, demonstra.

Iată, astfel, Puștîl și Grupul legați, împăr-
tășindu-se din nevoia lor unul de celălalt.

Dragostea este legată de Prejudecată, tin
una de alta, nu pot exista una fără cealaltă,
dar, existînd, se ridică permanent una asupra
alteia într-o permanentă luptă. Cine cîștigă?
Omul.

Claudiu BLEONT

Ca într-un sistem de oglinzi

Dragostea este, cred, pentru orice actor,
nu numai o temă incitantă, ci chiar o piatră
de încercare pe drumul profesiei, un scop
care solicită cercetare și mijloace de expresie
variate, corespunzătoare marelui acestei
importante, fundamentale „stări de cunoaș-
tere“. De aceea, fericit e acela care — născut
fiind să o poată crea (și) pentru ceilalți,
ca într-un sistem de oglinzi — să o poată
concretiza într-un rol complex, într-un film
complex.

Din nefericire, dragostei nu prea i s-a atri-
buit pînă acum — în filmele noastre — calita-
tea de subiect principal analizat în profun-
zime, în așa fel încît actorului să i se poată
urmări transformarea, transfigurarea trăsă-
turilor feței, luminii ochilor, schimbarea mesu-
rului, a gestului, frisonul acela unic care-l face
sa devină altul îmbogățindu-l, și schimbînd
cursul evenimentelor, cu măsura forței de
care e în stare. Dragostea e ceva „pe linga“
său, dacă e temă importantă, nu interesează
atît ce se petrece în sufletul personajului —
lucru care mi-ar place foarte mult — ci ceea
ce declanșează în jur, fundalul pe care se pe-

trece, ea este un „apendice“ al „story-ului“.
Declanșatoare de mari energii — se știe —
dragostea poate înfrunta „dincolo de toate“
condițiile vitrege generate de conjunctură,
mentalitate, poziții sociale. Personajelor pe
care le-am interpretat — în *Țăpînarii sau Fi-
guranții* le era comună (ca trăsătură de ca-
racter) tăria morală, puritatea, calitatea care
dă „certificat de existență“ acestui sentiment.
Puritate fiind, ea este purificatoare pentru cel
ce o trăiește, „spală de păcate (Țăpînarii),
naște o lume nouă în cel pe care îl locuiește,
dă speranță și viață (Figuranții).

Dragostea și prejudecata au fost dintode-
auna în conflict, prejudecata ținînd de timpul
trecut, dragostea de cel viitor.

Despre forța benefică a dragostei s-ar pu-
tea face filme care să aibă drept scop, exact
asta; să aducă aminte că dincolo de muncă,
necazuri, interese, rezultate, există minuni —
natură, viață, dragostea — de care, cu prea
mare ușurință, și fără să ne dăm seama, uităm
adesea.

Mariana BURUANA

Depinde cu cine te înfrunți

Viața e făcută, mai ales, din dragoste și
prejudecăți. În toate filmele există și o mică
poveste de dragoste pentru că unde dragoste
nu e...

În toate filmele există prejudecăți și nu nu-
mai legate de dragoste.

Cred că e o prejudecată să nu iei deloc în
seamă prejudecățile. De cele mai multe ori,
ele vin din experiența multor vieți și sînt un
fel de sfaturi... Mai cred că prejudecățile nu
sînt numai de educație, ci și de vîrstă. Viața
făcîndu-i dintre noi, a personajelor ce-am pu-
tea fi, e o luptă cu prejudecățile și de multe
ori, ele, prejudecățile, ies biruitoare.

Nu pledez pentru prejudecăți, imi place
lupta, vreau să spun doar că există prejde-

căți care rezistă și la o judecată ulterioară,
așa cum „gura lumii“ are, în cele din urmă,
dreptate, și ca nu întotdeauna, pentru mine,
prejudecățile au doar sens negativ.

Problema e cu ale cui prejudecăți te lupți,
adică dacă lupta e cu tine sau cu ceilalți.

N-am să mă refer la primele mele perso-
naje de film, personaje din filmele în care Ea
(El) — de „familie bună“, superficială, neho-
rărită — se întîlnesc cu El (Ea) — fără fami-
lie sau de condiție modestă, dar hotărît, ca-
pabil, stie ce vrea în viață — se iubesc sau
cred că se iubesc, dar prejudecățile „de fami-
lie bună“ intervin și ei se despart sau rămîn
împreună sau te lasă să crezi ce vrei, adică
final deschis... Oricum finalul nu prea con-
tează pentru conținutul filmului, oricînd se
pot înlocui unul cu celălalt și filmele de genul
asta sînt multe dar puțin interesante.

N-am să vorbesc nici despre ultimul meu
personaj de film — o profesora de limba și
literatură română din *Extemporul la dirigiență*
(personaj la care țin foarte mult) în interiorul
cărui, însă, există un echilibru normal — în-
tre dragoste, cu multiplele ei fațete, prejde-
căți și celelalte ale vieții, echilibrul care per-
mite să dea, atenția și înțelegătoare, sfaturi al-
tora.

Am să mă opresc la un film unde lupta din-
tre dragoste și prejudecăți e acută. E vorba
de filmul Elisabetei Bostan, *Promisiuni*, care
cred că nu s-a bucurat de marea primire pe
care o merita din partea criticii, pentru sensibi-
litatea, forța și adevărul cu care viața pulsă
în fiecare cadru.

Fiecare personaj al filmului luptă cu dispa-
rare să omoare prejudecățile din el și din
afară sa, prejudecăți care, totuși, ar fi avut te-
mei, dar care ar fi ucis iubirea înțînă a unei
căsătorii fericite, echilibrului unui copil sensibi-
l care se credea crud înfrînt de la naștere, vi-
novăle, prejudecăți, personajul lui Mircea
Diaconu are puterea sufletului curat și bun
de a depăși cu dragoste prejudecățile, nu cu
ușurință, ci cu gravitatea celui care poate
pune în cumpănă și înțelege dincolo de
aparențe.

La ultimul cadru de film este impresionant
să constată că simțămîntele ț-au aburit privi-
rea, că cîinii secolului XX mai pot crede în
iubire și în bine.

Dar și ideea asta, cu blazății și cinisul se-
colului XX nu este tot o prejudecată?

Diana LUPESCU

Despre anumite fericiri

Oricît ar putea contraria pe unii sau pe
alții, cred că filmul (filmul ce se adresează
explicit marelui public) nu a abordat gene-
roasă temă a dragostei (și nici nu o a putea
face) fără a se raporta direct sau indirect la
o anumită prejudecată. Evident, nu am în ve-
dere sensul comun, acreditat al termenului
de preconcepție rigidă, de dogmă, de rațio-
nament „întepenit“ (de cele mai multe ori ve-
lunat și retrograd), ci acel summu de mentali-
tăți și rigori socio-morale și culturale ce
funcționează ca model în plan social, la un
moment dat.

Povestea oricărei iubiri, mai mari sau mai
mici, se naște, se împlinesc sau se sfîrșesc,
ne bucură, ne îndoaie sau ne înstrăinează,
ne anima sau ne revolta toamă pentru că în-
fruntă sau acceptă prejudecata. Dragostea și
prejudecata se presupun și se neagă reci-
proc. Toate filmele mele sînt „tesute“ pe cite
o poveste de dragoste, felurite povești, felu-
riți oameni.

Uneori dragostea este semnul omului adevă-
rat care în *Despre o anumită fericire* alături
semnifică regăsirea propriei identități ca în
Singurătatea florilor, luptă cu orgoliul și sno-
bismul ca în *Un oaspete la cină* sau pur și
simplic înțelegerea faptului că dragostea pre-
supune răspundere și instinct familial, ca în
Tată de duminică.

Infelabil, irepetabilul, misterul, unicitatea
fiecărei povești de dragoste „trecu“ la spec-
tator numai în momentul în care atinge co-
tele semnificativului general uman, în mo-
mentul în care dobîndește prin ce afirmă sau
respinge, reprezentativitate, Universalitate.

Psul de la banal la universal, de la platitu-
dine la semnificație (care constituie de altfel
„ambția“ oricărui film) este cel mai greu de
făcut în filmul așa-zis de dragoste. Fiecare
eternului uman se lasă, paradoxal, cel mai
 greu surprins și transformat artistic. Poate
tocmai de aceea (după cum probează cu in-
contestabile date statistice metode și exte-
terne), acest gen de film atrage, fascinează
deopotrivă creatorul și spectatorul de film de
pretutindeni.

Mihai CONSTANTINESCU

Personajul revelator de atmosferă: Puștîl (*Concurs*, de Dan Pîța
cu Claudiu Bleont, Gheorghe Dinică și Valentin Uritescu)



Mă saturasem de fata machiata care iese din mine, la vreme de seară, și colinda străzile teatrului... Pur și simplu obosesc, entuziasmul meu abdicase. Dar în viața se întâmplă (rar, ce e drept) ca, după un moment de criză, iubitul să-ți devină mai... logic. Tot punându-ți întrebări despre dragoste, ajungi din nou la tândrele. Amintirile încep să funcționeze: revitalizează proiecte și speranțe. Acum simt (mă simt) mult mai vie, mai adevărată, mai puțin separată de mine însumi. Și pe toate... Dacă nu încercăm sincer și cu toată puterea această „răpură de teatru” poate n-aș fi fost acum atât de fericită, nu aș vedea acest cer albastru și plin de „zmece colorate”. Parcă din nou mi-am zărit numele pe lista „admișilor” la facultatea de teatru — mă încercam o bucurie nouă, nestăpinită — nu mai știu care sînt adevăratele și neadevăratele mele posibilități. Actoria e o pasiune (o slăbiciune) pe care o am de la șapte ani — am conștientizat-o aproape deodată cu alfabetul. Un timp am crezut că pot să mă desprind, am crezut că e mai simplu, că sînt mai puternică... Dacă această „boală” este adevărată, s-ar putea să mă revin, în mine există și se zbate tenace un avocat — el conduce un proces dur de impunere a drepturilor, apără și pledează pe rînd pentru fiecare din profesile mele — de scriitor și de actor — pretinde mai ales despagubiri pentru fiecare vătămare de suflet și de timp. Pentru că timpul se taie din mine cu o foarfecă nemiloasă: patru-cinci luni pentru „Livada de vișini”. Alte șase-sapte luni făcute sul la **Să-ți vorbesc despre mine**, iar scriitorul din mine rămîne cu maximum două luni de secunde de minute, rupte de ici, de colo. Cît de puțin! Doar cît să citească o carte, să respire din greu, să-și tragă sufletul. Proporția mi se pare inechitabilă.

Nu vreau să-ți intrer confesiunea, dar îmi vine să exclam că și teatru și filmul sînt, pot fi poezie...

— Acum încerc să dau altă valoare timpului liber... Urmează să-mi apară o carte... Nu mi pot putea să trezez mi-e frig, nu mai sînt la început, să nu-mi dau seama ce fac. Dar, mereu, între ceea ce vreau și ceea ce pot să fac există o foarte mare distanță. Teatrul mă epuizează psihic, fizic. Actorilor nu le place să-ți trădezi, să ieși din lumea lor și să le povestești „Jaina”. Mă simt mereu în panică, între cele două meserii. Trăiesc pe o fisie, arată, de graniță.

Îmi vin în minte, la întîmplare, câteva versuri dintr-unul din cele cinci volume de poezie ale Ioanei și nu pot să o contrazic, deși aș vrea să pot: „În flăcări e cirul/ și ninge-năuntru, cupola e spartă/ mă arde zapadă și risul și plînsul/ și viața și moartea deodată...”

— Un lucru e cert: există o fisură în mine, ce a privirii din afară. Greu de suportat și din interior! Pentru mine reprezintă un handicap pe care-l resimt ca atare. Mulți dintre colegii mei sînt fericiți în petiții. Și asta din cauza bucuriei, a relaxării cu care intră într-un personaj. La mine e invers. Pentru că eu de multe ori ajung să-mi finisez rolul pe ultima sută de metri. Și îi chinu pe cei din jur. Senzația e, uneori, ca ei joacă pe scenă, iar eu sînt, undeva, la balcon. O luciditate obositoare, în detrimentul meu. Nu o vreau, dar așa este.

— Tot timpul te referi la teatru. Dar filmul?

— Filmul e altceva. Filmul îmi e mult mai aproape. Dacă ar fi să aleg, aș opta pentru el, pentru că filmul are acea fragilitate de efemeritate pe care eu însumi o am ca persoană particulară. În cinema nu repeți la infinit. E de ajuns pentru o dată maxima concentrare. Nu ești obligat să conviețuiești pe timp îndelungat cu personajul. În trei-patru luni, toate „trăirile” te iartă, te uită. Principiul vaselor comunicante înseamnă pentru mine o respirare de energie. Și sufar pentru partea din mine care este frustrată. Mă simt vîgăuită și nu trăiesc bucuria „correspondențelor”. Doar cineva din afară poate să spună: vai, ce frumos circula lichidul colorat dintr-un braț în altul!

Aș putea să-ți replic că — probabil — starea pe care o trăiești, tocmai natura histrionică l-o potențează. Dar prefer să o ascult mai departe.

— Sigur, e vorba și de ceea care se pune și mă pune în mișcare. Sînt la o zi după premiera de la teatru și deja văd paginile pe care le voi scrie fluturînd deasupra. Livezii de vișini... Am nevoie multă de stabilitate, de echilibru, de puncte fixe. Să nu rîzi, dar mă număr printre acei oameni care, în fiecare an, sîdesc pont. Vreau să am certitudinea că am făcut ceva. Uite, chiar acum se aude o loată scrîșnind și eu mă întreb ce caut aici, cu cafeaua în mînă, în loc să fiu în grădina casei de la țară. Știi doar că am obiceiul să fug pentru o zi, două, pentru o după-amiază, pentru o dimineață pînă la mine, la Bulbucă. Am foarte multă energie, în ciuda felului cum arăt. Simptomentele mele, cînd vorbesc tărăgînat, cînd mă mișc în ralanti, sînt de fapt abateri: gîndul meu muncește în alta parte. De asta par mai aeriană, mai căzută din nori decît sînt în realitate.

Sînt — cu siguranță — momentele de acu-

mulare, pregătitoare clipei de grație cînd inspirația va trece în expresie. Dacă cînd înlimitează săvîrșirii actului poetic n-am cum mă furis, îmi rămîne, în schimb, scena. La rampă local am admirat-o într-una din acele performanțe de fascinantă transfigurare.

— Nimeni nu e ce pare a fi... — ar fi acesta leitmotivul spectacolului chehovian pe care-l joc acum. Abia cînd totul s-a terminat, cînd totul e pierdut, varia poate să devină și frumoasă. Tocmai pentru că nu mai e silită să păstreze nici o aparență. Spectacolul nostru cu „Livada” încă îi trebuie căldură. O căldură care să topească frica noastră. Spectacolul lui Dombinski va exista, la un moment dat, prin sufletul lui. Indiferent că înainte au fost memorabile montări, fiecare spectacol are un suflet al lui...

Altă similitudine, deci, între actorie și poezie... În fond, dramaturgia scenică sau filmică ce e altceva decît o metaforă dezvoltată sau cum spune Eliot, „o alegorie devenită melodie”. Iar actorul îi sînt necesare și atribute de poet.

Filmul îți aduce un plus de spectatori pe care, apoi, îi simți suporteri în teatru

— Risipesc și multă energie, e adevărat. Se apropie premiera unui film care e gata. Așteptarea impactului cu publicul mă muta într-o emoție organică care mă chinuie, un nod îmi stă în capul pieptului, vocea mi-e mai stridentă. Momentul „de atîngere”, cînd voi fi judecată, pusă pe masa de vivisectie este foarte plăcut pentru mine. Abia după ce publicul și critica se pronunță, abia atunci am scăpat și mi-e bine. La fel și în teatru: la primele spectacole, m-am trezit că fac duru-mi de la sală la cabină plîngînd în hîrtoie. Se descarcă, probabil, din mine tensiunea pe care n-am apucat să o consum în spectacol.

— În vorbirea curentă nu-ți refuzi figurile de stil, iar limbajul tău poetic păstrează prosopopeia senzația (auto)observației directe, nemediate. Personajele de pe ecran consideri că te reprezintă?

— Trebuie cineva să-mi fie spectator fidel ca să recupereze părțile „împrăstiate” de mine de-a lungul anilor. Și doar jumătate din lucrurile importante mi-au reușit: rolurile care nu-mi seamănă. Pentru că nu mă intimidă. Altfel simt un soi de stare de inhibare. Nu-mi vine să mă joc pe mine. Adică să mă arăt că „așa sînt”. E poate și o formă de orgoliu și de aceea mă feresc să fiu obligată să mă ascund, să caut tertipuri. Pentru Ana, personajul lui Rebreanu, doar unu sau doi suporteri am avut. Dar pe mine mă incita, mă capta. La fel, îmi mă da posibilitatea să deschid o fereastră prin care să se vadă partea din mine pe care o împrumutam ei. Dar aceasta abia după ce construise profilul

actorii noștri

Ioana Crăciunescu:

Filmul la intersecția teatrului cu poezia

chelerței, cam vulgară, cam superficială. Personajul acesta din **La capătul liniei** se aseamănă într-un fel și cu Adalgiu din **Ediție specială** — ca mecanism feminin, nu neapărat ca relație dramaturgică, iar acestea două sînt asemenea și cu tranșuțoarea din **Lumini și umbre**. O colaborare foarte plăcută am avut cu Elisabeta Bostan la **Promisiuni** și lucrul acesta se simte și pe film. Rolul, pe cît de mic, pe alți de greu a fost, pentru că nu era deloc generos, trebuia să-ți joci din nuanțe de cenușiu. Mi-era frică de el! Și dacă tot sîntem la recapitulări, aș putea spune despre **La capătul liniei** că a fost singurul meu film la care am trăit sentimentul de echipă. Pentru că formam, într-adevăr, o familie mică, dar unită: cu Dinu (Tănase) și Doru (Mitran), cu Radu (F. Alexandru), cu Mircea (Albulescu), cu Dan (Condurache). Fur amintiri reale din perioada filmărilor: parcă aș avea o mamă la țară și se face că deschid poarta... Desigur, ultimul film îți este și cel mai apropiat, dar n-aș vrea să vorbesc despre el înainte de a ieși pe ecran. În echipa lui Mihai Constantinescu, care a adaptat romanul Sidoniei Drăgușanu „Jurnalul Aurorei Serafim” transformîndu-l în filmul **Să-ți vorbesc despre mine**, am avut bucuria să mă întîlnesc cu George Dinică, o întîlnire pe care, în urmă cu un deceniu, nu aș fi sperat-o. Și a fost o continuă fericire să joc alături de el.

— Nu de mult am citit o tableță semnată de tine care ar putea fi o perfectă scală a unui scenariu „mănușă”. Te-ai gîndit vreodată să te implici și astfel în cinema?

— Proiecte am multe, dar nu aduse în faza definitivării. Idei am și mai multe. I-am propus de exemplu — lui Andrei Blaier ecranizarea romanului Danei Dumitriu „Serbanile rabdării”. Bineînțeles, vad redactarea scenarii care o colaborare strînsă, directă, cu regizorul.

— În ce măsură cinematograful este pentru tine o instanță-oglină?

— Îmi place să văd materialul filmat, e ca un text pe care tocmai l-ai compus și vrei să-l vezi și bătut la mașină, pus în litere de tipar. Nu mă demobilizează, din contra, mă stimulează pentru că pot mai bine să mă obiectiviez.

Aceiași „punct nevralgic”? — constat (în tăcere). Dacă scriitorul are voluptatea, dar și pudorarea actului poetic consumat în singurătate, pe scenă sau pe platou, actorul trebuie să înfrunte „la vedere” conștientizarea vîmlor existențiale la care rolurile îl obligă.

Cinematograful îți aduce un plus de spectatori pe care apoi îi simți în teatru. Iar filmul pînăunde mult mai repede în conștiința publicului. Spre deosebire de spectacolele de teatru, filmele mai de grabă pot avea șansa de a reprezenta pietre kilometrice într-o biografie artistică. Teatrul e un metronom mai exact, mai recrutat, mai greu de suportat. Dacă mă revad în **Ediție specială**, nu încerc nici un sentiment deosebit privindu-mi chipul fără riduri, în schimb, faptul că ajung să gîflu în actul IV la „Karamazovii”, spectacol pe care-l joc de aproape zece ani, nu poate să mă tulbure. Așa cum mă tulbură gîndul că vine o vreme cînd ne moare copilaria...

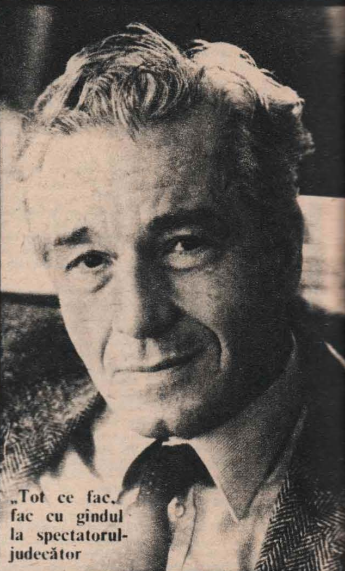
Aceiași și tu tocmai îmi pare acum actrița-poetă Ioana Crăciunescu.

Irina COROIU

Marele

De cite ori, de-a lungul anilor, ascunsă în umbra sălii de cinematograf printre sute de spectatori, am întîlnit pe generic numele regizorului Sergiu Nicolaescu, n-am putut să-mi înfrînez un sentiment de sinceră admirație. Iată, îmi spunem de fiecare dată, un om care știe ce vrea de la viață, dăruit cu o tenacitate eliberatoare de complexe, de un dinamism molipsitor, condus în tot ce face de o credință neclintită în muncă, armonizînd dorințele publicului cu propriile proiecte. Și, pe neașteptate, într-o dimineață de primăvară luminată de florile magnoliei, am avut șansa să port un dialog cu Sergiu Nicolaescu acum, cînd mai sînt doar cîteva zile pînă la primul tur de manievă la filmul „Mircea cel Mare”.

Au trecut mai bine de două decenii (ani în care nu și-au găsit locul oboseli, incertitudinilor, slăbiciunilor, ci doar firesca ambiguitate, pofta devoratoare de muncă, de succes necondiționat), de cînd debutantului Sergiu Nicolaescu roștea (oare cu cîtă emoție, neliniște, speranță) „molort” la „Dacii”. Filmul, campion absolut al box-office-ului românesc, un



„Tot ce fac, fac cu gîndul la spectatorul-judecător”

adevărât „boom” consacrand pe absolutul institutului Politic, sceia Mecanica fină — cel care își prezentează, în 1964, la Cannes, scurt metrajul „Memoria trandafirului” — ca pe (după cum sună aprecierile elogioase ale criticii) „supermanul cinematografului de azi”, vijelios și întreprind, la el acasă în toate genurile, pe toate platourile, cavalerul fără teamă și fără prihană a celei de-a șaptea arte. Un Sergiu Nicolaescu neschimbat de trecerea vremii, la fel de spontan, sincer și comunicativ, la fel de tranșant în opțiuni, la fel de fermecător în dialog, și mai puțin cugetător ca actor cu mare priză la public. Mă gîndesc așa întreb, fără ocultiri, ce crede despre acest infiltrator fruct: succesul...

Despre succes n-aș putea spune multe lucruri. E ceva care nu știu ce este pînă nu-l obții, iar după ce-l obții, nu știu mai mult despre el decît înainte de a-l avea. De fiecare dată am muncit foarte mult, m-am zbatut mult, și eu și echipele cu care am lucrat, dar cum am obținut succesul sau dacă, într-adevăr, cheia lui este numai munca, nu m-aș hazarda să afirm. Mai e ceva, ceva care ține de un încălcul, de un neprevăzut, publicul.

Așa cum dăruirea atrage dăruire și publicul a simțit sinceritatea discursului dumneavoastră.

— Cred că, într-un fel, așa s-ar explica lucrurile: atracția mea pentru cinematografie a venit la un moment dat, cînd eram la zece de metri în adîncul apelor, ca scafandru, și îmi pare rău că tot ce văd eu nu pot arăta și altora. De multe ori am încercat acest senti-

Iui partener: marele public

ment iar bucuria mea se înjumătăţea, pentru că ceea ce vedeam nu puteam împărtăşi cu alţii. Filmul, această minunată artă, oferă satisfacţia de a împărtăşi sentimentele cu milioane, sute de milioane de oameni. Totală împlinire, punct final al dăruirii pe care o facem noi, cineştii. La începutul carierei mele ca regizor de lung metraj, coproducătorul la filmul „Daci” mi-a atras atenţia: „Dacă nu ştii să povesteşti, lasă-te de film”. Când eram mic ştiam să povestesc, î-am replicat, şi cred că mai ştiu şi azi. Deci, ecuaţia succesului ar cuprinde: şi dragoste de public, şi meşteşugul povestirii, şi imaginaţia şi bineînţeles profesionalismul.

— Un mare regizor spunea: „Am reuşit montarea unei plese atunci când fiecare spectator, după vizionare, e capabil să o povestească în cîteva fraze”.

— Asta-i teoria „povestirii”, a „story-ului”. Eu cred că nu este obligatoriu ca publicul să înţeleagă totul, pentru că atunci ar trebui să facem concesii. Eu sînt multumit atunci cînd publicul crede că a înţeles, se bucură că a descoperit ceva, un ceva pe care îl simte mai deosebit, mai evoluat. Mulţi consideră că publicul e prea puţin pregătit să recepteze, corespunzător, o anumită operă de artă. Eroare. Din experienţa mea, ştiu că publicul are o sensibilitate şi o putere de înţelegere absolut surprinzătoare, neaşteptată. Este şi motivul pentru care filmele le-am făcut nu pentru mine, ci pentru public. Mai dăruiesc publicului. Sînt de părere că cei care spun că fac filme pentru ei înşişi se ascund în umbra tristeţii de a nu fi cunoscut succesul niciodată...

— De la „Cu minile curate” regizorul Sergiu Nicolaescu a trecut şi în faţa camerei de luat vederi devenind, în curînd, un actor cu mare priză la public. Noua ipostază a luminat acea trăsătură fundamentală care menţine înţelegerea fetei bătrîneşti a sufletului: pofta de joc.

— E foarte exact. În realitate, fac mincia aceasta cu bucuria copiilor care se joacă. Spuneam în glumă, uneori, am spus-o serios acum un an, pe vremea asta, la Los Angeles, că universitatea în cinematografie am făcut-o pe maidanul de lînga casă. Si o spun fără să roşesc. Şi astăzi, nu pot fi decît invidios pe libertatea imaginaţiei pe care o aveam jocurile copiilor. Să revenim: răsfoind amintirile, va mărturisesc că, în realitate, nu eu m-am distribuit în primul rol; alţii au încercat să mă facă actor. A încercat iniţi Savel Stîpoul, apoi alt coleg într-o perioadă cînd gîndurile mele nu se îndreptau nici spre regie, dărâmate spre actorie. Eram încă inginer la studioul „Alexandru Sahia”. Iată, deci, că ideea le-a venit celor din jurul meu şi nu eu. Chiar în „Cu minile curate”, scenariul Titu Popovici s-a gîndit ca eu aş fi interpretat potrivit al comisarului Micovian. Pentru că m-a amuzat foarte mult rolul, în următoarele trei filme de acelaşi gen, „Un comisar scuză”, „Revansa” şi „Duelul”, comisarul a primit „partea leului”.

— Aţi avut un model anume ca actor?

— Deşi nu seamănă fizic, mi-a plăcut terribil James Cagney şi în unele momente îl citez cu mare plăcere. De pildă, într-o secvenţă din „Duelul”, Moldovan intră într-o pivniţă şi vede pe un perete scrise două nume. Este o secvenţă-citat din „Ingeri cu feţe murdare” al lui James Cagney. Gîndurile frumoase pe care le port unor filme mă incită să le citez în unele din secvenţele filmelor mele.

„Avem actori extraordinari şi eu am avut prilejul să mă bucur de colaborarea lor”: Amza Pellea (cu Cristian Sofron) în „Anunci l-am condamnat pe toţi la moarte”



Bucuria regizorului de a fi şi actor
(Sergiu Nicolaescu, cu Aimée Iacobescu, în „Ostinda”)

— Ce probleme deosebite de compoziţie aţi avut de rezolvat în situaţia în care v-aţi aflat numai în faţa camerei de luat vederi, evoluînd sub bagheta altor regizori?

— N-am lucrat cu mulţi regizori: doar cu Iulian Mihu, Virgil Calotescu şi, puţin, cu Gheorghe Vitanidis. Colaborarea cu Iulian Mihu, cineast pe care îl stimez şi apreciez în mod deosebit, s-a concretizat în „Felix şi Oti”.

Cînd pasiunea
întîlneşte
tenacitatea

lla. Apariţia mea în „Pascalopol” a dat puţin peste cap scenariul lui Mihu, dar el a înţeles imediat că se afla în faţa unui „Pascalopol” care nu mai seamănă nici cu cel din roman, nici cu cel din scenariu şi a operat modificările necesare.

Mă gîndesc să-l adresez o întrebare ce pune adesea pe gînduri orice actor: ce rol l-a

dat în suflet bucuria unei mari împliniri... Mă priveşte cu o scîlpire în ochi. Răspunsul vine tranşant:

— N-am jucat niciodată un rol pînă acum. E paradoxal, nu? Pînă acum, în toate filmele, m-am jucat pe mine.

— Îndrăznesc, timid, să mă sprîjin într-un punct solid şi şoptesc

— Dar „Mircea cel Mare”?

— Brusc devine grav.

Fără doar şi poate, „Mircea cel Mare” va fi ceva deosebit, impunînd o prestaţie actoricească deosebită. Îmi trebuia o cheie: nu mai pot să fac un film nici ca Mihai Viteazul, nici ca Daci. Filmul istoric e un gen extraordinar de greu. Prefer oricînd unui film istoric, unul de război, din cel de-al doilea război mondial. Cînd aleg o sută de cai printre obstacole şi sînt o mie figuranţi risipiţi pe un cîmp, e foarte greu să mai faci regie.

— Cît de mult v-a ajutat spiritul ingineresc în analiza şi sinteza caracterelor prezentate pe ecran? Sînteţi unul din puţinii veniţi în cinematografie din altă profesie, care nici n-a renegat, nici n-a făcut uitată prima iubire.

— Eu îmi fac o mîndrie din faptul că sînt inginer şi toate problemele grele pe care trebuie să le abordez, le abordez dintr-un punct de vedere concis, hotărît, cu înţelegerea fenomenelor tehnice. În nici un caz n-aş fi putut fi Sergiu Nicolaescu cel de astăzi fără această experienţă şi formaţie inginerescă.

Sînt nevoia unei completări, şi îl strecor uşurat:

— Stimule Sergiu Nicolaescu, vă caracterizează mai puţin acea boemă care risipeşte talentul...

Mă aştept la o replica tăioasă dar, pe neaşteptate, răspunsul vine blînd, filosofic.

— Toate lucrurile astea ţin şi de temperamente, de educaţie, de capacitatea de percepere a individului, de rezistenţa la efort, de o înţelegere generală a lucrurilor.

— Cu Sergiu Nicolaescu se merge la sigur, fie că este vorba de film istoric sau comedie, de poliţier sau dramă psihologică — fiind unul — după cum sună definiţia din dicţionarul actorilor de film „din cei mai personali şi dotaţi artiştii ai ecranului românesc, relevant ca interpret graţie temperamentului dramatic (...) în care talentul nativ se întîlneşte cu eleganţa masculină”. Dumneavoastră cum vă apreciaţi în profesie?

— Am faima unui om dur şi violent. Nu-mi controlez reacţiile în momentul cînd mă enervez. Unii mă scuză spunînd că întotdeauna

am dreptate. Eu nu mă scuz, recunosc doar că „după” îmi pare rău şi nu ţin supărare. Impulsivitatea mea vine din acea voinţă a omului hotărît să realizeze exact ceea ce şi-a propus. Îmi respect profesia într-un mod absolut şi din cauza asta, dacă am un munte în faţă, sînt convins că dacă dau în el, îl trec. Dar asta nu înseamnă că îl şi trec întotdeauna.

— De curînd aţi terminat „François Villon”, film realizat de televiziunea franceză în colaborare cu CinéTV din Berlinul de Vest şi RAI, film în distribuţia cărui a apărut şi numeroşi actori români.

— François Villon e o comandă pentru Canalul unu al Televiziunii franceze, durează şase ore şi prezintă pe unul din cei mai vestiţi poeţi ai Evului Mediu, poate primul poet modern al literaturii mondiale. Viaţa poetului aventurier m-a fascinat, m-a vrăjit încă din anii de liceu. Sincer să fiu, n-am prea lubit scenariul şi nici actorul care trebuia să joace rolul principal. Nu l-am ales eu. Acum, după ce filmările s-au încheiat, aştept cu nerăbdare înlînarea cu publicul francez, o înlînare care nu va fi deloc uşoară pentru că... ochi-puţi-vă un Eminescu făcut de un francez! Ce pot să mai spun este că am avut o distribuţie interesantă, şi o distribuţie românească foarte bună care vine să împlinească demonstraţia că avem actori extraordinari care au jucat, dacă nu mai bine, cel puţin la fel de bine ca aceia pe care i-a trimis televiziunea franceză.

— În încheiere, vreau să ne vorbim despre „Mircea cel Mare”, legendarul domnitor înţrît în conştiinţa poporului prin nemuritoare fapte de vitejie, dar şi prin genialele versuri eminesciene din „Scrisoarea treia”. Deci, despre „Mircea cel Mare” acum cum vă să fie pe marele ecran, Mircea cel Mare „scris” de Titu Popovici şi regizat de Sergiu Nicolaescu.

— În „Scrisoarea treia”, Mircea este descris ca un bătrîn „alt de simplu, după vorbă după port”, aspectul exterior trimiţînd spre un ţaran român reprezentativ unui sat care se duce blind în faţa unui împărat strălucitor. Să ne gîndim puţin: în acel moment istoric, Mircea avea o vîrstă venerabilă pentru epoca respectivă — e vîrstă pe care o am eu acum. La timpul respectiv, fizic, el părea cu cel puţin zece ani mai bătrîn decît par eu acum. Vîrsta nu-l împiedica însă să se ducă la Nicopole, nu-l oprea să călătorească, să se bată, să fie un om puternic. Eu sînt convins că Mircea cel Mare, pe lîngă faptul că a fost un mare domnitor, s-a impus şi ca un războinic de mare clasă. Istoria he spune că el a avut curajul să ceară să lanseze primul atac în bătălia de la Nicopole, gest care l-a definit istoric goric ca pe un războinic plin de ardore. Sau mă gîndesc la atacul asupra akiungilor care l-a determinat de fapt pe Baiazid să vină aici. La vremea aceea, voievozii, regii sau împăraţii se impuneau mai puţin prin diplomaţie şi mai mult prin forţă sârbie. Mircea cel Mare apare ca un soare al acelor vremuri neguroase, îl regăsim numele şi în cîntecele sirbeşti, bulgăreşti sau bizantine. El, domnitorul puternic, activ şi îndrăzneţ, s-a amestecat în alegerea sultanilor turci, a avut roluri importante cu mari conştanţatori ai Europei. Toate faptele lui indică, fără umbră de îndoială, o personalitate cu totul deosebită, destul de departe de imaginea bătrînelului ţaran necunoscut şi liniştit care vine modest şi vorbeşte înţelept lui Baiazid. La rîndul lui, Baiazid stă foarte bine ce adversar are în faţă şi eu unul continui să cred că discuţia dintre ei a avut mai mult aerul unei ciocniri de sabie decît de „diplomatică blîndeţuri”. Dacă a avut loc. Pentru că datorită versurilor lui Mihai Eminescu, Titu Popovici a trecut-o în scenariu şi eu am trecut-o în film. Revin la ideea mea: în Evul Mediu nu puteai să domneşti 30 de ani, cît a domnit Mircea, fără să fii un om tare, un neiertător. În film, domnitorul trebuie să răsară puternic, în toată splendoarea personalităţii lui. Va fi un film greu, solicitînd efort, concentrare şi pasiune. Asta nu înseamnă că voi face un film dominat de lupte şi acţiune — Dimpotrivă.

— Am dori să-l mai reţin o clipă, mă scilete ideea că n-am reuşit să-l „primi” exact, că n-am izbutit să-l descopăr exact grînte mîstărilor care-l face alt de îndrăg de public, dar timpul rezervat dialogului s-a consumat în întregime, e momentul să întorcem clesidra şi interlocutorul meu opreşte cu un gest scurt casetofonul, zîmbindu-mi mie nu-mi rămîne decît să-l uraz, din lîmă, încă o dată: „Succes, Sergiu Nicolaescu”.

Interviu realizat de
Ileana PERNEŞ DÂNALACHE

în premieră

Egreta de fildes

Până a-și găsi vocația filmului cu copii (nu zic „pentru” copii, ei fiind împotriva discriminărilor estetice), Gheorghe Naghi tentase mai multe căi de captivare a spectatorului: comedia (transpunere de opere clasice, temerară și prematură antrepriză pentru acea vîrstă), musicalul (*Elizaveta*), drama psihologică (*Vremea zăpezilor* — memorabil ca profunzime, culoare, precizie a nuanțelor) filmul pe teme istorice (*Doi bărbai pentru o moarte*) — ca să amintesc doar câteva — și, constant, în ultimii ani, filmul cu copii. Categorie mai dificilă decît limitativul „pentru copii” care nu presupune neapărat prezența lor pe generic. De ce dificilă? Fiindcă nu-i suficient — cum spunea cineva — să aduci în cadru un puști simpatic, un cal sau un câțel zburlinic pentru ca toate inimile să se înmoaie și să dea „feu vert” indulgenței, concesiilor, incropelii artisanale. Au demonstrat-o cu succes filmele de cert profesionalism ale Elisabetei Bostan, ale lui Gopo și multe din cele ale lui Gheorghe Naghi, ca să nu apăsăm decît la exemple locale. Cu copiii trebuie lucrat cu mult tact pentru a-ți feri de tentația cobăsitismului specific vîrstei, de micile obiecte aruncate spectatorului, ca la recitalurile în familie — și să încerci să-i aduci la starea genuină de joc nealterat de convențiile adulte, de fixurile vîrștelor „rezonabile”, evitînd, totodată, și indicația pseudo-regizorală de „fă ca

mine”. Captarea izvorului proaspăt al sincerității, dezvoltării nestudiate în fața oglinzii, e performanța celor care lucrează cu neprofesioniștii nedepriși să mimeze, cu artă, firescul. Odată înșușită tehnica de a-ți face pe cei mici să se miste ca la ei acasă, în parc sau în recreație — în vacanță, cu pluta pe Olt, ca în această *Egretă*... itinerantă — partida este jumatate jucată. Trofeul, parțial cîștigat. Mai rămîn „amănutele” — respectiv povestea și tehnica dezvoltării ei, începînd cu scenariul și terminînd cu montajul, densitatea planului doi — acel fundal însușit, dinamic, asigurînd relația cu protagoniștii. Adică filmul ca întreg, rotunjime, viață respirînd prin toți porii peliculei. Jumatatea „esențială” fiind asigurată — respectiv distribuția unor copii nu neapărat fotogenici (deși contează mult, se știe), dar cît mai diverși ca tipologie, expresie și apoi dirijarea lor pe pluta și pe plaut (captan de neînlocuit acest Gigi Naghi!), echipajul înaintea cu îndrăzneală printră vîrștură Oltului cînd mai repezi, cînd mai liniștite la varsarea lui în Dunăre, cu popasuri idilice la rezervații de urși și caprioare (intermezzo alpin filmat cu vioiciune și haz) cînd printr-o furtună (pardon, „convecție” puternică a frontului... cum precizează meteorologii echipaj) pînă ajunge cu bine la destinația... spectator. Nu trei — ca la Jérôme K. Jérôme — într-o barcă, ci zece și cu Oltineț cel simpatic, mascota echipei, unsprezece (y

compris proful de maté, „dirigul”) și „Cutezanța” pornește în cursa de vacanță. Nu știu cîte „egrete” de fildes, bronz, argint va avea în drumul lui, de acum încolo, filmul, dar primul și cel mai important pas, în sala de premieră, a fost trecut.

Un membru activ al expediției (pe lingă cei zece specializați în variate domenii, de la columbofilul echipei, la cineamator de la porci, la Arhimede — cel care încălzește cu ajutorul oglinzilor captiv soarele, deliciosul bors pescăresc la biologul, meteorologul ori solista folk, pînă la cei doi „captani” nu se obișnuiește, dar s-a întîmplat pe „Cutezanța”) este... compozitorul filmului Dan Creierman. El „sufia” în catarg și toată lumea cîntă, rîde și dansează, se înveselește ori se intrinsează, se înduioșează de peisaj, întonează cu vervă „natura-natura/s-avem grijă de ei” sau cu dor „am uitat cine sînt/ am uitat unde sînt/ m-am pierdut undeva/ între cer și pămînt”. E un coechipier cu fantezie, demn de luat pe orice ambarcație cinematografică, acest autor de cîntărele melodii ce vor deveni, probabil, și cu concursul textelor lui Eugen Rotaru și ale micuței interprete, adevărate slagare. Numai de dragul lor să face — să fiu casă producătoare — un musical cu copii-interpreți de muzică ușoară, muzică de cîntărește, în fine, mai greu în ultimele noastre filme „Cartograful” echipei, cel cu traseul (dramaturgic) al expediției, scenaristul Radu

Aneste Petrescu, pentru prima oară lansat pe ape pionieresti, creionează degajat, cursiv, mici tensiuni ale excursiei: o greșală de navigație și o eșare din cauza căreia „Cutezanța” e cîț p-aci să piardă concursul, urmată de hotărîrea drastică de a schimba captanul o furtună fără previzibil meteorologic, un incendiu într-o pădure în care poposește echipajul și „eroica” intervenție a marinariilor... pe uscat; o altă mină de ajutor pionieresc, gata să se transforme într-o catastrofă pentru o echipă de filmare. Sînt câteva schițe dramatice, unele inspirînd regizorul și operatorul, interpretelor, montezile momente foarte bine realizate (cum e cel al furtunii), altele sînt mai singace ori convenționale (stîngerea focului și dezvoltarea Beatricei Cristea, apoi alții copii spontani și firești: Bogdan Carp, Mihaela Dumitru, Bogdan Treieru, Giuliano Doman. Mici tacherii între fete și băieți, glume nevinovate (jocul cu oglinzi, cu care- „prăiesc” pea mincaciunii Bui), clipe de nostalgie sau de derută catastrofică: naufragiu or, dimpotrivă, bucuria cîștigării, sînt secvențe realizate în tonul însemnărilor de bord înute de lna cea multitalentată, care cîntă, pictază, scrie versuri etc. De altminteri toți membrii echipajului sînt copii superlativi, ei au, pe lingă „dragostea dinții” (care la Bică e astroscultura) și cîte un hobby foarte util: radiotransmisiunea, meteorologia, columbologia, astronomia, aeromodelismul și încă altele. Nu-i cam mult tovarășe dirigit? De ce ar fi, într-adevăr, să răspundă la moale, ca un adevărat ardelean, Ovidiu Moldovan în postura care-l prînsese foarte bine și în alte filme semnate de Gheorghe Naghi, anume aceea de prieten și calm sfătuitor, deloc cîcilor, așa cum visează copiii.

Cu căldură, prospețime la privirii obiective-subiective e înregistrată pe peliculă de către Aurel Kostrakiewicz, cameraman: George Crierler — peisajul fascinant al Văii Oltului, carte deschisă a naturii țării, atîr de dragă lui Bogza și nouă, tuturor, ca și peisajul cel nou, industrial, al hidrocentrelor sau al unor orașe moderne ca Slatina — cetatea aluminiului — sau ca frumosul Rimnicu Vilcea. Contemplarea alternează cu vioiciunea filmărilor pe apă, pe sub apă, din heliicopter, cu aparatul răsturnat împreună cu pluta, luat de valuri, sau tropicînd odată cu talere, tacimuri, veselă, în ritmurile muzicii rock.

A mai rămas ceva ne-invent-ariat? Poate, pe tot traseul, o anume lipsă de inventivitate, la care s-ar fi pretat din plin acest gen atît de generos cu publicul tînar: filmul de vacanță...

O „super inzezestrată”... (Beatrice Cristea, în *Egreta*... Doi „căpitani de vas” și un singur țel: *Egreta*... de Radu Aneste Petrescu și Gheorghe Naghi) (Claudiu Marin și Bogdan Treieru)



Alice MĂNOIU

Producție a Casei de filme Cinci. Scenariul: Radu Aneste Petrescu. Regia: Gheorghe Naghi. Interpret: Aurel Kostrakiewicz. Decorurile și costumele: Radu Corciova. Muzica: Dan Creierman. Montajul: Victoria Petrovici. Cu: Ovidiu Moldovan, Claudiu Marin, Bogdan Treieru, Beatrice Cristea, Bogdan Carp, Florin Lazăr, Mihaela Dumitru, Giuliano Doman, Andrei Iavăr, Nicolae Nastase. Film realizat în Studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

Talent și personalitate: „Iacob”

personajul secundar

Destine, roluri

Mihai Covaci și Trifan, Aspasia și Veturia, Iile Roșu — adică Florin Zamfirescu și Ion Fiscuteanu, Maria Seles și Cecilia Bîrboră, Dinu Apetrei... Pe cît de limpede, de necontestativă, pe atît de profundă, de organică textura cinematografică a acestor destine, tratate în cheie realistă, dar încărcate de potenul conotațiilor. Cîteva destine ce vin înspre noi din întineric, luminie pilpitătoare în opacitatea densă a mineralului.

Un om își ridică încet fruntea de pe masă, fixînd un neant numai de el văzut. Procesul de conștiință s-a încheiat. Verdictul e pronunțat. Urmează ceremonialul execuției. Al autoexecuției. Gestică marțială, precipităta de micșorarea distanței dintre cutia de chibrit-

turi de 5 bani și existența lui Mihai Covaci. Farfuria cu mîncare slinoasă. Gura astupată cu buțul de mămăligă. Efortul de a înghiți. Densitatea fiecărei secunde. Motivațiile morale existențiale s-au anulat. Magnetul vital (copilul pîcînd la școală, ritualul prenupțial al soției) a slăbit în timp ce presiunea interioară a atînt o limită insuportabilă. Explozie. A rămas albul maculat de roșu, apa ce se varsă din sticla.

Performanța interpretativă realizată de Florin Zamfirescu nu suportă epitet. Ensură de replică, încălțatura psihologică se transmite cadru cu cadru. Actorul devine el însuși o metaforă, un semn cinematografic viu, rimînd nemijlocit cu celelalte semne inventate de Daneliuc în poemul tragic de debut al filmului.

În diagonală, Trifan intruchipează drama vitalității condamnată la extincție gradată

Aspasia—Maria Seles cu Dorel Vișan: portret în tușe sigure



printr-un mecanism social opresiv, fără fisură. Eroul, animat de nălcirile unei revanșe individuale, abolește valorile morale consacrate (cînte, responsabilitate paternă, onoare) concentrîndu-și energiile spre un scop unic: eracție justițiară. Ochii strălucitori, congestionați, vorba-i repetată mestecă planuri de holangăr. Duhul aurlui îi umple ființa. „Lovitură” ratată. Mazilii la „cărbone”, umilit, însingurat, amuțit într-un reproș trist lui Trifan îi mai rămîne protestul verbal, roștit cam în van în milicului turbionului recrutării „voluntarilor” pentru vîntoarea aerului holoan-gari, Ion Fiscuteanu joacă nuanțele fiecărei faze a „involuției” personajului, a devitalizării sale. Nervozitatea inițială, permanentă agitație descriu expresiv starea de tensiune vitală, a luptei unul contra toți. Ca și în *Glasando*, actorul construiește prin mijloace de expresie inspirat alese și cea de-a doua identitate a lui Trifan înfrîntul, în care mocnește sentimentul frustrării.

În rolul Aspasiei, soția asupra căreia planează umbra echipei ca un trecut-prezent vinovat, Maria Seles își portretizează personajul în tușe ferme, sigure. Statutul moral-social al femeii datoare să ridice o casă de copii, să se zbată printre interminabile griji și nevoi, să dramăzască banul și îmbrăcătura, să-și apere cu dispoziție petiul de existență domestică. Riduri premature, cearcăne brutale, senzualitate reprimată, tinerete veștită, gelozie, dar și înțelepciunea caldă a devotamentului. O partitură dificilă comprimînd semnele Erosului înfrînt în Thanatosul. Jocul sobru, economic al acțiunii conduce la o deplină reușită dramatică certificînd talentul.

Veturia aduce în peisajul uman al filmului un personaj cu un halou particular. Inger vinovat, tinăra fată plutește apărînd fără vreun rost peste existența diurnă, amorfă, ternă.

în premieră

Uimitoarele aventuri ale muschetarilor

De la „bătrînul” Mickey Mouse creat de Disney prin 1928, și pînă la mai tinerul Jerry, o seamă de soricel, mai mult sau mai puțin celebri, toți simpatici, și-au imprumutat faptele putincă locuți în chip egal de curaj și de frică, cinematografului în forma lui de „a opta artă”, să facă el ce știe cu ea. Iar cinematograful a știut ce să facă: desene animate, unele nemuritoare, care au încitat multe copii și mai mulți copii cu isprăvi nemaipomenite, nu lipsite de tîlc. Și dintotdeauna lucrurile s-au așezat așa: isprăvile, pentru bucuria copiilor, tîlcul, pentru luarea aminte a părinților. Fără pretenția de a zdruncina modelul clasic din temelii, Victor Antonescu ne propune viziunea proprie (scenariul, desene, regie, decor) asupra aventurilor, de astădată uimitoare, ale altor soricel, deveniți, printr-o glumă de adult, adresată altor adulți: muschetari. La drept vorbind, muschetarii sînt mai mult un pretext, care, ca orice pretext, este folosit și părăsit. Ceea ce rămîne să conteze fiind aventurile.

Deci, după mîrturisirea regizorului, la început au fost cîteva episoade, apoi un serial. Alături din 12 episoade, el s-a văzut pe multe ecrane mari și mici ale lumii, în toate țările europene, în U.R.S.S., în S.U.A., în Japonia, în America Latină, în țările arabe. Unele episoade, care se numeau *Somn agitat*, *Mialady*, *Asediul*, au fost chiar premiate (la Teheran, la Berlin, la Moscova, la Piatra Neamă, la București). Nu este exclus ca marea lor priză la un public atât de variat și atât de răspîndit în lume, să fi stat la baza ideii de a le aduna într-un film de lung metraj — sau, ca să respectăm formula realizatorului lor, într-un spectacol cinematografic numit *Uimitoarele aventuri ale muschetarilor*.

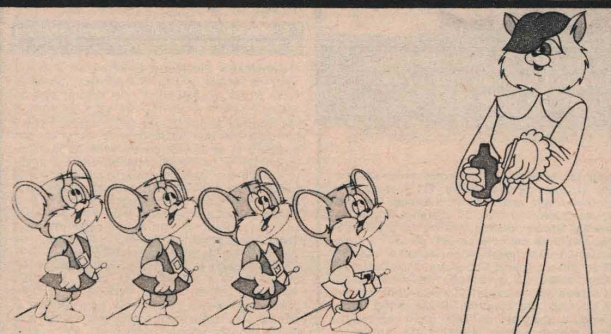
toarele aventuri ale muschetarilor. Uimitoarele nemuritoare, aventurile se dovedesc, în primul rînd, încîntătoare. Personajele au și personalitate — soricelii sînt isteți, motani răi și nătăfeli, ciinii cinstiți, curajoși și dreți, întimplările sînt amuzante, gagul verbal alături de gagul vizual, tîlcul tînde spre morala folositoare. Atenți la dubla destinație a filmului său, acest regizor cu priză mare la publicul de vir-

stă mică cu care nu ratează nici o ocazie de dialog sincer, el fiind regizorul care-și îndeamnă spectatorii să „zurmăre” dacă nu le place ceva. Victor Antonescu se adresează în același timp, nu rînd pe rînd, celor mici și celor mari, într-un joc hazliu de-a „nimic nu se rosește, totul... se folosește” astfel încît ceea ce scapă înțelegerii copilului, bucură sufletul adultului, ceea ce cade în afara interesului

adultului, bucură din plin spectatorul copil. Spațiul de joc este variat (peste 200 de decorații), costumele sînt placute ochiului, animația (150 de mii de desene) este făcută cu mînă sigură. Muzica lui Octav Firulescu susține și întretine cu accente nostim-paradoice de western, atmosfera aventuroasă a filmului. O joacă serioasă, în care au fost antrenati actori cunoscuți, cu vocile lor ușor de recunoscut: Rodica Tapalagă, Dem Radulescu, Anda Calugăreanu, Mariana Mihul, Alexandru Arșinel, Virgil Ogașanu, Brîndușa Zaița Silvestru, Mihai Mălămaru etc., firește, acele voci de aur fără de care, se știe, filmul de animație vorbit nu poate aspira la un statut onorabil de seriozitate profesională, dar nici la „farmec personal”.

Uimitoarele aventuri ale muschetarilor, mai exact autorul lor, Victor Antonescu, nu numai că a îndrăznit să aspire la acest statut, dar l-a și obținut. L-a obținut pe calea cea mai dreaptă, deci cea mai „simplă”: prin talent, pricepere, respect pentru profesie și plăcerea de a face plăcere spectatorilor. Acelor spectatori mulți, foarte mulți, „între 7 și 77 de ani”.

Eva SÎRBU



Vesnicul conflict între neamul piscesec și neamul șoricesc...

O producție „Animafilm”. Scenariul, scenografia, regia: Victor Antonescu. Muzica: Octav Firulescu. Animatori: Valentin Elisau, Anca Dumitru, Virgil Toader, Florin Săceanu, Mihai Surubaru, Valentin Bacu. Desenatori: Sorin Andreescu, Yvonne Cesar, Adrian Hoble, Velica Stoica. Imaginea: Mariana Jordan. Asistent imagine: Mirela Perianu. Montajul: Sonia Georgescu. Sunetul: Iuliu Erica Nemescu. Regizor muzical: Rodica Puscou. Asistent regie: Elisabeta Antonescu. Redactor: Ludmila Patlanjoglu. Producția: Magda Ștefan.

din unghiul
regizorului

între
7 și 77 de ani

Totul a pornit de la cîteva episoade, nu foarte multe, pe care le-am început cu ani în urmă, „stimulat” de posibilitățile pe care le oferă aceste personaje familiare desenului

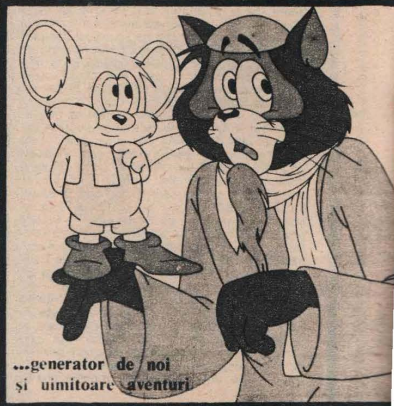
animat — soarecele și pisica și conflictele lor vesnice. Pe măsura ce lucram însă, peripețiile lor nășteau alte peripeții și toate începeau să se așeze într-o posibilă poveste. Intrigat de ambicia personajelor mele care își cereau dreptul la o viață mai lungă, am început să mă gîndesc chiar la un serial al „Muschetarilor”. Dar nici prin cap nu-mi trecea că, într-o zi, am să adun aceste episoade într-un hăi să mi le spunem lung metraj, pentru ca termenul nu este propriu în cazul acesta, ci spectacol cinematografic. Cînd s-a manifestat dorința de a-l compera am fost pus în fața unui fapt care mi s-a împlinit. Mai rămînea să găsesc legăturile între episoade, adică lucrul cel mai greu. După ce am încercat cîteva variante, m-am oprit la aceea (care a devenit a filmului) a unui dialog paralel între personajele implicate în acțiune, inserînd, astfel, episoadele ca pe niște flash-back-uri. La început acțiunea, eliptică narativ, a trebuit fragmentată. Dar pe măsură ce „joiurile” se conturau capătînd „firul” lipsă, acțiunea și-a găsit făgașul normal.

Nu a fost deloc ușor, dar ca orice lucru greu, el s-a constituit într-o experiență interesantă. Cu ochiul de-acum pot să văd și avan-

taje și neajunsurile „genului”, îmi dau seama că, uneori, din dorința de a fi explicit, am fost poate prea explicit: alături, gagul verbal dublează, poate, prea strîns gagul vizual, dar „defectul” asta mi se pare și acum greu de ocolit la un film cu dublă destinație: copii-adulți, cum este filmul nostru și cum sînt în general filmele mele, pe care mi place să le gîndesc pentru publicul între 7 și 77 ani. În încercarea mea de a transforma un serial în „film cu poveste” mi-am stat aproape mulți colaboratori — animatori. Ei se află pe generic și fiecare își merită locul cu prisosință. Între toți însă, doi mi-au fost „mîna dreaptă”: Valentin Elisau și Anca Dumitru. Cu ei am început serialul acum 6 ani, cu ei am terminat filmul pe care l-am intitulat, nu fără o intenție autoronică: *Uimitoarele aventuri ale muschetarilor*.

Riscul pe care și-l-am asumat un regizor de a compera, din episoade disparate, un spectacol cinematografic de peste o oră este mare. Eu mi l-am asumat. Am reușit sau nu ce mi-am propus? Publicul va decide.

Victor ANTONESCU



...generator de noi
și uimitoare aventuri

Prezența ei, ici-colo, în calea lui Iacob sau a celorlalți ei, ici-colo, de poezie misterioasă, uor stranie, o chemare spre altceva, spre altfel. Lupta lui Iacob cu înșelătorul are fulgurație autentică, înseamnă și înțelegere, înalțește și semnifică, redînd vieții un fior subtil. Tinara interpretă Cecilia Birbora intră în joc cu date fizionomice adecvate. Urfeniței-frumoase, surusului flutur, privirilor verzi-cenușii, cald-obraznice, costurilor blonde, ieșite de sub pălăria caraghioasă a cîrții le adăuga o remarcabilă trairă a nevinovăției vinovate, dezvăluind prin forță delicată, personalitate și har. Dincolo de/cuvînt, dincolo de rol, existența personajului ei pare să continue.

Strîmb proptit în cîrța sa, cu privirile alunecos-piezise, de un albastru spalacit, Ilie Roșu personifică unealta oarbă în păienjenii exercițiilor puterii, al asigurării „ordinii”. Accidentul suferit i-a retezat piciorul și sufletul. Forța marelui contrastază cu handicapa fizică. Delator prin prestație și vocație, Ilie Roșu înalțează o continuă nesigură, o stare de fals și ipocizie chiar sub aparența unor gesturi generoase (cadoul bocancilor). În acest rol, Danieluc a făcut o altă reală descoperire în persona lui Dinu Apetrei care își asumă cu o rară mobilitate psihologică, cu o înțelegere și cu un instinct născut al actorului de film, datele rolului.

În realitatea filmului contururile personajelor sînt estompate, nu se lasă fotografiate, disecate. Descripția lor e metaforică, pentru că Danieluc are genul topirii personajelor în materia filmului. Este secretul valoricilor actorului. Dar, totodată, și un alt secret al regizorului, talentul de a trăi cinematografic.

Mădălina STĂNESCU

muzica de film

Forța
excepției

Pe albul orbitor al zăpezii, pînă atunci imaculate, singele lui Iacob Onisia a înflorit

Nevinovăția vinovată a Veturiei (Cecilia Birbora).
frustrarea lui Trifan (Ion Fiscuteanu)



sîfșier; un dangăt sec — glas de clopot, ușă de cavou închisă cu brutalitate asupra vîntului slinos — oprește curgerea acestui film dureros de simplu, de adevărat în cumplita lui frumusețe.

...Dureros de simplă, de adevărată, de frumoasă, muzica lui Anatol Vieru urmează un drum lung prea ararori străbătut în cinematografia noastră (și nu numai): în loc să trăiască paroxistic starea sufletească a personajelor, amplificînd astfel tensiunea dramatică, ea exprimă starea mediului natural — ci-teodată ostilă, cel mai adesea indiferentă în duritatea ei implacabilă, iar conflictul între zbuciumul arzător al ființei (cu nimic mai puțin incandescent, prin faptul că se consumă în adîncuri, tînuț cu sublimă pudoare) și glaciale nemîșcare a materiei neînsufleteite

este de natură să potențeze la maximum esența tragică a discursului filmic.

Fără gesturi spectaculoase, deci, și fără strîngate patetice (ca însuși oamenii „tări de piatră” a lui Geo Bogza, explorată acum cu supremă credință și inspirată temeritate de către Mircea Danieluc, oameni deprinși să-și stăpînească și bucuria, și teama, și minia, și dorința), muzica lui Anatol Vieru izbutesc să clădească un rug a cărui flăcără, înaltă și pură, luminează ungherele cele mai ascunse ale acestui univers uman, unic printr-o extremă bogăție de particularități. Nota lui stranie își găsește corespondența în specificul sursei electronice utilizate, dar, departe de a fi speculată ostentativ, această caracteristică a sonorităților este imblînzită de situirea într-o zonă de graniță cu muzica concretă; nu însă cultivînd zgometul pentru insolitul sau forța lui de șoc, ci re-creîndu-l cu egală grijă față de sugestivitatea și capacitatea lui de transfigurare artistică.

De la picuratul pasilor grei pe lepezile gasterilor de mină și pînă la scrișnetul cuvei de funicular (coșciug aerian predestinat, în care Iacob refuză să-și aștepte resemnat moartea), de la loviturile de ciocan ce dezvăluie filonul de aur și pînă la loviturile de palme ce scot la lumină filonul încă mai prețios al sentimentelor puternice, clocotitoare și pustitoare, muzica lui Anatol Vieru învalte întreaga lume sonoră a filmului într-o rezistibilă iluzie: aceea a unei cutremurătoare realități.

Lumița VARTOLOMEI



Pădurea de fagi de Francisc Munteanu și Cristina Niciuș Mihăilescu (cu Anca Sigartău și Vasile Muraru). Monteuza filmului, Maria Neagu, ca de obicei, implicată în povestea de pe ecran

Exigența și autoexigențele unei bresle

Echipa, în frunte cu regizorul, filmează unde filmează, în decor natural sau amenajat, în interior și exterior, pe platourile din studio sau la Craiova, într-o peșteră din munți, la Vadul Oii și la Singapore, Leningrad și Delta Dunării, după cum s-a hotărât și s-a parafat la casa de filme, în funcție de scenariu, desigur, de viziunea regizorală după care, fără pic de întîrziere, pe calea cea mai scurtă și cu mijloacele de transport cele mai sigure, secvența respectivă trebuie să ajungă la laboratorul din Buftuea, dezvoltată, copiată și văzută de primii specialiști. Culițele sigilate cu negativul-imagini sînt pазite ca lumina ochilor, pазite mai ales de lumină, dar și de razele X, de umiditate, frig și căldură etc., etc., în acest domeniu existînd un adevărat cod al comportamentului cu pelicula, fiindcă o mică neatenție poate costa o avere, mai ales în situația unor filmări la care au participat sute de actori și figuranți, iar decorurile — fiindcă așa cere scenariul — au fost incendiate pentru ca noi, spectatori din stat, să ne minunăm de cît de grozave sînt fiacările prin care, elegant și cu zîmbetul pe buze, trece ca un „bold”, călare, însuși Florin Piersic.

Sute de secvențe, mii de planuri și cadre generale vin astfel spre Buftuea, de pretutindeni, ziua și noaptea, ca rîndurile care se strîng la cub, trec prin laborator, așa cum am zis, și ajung, sub formă de copii pozitive de lucru, desfasurate de pe role, în imensele coșuri albe din cabinetele de montaj pozitiv

Calități complementare

Este născut în București, la 23 iunie 1952. Lucrează în Buftuea din 1972, mai întîi asistent și apoi secund la numeroase filme pînă în 1979, cînd i se incredințează masa de montaj în calitate de șef.

Singurul monteur bărbat din Centrul de Producție Cinematografică? Iată că regula ca monteurul să fie prin excelență o femeie este înfrîntă de Mircea Ciocăltei, cu atât mai mult cu cît cea care l-a ajutat, l-a învățat, l-a înșușit dragostea, respectul, dar mai ales pașimă pentru montaj a fost marea noastră monteuza Iolanda Mintulescu care, și astăzi, își ajută elevii. Împreună cu Iolanda Mintulescu a semnat ca monteur: *Artista, dolarii și ardelenii*, *Castelul din Carpați*, *Am fost 16 și Ochi de urs*. De unul singur monteuze *Reverdi*, *Iauri*, *Amintiri*, *Așteptînd un tren*. Cel mai frumós 20 de ani, *Să mori rînit din dragoste de viață*, *Adela*, *Moromeții*, *Vulcanul stins*, *Umbrele soarelui*.

— Ce înțelegi prin montaj de film, Mircea Ciocăltei?

— Montajul unui film este întodeauna o „terra incognita” spre care privim cu precauție, dar care, lăsîndu-se descoperită, dezvăluind și secretele, o cucerim nu dintr-o dată, ci din împletirea tuturor rezultatelor ar-

imagine, numerotate meticolos și cu clachele înscrise cît mai vizibil. Un film de lungime normală are cam 12 kilometri de asemenea bucați de film, cît distanța dintre casele de filme și Buftuea, urmind că din macaroana asta de celoid colorat să se contureze filmul, de operațiunea această ocupîndu-se cineva foarte important, *monteurul filmului*, adică cel care vede tot și știe tot și încă ceva pe de-a-supra, fiindcă doar așa cei 12 kilometri de peliculă filmată ajung filmul cutare, în lungime de 2600 metri, corespunzător planului inițial și standardelor internaționale.

Pe monteurul de film l-ai compara (sigur, o asociație de idei strict personală) cu o Penelopă care alege viitorul covor și țese cu lina de aur trimisă fir cu fir și metru cu metru de către impetuósul Jason care este regizorul (plus operatorul-șef de imagine), dar mie teamă că nu cumva cine știe ce clitor grăbit să înțeleagă ca însuși Homer, la vremea lui, făcea filme pe care le distribuia în rețeaua de săli a Mitologiei, așteptînd cu sufletul la gură croniclele elogiouse ale cinefililor amatori Eschil, Sofocle și Euripide. Deci, monteurul de film e primul realizator care vede filmul, primul critic și primul Diogene care-și aprinde felinarul (lumină! cît bobul de fasole din obscuritatea camerei de montaj) și începe să aleagă materialul, să compare dubiele și să le selecteze, să construiască mental filmul și să-l vadă cum curge, cum se leagă povestea, în funcție de scenariu, de calitatea jocului actoricesc, de lumina distribuită în cadru și — mai presus de orice — de temperamentul artistic al lui Jason-regizorul care, după toate peregrinările echipei de filmare, ajunge acasă, adică în camera de montaj și tună ca însuși Zeus: „la să vedem covorul!”

Totuși, ce-i montajul și cum „devine cazul”? Dar despre montaj — desigur — cel mai bine pot discuta monteurii, respectiv monteuzele, iar „arbitrul” cel mai bun nu poate fi altul decît profesorul inginer Constantin Pivnicer, director general al Centrului de Producție Cinematografică București. Alături

tistic ce împlineșc creator, în final, opera de artă care trebuie să fie filmul.

— Montajul de film are o lege a lui?

— Fiecare cadru trebuie să conțină un element (apel sau absență) care-și găsește răspuns în cadrul următor, astfel încît să se mențină constantă tensiunea psihologică.

— Este, cumva, montajul de film un „mister”?

— Experiența acumulată pînă acum, înfîmă, minoră, față de nebanuțiile surpriza pe care ti le poate oferi filmul, mă face să cred că „misterul” creației cinematografice nu va putea fi „dezlegat” pe deplin niciodată, că mecanismul creator pus în mișcare de către regizor prin filtrul personalității sale este generator de neașteptate conexiuni. Monteurul,

Oamenii de aur ai studioului

Spiritul de echipă sau parte integrantă

du-mă Comisiei profesionale a monteurilor-film — Maria Neagu, Elena Pantazi și Cristina Ionescu, cineaste cu vechi stat de serviciu și studii de specialitate (IATC, Facultatea de filologie etc.), lansez întrebarea care plutește în aer:

E adevărat că 1987 a fost, pentru Studioul „București”, anul montajului?

Constantin Pivnicer: E adevărat! Toți cei 1300 de critici avizați și neavizați (numărul aproximativ al „filmistilor” din studio) sînt de această părere. E un fapt pe care, sperăm, îl va remarcă și critica de specialitate. Pentru noi însă nu-i nici o surpriză, de ani și ani cunoaștem și ne bazăm pe oamenii de la montaj-pozitiv și pe comisia profesională a acestor bresle mai exigente ca oricare alta. Înaltă competența profesională, cultura însoțită temeinic, nu numai cinematografică, dar și muzicală, plastică și literară, plus o exigență ieșită din comun cu propria creație artistică. Toate aceste calități ale școlii românești de montaj s-au format și dezvoltat în zeci și zeci de ani, experiența și pasiunea transmițîndu-se de la o generație la alta... Încă din 1938, la Festivalul de la Veneția, Paul Calinescu lua marea premiu cu *Tara Moșilor* și pentru arta desăvîșită a montarii acestei pelicule din patrimoniul nostru de aur... Mulți teoreticieni și practicieni ai filmului, atunci cînd vor să definească această artă, lansează ecuația: *arta filmului egal arta montajului*, ceea ce, desigur, este adevărat, în consens cu teoriile psih-estetice ale Gestalt-ului, adică teoria structurilor și a configurațiilor, înaintea de orice, este spectacolul, o structură ritmată, o polifonie de senzații vizuale și auditive, un *montaj* de emisii cu sens precis, greu de observat la prima vedere. Sînt legile secrete ale talentului care și spun cuvîntul și mai sînt și legile ansamblului de științe și tehnici care concurează la realizarea spectacolului. Or, fără a face prea multă teorie, toate aceste secrete, mari și mici, trebuie să fie în „singele” monteurului de film, implicit sau explicit, după cum se întîmplă, fiindcă cei dotați cu adevărat pentru această profesie au un simț special, o intuiție specifică în structurarea ritmului spectacolului, desfășurînd totuși pe un adevărat fir al Ariadnei, care scoate filmul la liman, atîngîndu-și scopul cel mare, impresionarea și, uneori, contaminarea spectatorului cu scopul programatic inițial. Orice spectacol e ritm, ritmul fiind însuși purtătorul ideii și, ca să nu uităm, notați cu litere mari că la noi arta montajului de film s-a consolidat și dezvoltat, în primul rînd, în cadrul documentarului, al acestui tip de film, în care ne-am situat și ne situăm la cote valorice importante. Documentarul e marea școală, el n-are valoare fără ritm și fără ideea-ritm care-l animă. De la documentar s-a trecut la filmul artistic, ajungînd la

ceea ce avem astăzi, o industrie cinematografică de prim rang, capabilă să realizeze toate tipurile de film din lume. E o istorie, o tradiție care și-a spus și-și spune mereu cuvîntul.

Maria Neagu (șefa Comisiei profesionale a monteurilor): La IATC, cum e și firesc, se învață doar unele elemente ale montajului de film, desigur indispensabile, dar adevărata școală e aici, în studio, la mesele de montaj la care au lucrat Margareta Anescu, Iolanda Mintulescu și Lucia Anton, profesioniste de mare clasă de la care noi, cei de astăzi, am învățat cît din zece enciclopedii de specialitate... Dacă ar fi să folosim o metaforă, cred

O școală ce nu poate fi egalată nici de zece enciclopedii de specialitate

lămuritoare, am spune că montajul, ca meserie, se apropie poate de sculptură, dacă acceptăm crezul pe care îl formulează Michelangelo atunci cînd, arătînd unui ucenic un bloc de marmură, îi spune: „Statuia e înăuntrul; noi nu facem decît să îndepărtăm ce e de prisos. Totul este s-o vezi și s-o descoperi”. Asta facem, îmi place să sper, și noi. Din cei 12 kilometri de peliculă, pomeniți anterior, împreună cu regizorul, îndepărtăm balastul inform, pînă rămîne filmul — operă finită, nedepășind, decît arearorii, 3 kilometri... Cînd vin de la laborator primele materiale filmate și cînd, avînd în minte toate amănuntele din decupajul regizoral, vezi și începi să memorezi, îți imaginezi primele conexiuni posibile. Asta ar fi...

Faze I sau ochiul primului spectator

... problema problemelor, postura de prim spectator, cînd deja trebuie să-ți *confunzi* înțelegerea de cunoștințe profesionale, cultura și sensibilitatea cu filmul ce-l realizezi, cu ceea ce vrea și cu ce-a vrut să vrea regizorul, implicîndu-te și detașîndu-te în același timp, fiindcă de luciditatea ochiului tău depînd multe, în primul rînd starea de alertă a regizorului, el filmînd undeva în munți, la o mină — dau exemplul filmului *Iacob* — și

alături de regizor, este unul din cei „chemați” să completeze această demonstrație.

Din 1967, Mircea Ciocăltei este student la I.A.T.C., secția „Imagine de film și tv”, în anul întîi, an pe care îl conduce subsemnatul.

— De ce imagine de film și nu regie?

— Imaginea de film este o pasiune complementară montajului, care este o artă pe care nu o poți stăpîni dacă nu-ți dezlegi toate sensurile. Mă străduiesc să-și pătrund tainele printr-un studiu asiduu, temeinic.

Mircea Ciocăltei, în primul semestru al anului în curs, la examenul de artă imaginii de film a „prîns” un „decar”. Cel ce așterne pe hîrtie aceste rînduri îi urează „mulți înainte”, pînă la examenul de diplomă și, după aceea!

George CORNEA

Tensiunea susținută și prin ritmul impus la masa de montaj de Mircea Ciocăltei: *Vulcanul stins* de Dumitru Carabă și George Cornea (cu Adrian Pinteș și Alexandru Repan)



...cum devine montajul ...poeticii filmice

vine seară, apoi telefonul "care zburie aproape de miez nopții și pocnește Mireasa Daneiluc, ca o lamă de brici: „Cum e materialul?”... N-ai voie să trisezi, e interzis să răs-punzi așa-și-asa, tu, monteurl, trebuie să fii ochiul lui, acest mare regizor vrea adevărul și numai adevărul. Raportul obiectiv-subiectiv e limpede doar în tratatele de estetică, în practica lucrului stău altfel, la acest gen de între-bări trebuie să răspunzi exact, fără însă a fi sigur că ceea ce consideri ca fiind exact este și în realitate așa. Repet, trebuie să te con-funzi cu filmul, să-l trăiești în timp ce se face și să alungi să-ți se spună, pe coridoarele studioului, „doamna Iacob” ori „doamna

Să „captezi”
personalitatea
regizorului
fără să abdicii
de la propria-ți
personalitate

Nelu”, cealaltă peliculă la care am lucrat, cu un debutant talentat, regizorul Dorin Mircea Doroftei... Primul om care nu trebuie să me-najeze susceptibilitățile regizorului și ale in-tergii-echipe este monteurl. Regizorul cu adevărat prestigios cer acest lucru, împreună cu ei trebuie să depășești unele inabilități ale scriiturii (evident, în funcție de jocul concret al actorilor), să prezinți mai multe variante de montaj și s-o alegi pe cea mai bună... ceea ce nu-i chiar ușor, în fiecare fibră a filmului fiind nu numai obiectivitatea, dar și — mai ales — subiectivitatea, gustul personal și in-țuiția proprie. Apoi, vin toate celelalte, inclu-siv...

Faza II sau ritmul și sensul întregului...

Cristina Ionescu: ... film care, de la o peli-culă la alta, se schimbă, unul avind ritm alert, ca *Zîmbet de soare* (regia Elisabeta Bostan) altul ritm expozitiv (*Promisiuni*, regia Elisa-beta Bostan), sau lent-contrapunctic, ca *Ro-mânța de iarnă* (regia Dan Pita). Ritmul este impus prin decupaj, desigur, deci de perso-nalitatea regizorului, dar și de jocul actorilor care, deși conduși de regizor, au un stil și un ritm propriu de joc, înconfundabil când e vorba de marii actori. Sînt secvențe de film

ne mai fiind nevoie de intervenția monteurlui și de tăieturi și lipituri. În Franța, Jean Renoir se declara în favoarea filmărilor lungi, menite să protejeze arta actorului de film, care se putea exprima cu o mai mare acuită-te a adevărului decît în filmările scurte; Renoir, deci, monta și el cadrele direct din fi-lme. Filmele nu mai dețineau circa 5–60-metre de tăieturi-lipituri ci înregistra în medie un lung-metraj, ci numai 50–60...

Mai țirzu însă, viața a dovedit inconsisten-ța temerilor lui Colpi. Pe de o parte, mon-tajul își continua existența și în cazul filmă-rilor lungi pentru că și în acestea, cadrele — ca momente de esențializare a mișcării gene-rale — nu puteau apărea fără să gîndesc legă-tura dintre ele. Deci, montajul era prezent ca forma a gândirii artistice! Pe de-alta parte, ar fi posibil să vorbim în continuare despre o virtuală poe-tică a filmului în afara unor procedee de montaj? Ne-am putea convinge că nu este posibil acest lucru, dacă am re-lecta pe marginea unui exemplu: Ce s-ar pu-tea constata dacă am lega astfel două cadre: Cadru A: „Fața minioasă a unui om”; Cadru B: „Un vîrtej de praf și de frunze?” S-ar putea constata mai întîi că, din punct de vedere al conținutului, cele două cadre sînt complet diferite; în timp ce A reprezintă fața unui om văzută la plan apropiat, cadru B ne arată un colț din natură văzut la plan general. Și, totuși, montind împreună aceste cadre cu conținuturi diferite, se degajă un sens prin *puterea asociativă a montajului, sensul unei metafore*:

„Omul s-a miniat ca o furtună!”
Ce este absolut remarcabil în această me-todă prin care montajul devine o artă a poe-ticii filmului și nu doar un mijloc pentru cre-are ritmului exterior, lipind între ele bucăți de montaj? Remarcabil este, în primul rînd, că noua calitate care declanșează sensul meta-forei nu este delînută separat nici de cadru

pe care le-am simțit chiar din vizionarea ma-terialului primar. Cînd am primit din laborator bobinele cu „Piața-Rock” din filmul *Zîmbet de soare*, am intrat, ca de obicei, împreună cu echipa mea de montaj în sala de vizio-nare. Pelicula a început cu curgă, iar noi am sarit strigînd: „Bravo Zizi, bravo Teicu, bravo dansatorii”. M-am așezat cu multă plăcere la masa de montaj și a ieșit secvența pe care alți văzut-o dumneavoastră. Montajul făcut de mine este, bineînțeles, în consens cu ma-terialul filmat, cu muzica lui Marius Teicu și cu intențiile remarcabilului artist care este Elisa-beta Bostan. Monteurl, deci, lucrează în funcție de personalitatea regizorului... Cînd e vorba de critică, fără să fii exclusivist, sînt pentru critica făcută de monteurl propriul film, cînd ochiul critic se dovedește a fi, im-plicit, și *de critic*, adică de profesionist avizat... Cînd alungi la o formulă de montaj, ale-gînd varianta cu ritmul cel mai adecvat, ur-mează...

Faza III sau confruntarea cu cei de pe generic...

Elena Pantazică: ... urmează, deci, faza asta, buclucășă uneori, cînd te confrunți cu autorii principali și ajungi la un mic război în care, dacă ai inițiativă, excluzi protocolul. Problema ar fi: ce se întîmplă dacă tu, mon-



„Liceenii” lui George Șovu și Nicolae Corjos, Oana Sirbu, Mihai Constantin, Ștefan Bănică jr., față în față cu „severitatea” monteuzei Elena Pantazică

A, nici de cadru B! Remarcabil este apoi că sensul — care-l poate impresiona pe specta-tor — nu este oferit „de-a gata”, ci se pro-duce în mintea spectatorului, deci se indele-pintește unul din dezideratele scumpe oricărui creator de film: alitudinea de participare ac-tivă a spectatorului la ipoteza propusă!

Iată de ce, printre atîtea capacități și spe-cializări care formează profesia unui regizor de film (să cunoască arta filmărilor, să stăpî-nească meșteșugul lucrului cu actorii, să aibă solide cunoștințe despre plastică și arta ope-ratorului de film), indelectica montajului

teurl, simți că o secvență, bine filmată și bine gîndită în sine, nu merge în structura montajului la care ții cel mai mult? E bine, dacă ești convins că ai dreptate, te lupți pînă în pinzele albe și aduci o mie de ar-gumente valabile, chiar dacă regizorul se consi-dere frustrat, asiderea și actorii, autorii de-corului și ai costumelor, pînă la maestrul de lumini care consideră și el că în respectiva secvență și-a dat întreaga amplitudine a ta-lentului. Cînd trenează, cînd iese din ritm, fil-mul începe să plictisească și tu, monteurl, vii cu argumentul salvator, adică începi să ameninți cu... scriștii fotoliilor din sala de

proiecție. Altfel, ca toți realizatorii de filme din lume se tem de „argumentul” asta. Cînd filmul își iese din ritm, cînd apar „burli”, cum se zice pe buftenește, spectatorii încep să se foașcă în fotolii și acestea încep să scriștie, sunet care în nici un caz nu provine din co-loana sonoră a peliculei... Toți realizatorii își iubesc filmul pînă la ultima fotografie, și ar vrea să nu renunțe la nimic, dar tu, monteurl, îți iubești nu numai filmul, dar și profesia care te obliga... Așa mi s-a întîmplat cu *Ex-temporal* la dirigenta (regia Nicolae Corjos) unde regizorul ținea morții la o secvență care, pînă la urmă, a trebuit să se facă, dar nu înainte de a avea cu acest protocol și cere-moniile laureat al sufragiilor tuturor specta-to-riilor adevărate dueluri. N-am învins eu, a în-vins filmul, ritmul lui și de treaba asta va dați seama după mîile de amatori la „un bilet în plus” postată la intrarea cinematografeilor...

Să dispară cuvîntul „foarfecă”!

De ce de montajul de film, de ani și ani de zile, în cronici de specialitate și în toate cele-lalte preluări cînd cinefilii își „dau cu pare-rea”, a fost și este asociat termenului de *foarfecă*? Întrebarea sună nîtel retoric, Constan-tin Pivniceru zăsește enigmatic, iar vocile celor trei protagoniști ale Comisiei profesio-nale izbucnesc în cor:

— E fals!
Da, stimate cititor, alfiă că în toate cabinele de montaj din studio nu se alfiă nici o foarfecă, operațiunea de tăiere a peliculei facîndu-se cu ajutorul unei mașini de speciale pre-văzută — cu role de scotch, pentru lipit auto-mat capetele peliculei.
Discuția continuă o vreme pe marginea noilor filme intrate în producție anul 1988 este mai bogat ca niciodată: ne asigură Constantin Pivniceru — în premieră care vor fi îndrăgite de public, după care usa capto-nate se deschide și omniprezenta secretăria ne anunță că timpul ce ne-a fost rezervat s-a sfîrșit.

Marcel PĂRȘU

Mireasa din tren după scenariul lui D.R. Popescu (cu Aurora Leonte și Radu Gheorghe). Costantă colaboratoare a regizorului Lucian Bratu, „capul său limpede”, Erica Auri-an



forme a căror existență poate nici nu o banu-iseam în cursul elaborării.

Prezența continuă în cabina de montaj, de-parte de a fi o formă de neîncredere sau de tîrfa maruntă asupra șefei de montaj, este motivată în conștiința mea și de faptul că eu consider montajul ca pe o formă directă și principală a scriiturii proprii, cinematogra-fi-ce. Filmul meu va arăta finalmente într-un anume fel nu numai pentru că așa a fost fil-mat, ci și pentru că așa a fost compus!

Consider șefa de montaj ca pe un colabora-tor apropiat mie, om care nu poate fi violentat prin „comenzi” date de regizor. Ca și în cazul actorilor sau al altor colaboratori prin-cipali, încerc să conving, să persuad, pe șefa de montaj de valabilitatea viziunii mele și fac tot ceea ce mi stă în putință ca ea să fie în completă conștiință de cauză cu ceea ce urmăresc prin montaj. Ca și în cazul ce-lorlalți colaboratori însă, nu pot lucra cu oa-menii care în procesul montajului nu-ți pot opune nimic. E ca și cum ai fi pus să stai în fața unei hîrtii mereu albe. Cunoșcînd ceea ce urmăresc prin montaj, omul de lingă mine trebuie să aibă acel „cap limpede” și, pe lingă priceperea profesională, să dețină și acel spirit critic care să mă ajute la editarea filmului prin montaj.

Lucrez de buni ani de zile cu monte-za-șefa Erica Auran. Pentru motivele arătate mai sus, am avut în ea mereu pe unul din cei mai apropiați colaboratori la realizarea filme-mor. Eu am avut satisfacția lucrului cu un om care, pentru că a cunoscut foarte bine trăsă-turile mele de creație, a scutit munca noastră de multe discuții sau căutări sterile. Sper că și acest om a simțit, lucrînd alături de mine, satisfacția aportului ei creator.

Lucian BRATU

Sub semnul unor mari actori

Provinciaili

Totul începe cu un Boeing 727, rotindu-se răbdător deasupra aeroportului new-yorkiez, rotindu-se și așteptând să cahe dreptul de aterizare din partea turnului de control. Totul începe cu un avion. Un EI — ah, coleric, agitat peste măsură, plin de importanță, conștient de toate atuurile masculinității sale, într-o cascadă de expresivitate, are în cap toată lista programului de îndeplinit cu excitație British greu de respectat în traficul american... O Ea, docilă, fermecătoare, nevastă ideală, nu? Fragilă și ascultătoare, divinizându-și așa cum se cade soțul, urmându-l cu un fel de evlavie copilărească. După ce se tot rotește pe o muzică, plăcută de altfel, de Quincy Jones, Boeing-ul cu pricina al companiei Trans International nu aterizează unde trebuie, ci pleacă frumusește spre Boston. Și de aici, toată așureala care urmează; nimic nu se mai potrivește, totul se defazază: domnul și doamna Kellermann intră într-o cursă nebună pe care scrie „ghinion”; incurcă trenurile, rabdă de foame, rămân fără cameră la hotel, geamantanele se rătesc, sint jefuiți, dorm sub cerul liber în Central Park și tot așa din situație în situație, toate hazoase și toate mizând ori pe inocență și buna lor credință ori pe măruntă fanfaronadă a provinciaili care are mariană persecuție. În acest *The Out-of-Towners* (regia Arthur Hiller, 1970 cu Sandy Dennis, Sandy Baron, Anne Meare), Jack Lemmon își pune fațeta spontană și hazul cu totul particular în slujba unei pleoșări pentru viața liniștită, departe de agitația metropolei, cu hoții, aglomerația și tot sirul posibil de ghinioane.

Așa că Mr. Kellermann pleacă înapoi în Ohio, refuzând șansa de-a locui la New York... Pleacă, evident, terorizându-și suav do-



Toma Caragiu
într-un rol
de mare expresivitate
cel din *Tatăl risipitor*
de Adrian Petringenu
(cu Gheorghe Dinică)

cila nevastă, și tot cu un avion, refuzând lunch-ul companiei (la fel ca la început) cu gindul la masa de-acasă... Numai că (asta e cu avioanele) boeing-ul cu pricina e detur-nat. Într-o holding-ul de la început și teroristii din final, o cascadă de haz american, pe alocuri haz de necaz, hazul comediei sofisticate în care Jack Lemmon este, să recunoaștem, un maestru al genului.

Gabin, artist nepereche

De-acolo, dindărul tandreții lui unice, Gab-in era actorul instalat iremediabil în sufletul

spectatorului. Căci toți avem nevoie de tandrețe. Dindărul calmului său unic, de om care-a văzut și-a înțeles multe la viața lui. Cu mină acasă, inconfundabilă; un fel de blazare cu ecou existențial, o angoasă cu totul franțuzească, greu de definit, imposibil de eticheta.

S-a spus despre Gabin, ca despre toți monștrii sacri, că era mereu el. Revăzându-l (la tv, *Dincolo de aparențe*) îi urmăream mișcările, expresia, îi auzeam vocea cu un fel de evlavie. De pildă, în „Infruntarea” cu Danielle Darrieux: ea, ca o coardă întinsă, perfecționată, de un rafinament princiar, accentuînd-

du și personajul cu grație felină, rece, puțin înspăimântătoare; el, tirind după sine calmul acela nespus de omeneș. O infruntare care semăna celei dintre Signoret—Delon într-un alt film pe aceeași pălănică temă și schema (justițiar, dar ce mai conta...) Marele stăruitor arunca giuvaeruri pe fiecare replică, pe fiecare cîtinare de pleoape.

Gabin a exprimat, ca nimeni altul, bunăta-tea calmă, chiar expusă greșelii, el a fost tot timpul esențialmente uman, fără patetism, doar cu o anumită doză de nostalgie implicită.

Gabin, o pagină de frământare cu aparență blajină a acestui prea grăbit secol.

Tatăl risipitor

În rolul lui Oaie, Toma Caragiu pune la batie resurse actricești mai puțin exploa-tate, demonstrînd încă odată extraordinarele sale disponibilități artistice. Oaie era un rol de mare complexitate în care tipologia perso-najului se filtra prin expresivitatea unică a unui actor ce-și impregna inconfundabil per-sonajele. Revăzînd azi *Tatăl risipitor* (regia Adrian Petringenu, 1974) am fost iar ferme-cată de marea densitate a interpretărilor ac-toricești, de acuratețea partiturilor: mă gîndesc la acel rol unic făcut de Gheorghe Di-nică (abrutizare, spirit primar, sarcasm, inco-nocență într-o mixtură unică), Marga Barbu (în-truchipare plină de nerv a zadarnicii sigu-ranței), Vasile Nițulescu (deruta unei clase so-ciale), Florin Zamfirescu (un vizionar nițel lu-natic, dus de val, în plin proces de dobîndire a conștiinței de clasă, curaj abulic și primară somație biologică). Filmul lui Adrian Petrin-genu și-a păstrat intactă prospețimea și na-valnică expresivitate, fiind animat de o natu-ralețe a expresiei de cinema care validează prin și, mai ales, peste timp, talentul unor ac-tori, mina nezeitată a unui regizor.

Cleopatra LORINȚIU

Jack Lemmon: el însuși o cascadă de haz
(În *Provinciaili*, cu Sandy Dennis)



Jean Gabin: ireversibil instalat în sufletul spectatorilor
(cu Marlene Dietrich)



cartea de film

O monografie binevenită

Constantin Popescu face parte din familia împătîmilor de cinema. Vocația lui se îndreaptă mai puțin spre demersul critic, cît spre culegerea și depozitarea de date și, în ultima instanță, spre istoria de film. Lucrul este evident și pentru cei care răsfoiesc re-*vista* „Flacăra” de acum aproape 20 de ani, unde, multă vreme, Constantin Popescu a publicat un dicționar biografic intitulat „de la A la Z”. Și pentru cei ce frecventează biblioteca de cinema a Arhivei de filme unde un prețios instrument de lucru este tocmai „Repertoriul filmelor rulate în România în anii ’30—’40” alcătuit de Constantin Popescu. Și pentru consumatorii de literatură de speciali-tate care i-au întîlnit numele alături de D.I.

Suchianu pe coperta celor patru volume din seria „Filme de neuitat” (Constantin Popescu fiind acolo autorul „dosarelor” cu date priv-ind realizarea și receptarea fiecărui film, do-sare ce însoțeau inconfundabilele cozerii cri-tice ale maestrului). Și, în sfîrșit, pentru teles-pectatorii care, acum cîțiva ani, i-au urmărit incursiunile săptămînale în istoria filmului muzical.

Sînt doar cîteva repere ale unei laborioase activități de ceea ce englezii numesc „a free lance writer on film”, activate care s-a con-cretizat recent în volumul „Actorul și măștile sale” (Ed. Meridiane, 1987, col. „Actori și destine”).

Ambitînînd să scrie o monografie a omu-



CONSTANTIN POPESCU

Actorul și
măștile sale

lui de teatru și film Laurence Olivier, autorul poeză pentru formula cronologic-expo-zitivă, trecînd în revistă întreaga carieră a ac-torului-regizor britanic, carieră de o bogăție și longevitate incredibile (prima apariție pe scenă — 1917, cea mai recentă apariție pe ecran — 1987) și greu de cuprins în paginile unui singur volum.

Cred că ar merita să deschid aici o paranteză asupra dificultății unei asemenea întreprinderi, care necesită, după părerea mea, două condiții obligatorii: cunoașterea în aman-unț și, pe cît posibil, de viu a creației respec-tive și posibilitatea unei documentări ex-haustive referitoare atît la personalitatea respec-tivă, cît și la epocă, lumea culturală în care s-a format și evoluat etc.

În ceea ce privește prima condiție, e lim-pede că mai bine de jumătate din activitatea lui Laurence Olivier (cea teatrală în întregi-me, cea cinematografică parțial), Constan-tin Popescu a cunoscut-o prin intermediul scrierilor despre. Din lectura textului (păcat că autorul are o reticență inexplicabilă în a menționa la fiecare pagină sursa citatelor) și din bibliografia finală, aflăm că printre aceste scrieri s-au numărat vreo zece volume dedi-cate în mod special vieții și activității actoru-lui (ceea ce nu e deloc puțin), dar totodată constatăm că lipsesc revistele de specialitate (mai ales teatrale, mai ales de limbă engleză).

Desigur, e greu să facem autorului o culpă din faptul că, forțat de împrejurări, a eludat parțial condițiile despre care vorbeam, dar faptul se simte în întregul volum care galo-

pează prin cei 70 de ani petrecuți de Olivier sub lumina proiectoarelor. Ghidul de bază al acestei incursiuni rămîn memoriile autorului, apărute în 1982, precum și considerațiile sale „Despre actorie” (1986), ceea ce denotă, o dată în plus, atît admirabilă neîngurmită a au-torului față de subiectul lui (Olivier, „dîmîn-dul”, „ardentul”, „perfectionistul”, „cel ales de zei”, „cel mai mare actor în viață”), cît și credi-tul nelimitat acordat acestuia.

Pentru a compensa, intructiv, caracterul factologic al textului, fiecare capitol este în-zestrat cu unul sau mai multe citate-mo-tu-ri, consistente și adesea de coloratură teo-retică sau esențială. În același scop, volumul este dotat, în final, cu o teatragrafie (autorul ne asigură că este singura integrală dintre cele publicate pînă acum?) și cu o filmogra-fie, amîndouă comentate, în ceea ce privește piesele jucate sau și regizate de Olivier, co-mentariile se rezumă în exclusivitate la citate preluate din amintirile memorii. În timp ce pentru fiecare film autorul recurge la soluția „dosarului” compus din cîteva fraze despre subiect și cîteva aprecieri din critica vremii. Aîr prin structura, cît și prin ton, „Actorul și măștile sale” se înscrie în literatura cine-matografică de largă popularizare, gen care, așa cum demonstrează acest volum marcat de fascinația subiectului, necesită un efort remarcabil de documentare, stăpînirea unui impresionant bagaj de cunoștințe, dar și o pasiune frumoasă pentru arta filmului.

Cristina CORCIOVESCU

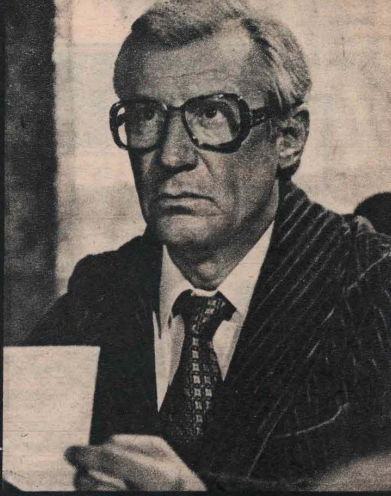
Ceasul maturității

Lăsând în urmă fața sentimentală a profesiunii sale, poate, datorită unei firești selecții pe care o operează timpul, memoria păstrează, parcă, tot mai puține dintre momentele cunoașterii unor actori pe platou. Amantul născut nu are mare importanță decât în măsura în care, derulând filmul carierei unui interpret, îți dai seama că, printre altele cadre și secvențe, există o imagine nestăută de altă, nedevenită „de vînzare”, cum ar spune Wajda. Greu de spus cu excitație de ce, dar nici o concurență nu a putut alunga din cinematograful personal al „stop cadru” cu Victor Rebengiuc, pe o uita norioasă dintr-o comună brașoveană, în primăvară (cred) lui 1964, cînd Ciulei și Gologan se uitau la cer cu acea strîngere de inimă pe care numai cinești o cunosc. Am ratat, în acea zi, să văd cum se filmează Pădurea spinzuraților, dar am plecat aproape descumpănit de convingerea că l-am întâlnit pe Apostol Bologa și că ar fi absurd, dacă nu ridicol, să-l întreb ceva. Cu fața trasă, cu părul puțin blonzi, Reben-

giuc era — chiar și într-o pauză — eroul lui Rebreanu, bărbatul tânăr pe al cărui chip se și citea împacarea cu ideea morții. Sintem prea obișnuiți cu meandrele condiției actoricești pentru a ne întreba, acum, de ce alte roluri ale acelei vîrste nu s-au ivit la timp. Este preferabil să ne bucurăm de taina prin care anii, viața, luarea aminte, așteptarea răbdătoare, experiența — și cite altele — se distilează în nevăzutele creuzete ale profesiunii, producînd „schimbări la față”, al căror miracol dar și preț, numai cel care le trăiește le știe cel mai bine. Actorul din *Profetul*, *aurul și ardeleii* și *Tânase Scatu* ori din *Buzduganul cu trei peceți* era altul: o forță malefică în primul caz, o forță a înțelepciunii și a voinței, în cel de al doilea, statuau un interpret al caracterelor și, deopotrivă, al destinelor. Greu de uitat abia mascata privire piezică pe care „profetul” ori Scatu o arunca lumii ce mai intră — din prostie sau din îndrăcnie — și să și potrivească pașii cu ai lor. Sint roluri ce l-au condus către performanța „următoru-

lui” din, *Dreptate în lanțuri* care aproape că nu mai deslășește unde începe chinul sau voluptatea unei obsesii. După cum, nu cred că eroii medici, cei din *Doctorul Poenaru* sau *Orgoliu*, oameni oricum mai apropiați — prin profesune — de misterul vieții, au trecut fără să lase urme în complicatele trasee pe care un actor le străbate de la un film la altul. Poate sentimentul solitudinii, al acelei treziri de unul singur într-o margine de lume ce-și pierde înțelesul, pe care ne-o sugerează interpretul în cele mai noi roluri ale sale, de la strigătul năpraznic al bogătiului (*Pădureanca*), născut de o evidență mult timp ignorată, autoexiliat în demență, pînă la întrebarea prin care Moromete își ascunde descumpănirea în fața a ceea ce nu se mai lasă preocupat. „Nicolaie, unde mergem, noi dom’le?” Luăm seama, cu incitare, de acel fumeus ceas al maturității unui actor, cînd orice apariție a sa ne mai îmbogățește, sau ne mai împovărează, cu un ghid, o imagine, o întrebare. Scriitorului sau pictorului — să spunem — îi trebuie, dincolo de vocație, doar trudă pentru a ajunge aici (evident, simplific). Actorul are însă, nevoie, și de puterea de a-și contempla „sufletul și trupul”, pe neîndurătoarea prînă albă, cu o stăpînire aproape neomenească. Secretele pactului cu timpul, îngăduite otrăvii muritor, lui îi sînt interzise. Mai mult decît altă — din ele așteaptă să se hrănească alte și alte personaje. Fără acest preț nu poți fi Bologa sau Moromete.

Magda MIHĂILESCU



Victor Rebengiuc în „medalion” la Cinematecă și în *Orgoliu* de Manole Marcus

note de regizor

Bătaia de inimă a aparatului

Molipsindu-se de la propriul erou, Abel Gance rostește în fața trupelor sale de actori și figuranți, tehnicieni și artiști, proclamația: „Filmul acesta (*Napoleon* n.n.) vă va face să intrați în templul artelor pe gigantică poartă a istoriei... Trebuie să regăsiți în voi flacăra, nebunia, puterea soldaților din anul II”. „Flacăra, nebunie” le avea în el Abel Gance, altfel acest film, *Napoleon* n-ar fi intrat în istoria artei. Era nebunia de a sparge tiparele unui simplu procedeu tehnic, amenințat deja atunci — în ’25 — cu deprecieri, cu riscul de a se învîrăbi cu toți, insistînd a-i găsi filmului locuri vîna izvoarelor sau real artistic; fluența și curgerea imaginilor... „Acele imagini (scrie Gance) de minie, pașune și ură, succedîndu-se cu repeziune crescîndă și făcînd uned din altele într-o ordine și un ritm de neprevăzut, o dezlănțuire de viziuni care la vremea aceea părea apocaliptică”... „Trebuia să mergem mai departe... Aparatul de filmat, singurul imobil, preocupat să capteze toată mulțimea de mișcări necunoscute ce se desfășurau în juru-i, trebuia, la rîndul lui, să intre în joc. L-am pus în mișcare și cred că sînt unul din cei care l-au introdus în inima spectacolului vieții: l-am așezat pe un cărucior, l-am rostogolit ca pe o minge, l-am legat de grumajii calilor în galop, l-am suspendat de un fir, ca pe un pendul și l-am lă-

sat să se miște în spațiu; l-am ridicat și l-am coborît, l-am aruncat ca pe o ghiulea, l-am aruncat în valuri, l-am cerut să alerge, să privească în urmă... am făcut din el o ființă vie, un creier, am încercat mai mult, să fac din el o inimă”. Acest lung ciclu, antologic (1929) este esențial pentru înțelegerea valorii acestei capodopere. Dacă s-ar păstra numai secvența montajului paralel: fuga lui Napoleon din Corsica, prin furtună, într-o barcă băută de valuri și furtunoasă seștiță a Convențiilor și încă ar exista mărturia caracterului de lipsă al acestui film. Desigur, grandilocvent, lipsit de măsură și rigoare, dar un film în care apare aici și colo explozia stelară a artei, încercarea de-a intruchipa, în scopul transmiterii ideii și sentimentului, a imaginilor într-un fel nou, nemeiăvut pînă atunci. De-a turna într-o materie nouă, materia, în fine, găsită a unei arte, fluxul spațial-temporal, singurul apt a exprima independent de alte arte ceea ce numai această „a șaptea artă” — filmul — putea exprima. Gance, scriitor și eseist, om cultivat, a avut străfulgerarea de a înțelege că nu se poate vorbi de o artă care n-ar avea propria ei materie formativă, propriul demeniu al expresiei. „Timpul imaginii a sosit”, anunța el profetic în 1925, nîmînd o întreagă eră de cultură ce avea să se numească mass-media. Dar Gance nu numai enunță, ci prin opera sa și dovedește independența artei



„Bomba blondă” a anilor ’33
Jean Harlow
cu Wallace
Berry în
„Cma
de la ora 8
de George
Cukor”

filmului: eliberînd cu încapătinare imaginea de orice balast naturalist — fotografic, printr-o iluminare poetizată, preexpresionistă, prin o unghiată a sentimentului și ideii, prin suprapresiunile și difuziunile ce transmit nesfîșite spații și senzații, dar, mai ales conferindu-i filmului puterea proprie, nedeprindată de naratiune și personaje. Cadrele sale proiectate fără context, spun la fel de mult ca versurile izolate ale unui adevărat poet. Dar genialitatea sa mereu genuină, mereu enunțată, mereu schițată lucrifer, se împlinește în aceste supraomenești iureuri-fluxuri de imagini, secvențe care comuncă prin ele înseși mai mult despre idee și simțire decît orice subiect și distribuție. Căci, intra-dă, putea fi cuprinsă cumva viața meteo-rica a lui Napoleon? Putem crede, o clipă măcar, că actorul Dieudonné ar fi chiar Napoleon? Dar acele fantastice secvențe în care este prins fulgerul prometeic al materiei unei noi arte comuncă plener „flacăra, nebunia, puterea” fenomenului Napoleon. Sint secvențe meteo-rică, dar ele înseamnă însă pentru statornicirea sentimentului legitimității, orgoliului de a fi al acestei arte, este strălucirea stelară a precursorului... Este strălucirea versului unui lenachită Văcărescu, precursor: „Intr-o grădină/ Lingo- tolpina/ zării o floare ca o lumină”, anunțînd posibilitatea unei arte poetice românești. Este explozia de supernova a limbei prozei lui Eminescu ce de departe, din timp, configurează o potență expresivă aparte a unei limbi, a materiei unei arte. „Timpul imaginii” sosise... Fusesse Griffith, fișnea Eisenstein... dar sosise într-adevăr și cu *Romă* (1920-21) și cu *Napoleon* (1925-26) filmele lui Gance. Și, de fapt, cine e azi acest Gance decît intruchiparea acelor promisiuni diamantine pentru viitor, acele secvențe-mesaje, altoane ale unui precursor intru stăpînirea materiei unei arte a secolului?

Savel STIOPUL

stop cadru

Visul tău

Au trecut mii de ani pînă ce muzele s-au contopit într-o artă care-l apropie pe om, cu încă un pas, de una din supremații lui năzuințe: realizarea visului, dăruirea de iz real abisului subconștient. Filmul renăște speranța scrierii nemărginirii din spațiile formelor care sintem, pe-o margine de ecran — orgolioasă colivie în care stăruiește vaz-Duhul. Eliberat din „vechea sclavie a cuvîntului” (René Clair), cinematograful nu deschidea doar o nouă cale spre vizual ante poras, spre tirania video, spre gîndirea-n imagini. El reamintea, totodată, că se poate iubi și cu ochii închiși în tainica beznă a sălii de cinema, sub semnul jocului, al improvizăției, al artei „de bîci”. spectatorilor dîntii învăță să fie solidari, prin vîre, cu nevăzutul de-alături. Și, adesea, cu nemeiăvutul pe ecran. Așa începea filmul să devină, dincolo de o confesiune pe peliculă, un confesional tacit al celor din fața ecranului. Cu această învățare a tăcerii spectacolului, fantazia învîră se vorbească, descoperindu-și noi grade de libertate. Și, poate că niciunde nu se vedește complicitatea aceasta ca-n filmele avangardei, acolo unde stingăcia poate ține locul rigorii, iar sensul se substituie surprizei, bucuriei minunării apropiului.

În istoria cinematografului, scurtmetrajul

Antract, de René Clair, după un scenariu de Francis Picabia, e consemnat ca un adagiu la baletul „Relâche”, reprezentat pe Champs-Élysées în 1924, de o celebră trupă suedeză. Desigur, miza de-atunci, a asocierii sintetice a artelor, s-a diminuat, chiar dacă spectacolul a stîrnit un scandal ce-și depă-

șea, în proporții, intențiile. Baletul nu mai poate fi astăzi decît, cel mult, reconstituit. Doar filmul a rămas mărturie, filmulețul acela de nici o jumătate de oră, considerat, la vremea lui, manifest dadaist, apoi premonție a suprarealismului conturat de Bunuel în *Cinele andaluz*, revendicat ulterior, ca punct de plecare, pentru *underground*, pentru filmele SF, ori pentru fantasmagoricul desen animat. Dincolo de clasificări savante, poate că *Antract* trebuie, mai ales, revăzut. Fiindcă, prin el, Clair ilustra, ca niciodată, acea condiție considerată de el, cu aparentă superbie, ca necesară artei a șaptea: putința filmului de a se face de nepovestit. Desi, e firesc să poată fi relateate secvențe șocante, adesea citate, ca acelea unde tunul sau corăbionii sînt plimbate, într-un volaj imaginar, peste acoperișu-

rile Parisului, un dric e tras în galop de o câmilă, o balerină are barbă ș.a.m.d. Totuși, *Antract* cred că trebuie... revăzut. Odată cu o revizuire a comunei păreri asupra lui ca produs dadaist, odată cu o mai temeinică apropiere de sensul profund al suprarealismului — privit nu atît ca un curent artistic datibil, dar și ca o permanență a intelectului, ca un mod de accedere a lui înspre nuanțele realității. Orice act de integrare care mentală recurge la o decupare din realitate a părților interesante, utile, semnificative etc., pe care le colează într-o „supra-realitate, fără de care adaptabilitatea eșuează. Unul din resorturile artei cinematografice (dar și al ciberneticii, de exemplu) e comprimat într-o astfel de vitală activă: putem exclude mental sau afectiv, conștient sau subconștient, tot ce ne nu interesează, articlînd ce rămîne într-un tot alt-ceva. Există o coerență intrinsecă, fără de care suprarealismul rămîne sterp dadism, searbădă joacă a hazardului, sumă și-ală. Există un sens implicit al „noi” realități, aporită abia astfel, într-o reflexie a ideii. Acest sens implicit pare a decurge în *Antract* din pretextul baletului, din ritmul de asociere a imaginilor, a încadraturilor, pe muzica subtil de neîmpătornire compusă de Erik Satie. Și, de aceea, filmul „place”, fără să-l înțelegi prea bine. Și de aceea e de recheama, iar cine l-a văzut vrea să-l revadă, cred, mai mult decît cel ce nu l-a fost spectator. Privind un film ca *Antract*, prin noaptea complice din sală, poți să înțelegi, din cînd în cînd, ochii. Probabil, nu vei înceta să vezi. Și, poate, tirziu, în sala pustie, ai să surzi îndrăgostit de propria speranță că, fie și doar pe ecranul cărunt, visul tău de copil nu se pierde.

Daniel DANIEL

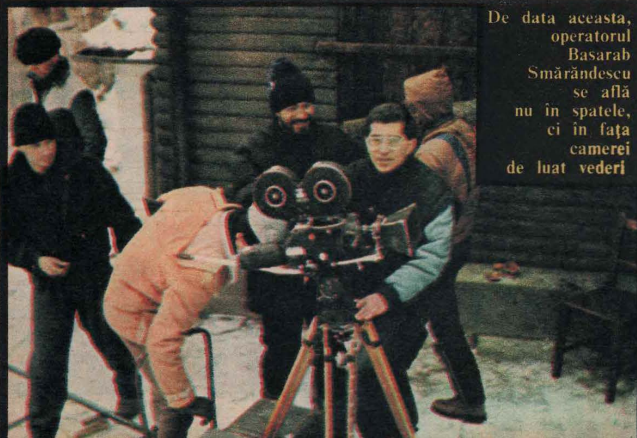


Un „antract” mai mult comic decît oniric la operața *Millionul* (René Clair)

Atenție!
Se filmează:

Viscolul

Pornind de la o năvală
„cu miez cinematografic“...



De data aceasta,
operatorul
Basarab
Smărăndescu
se află
nu în spatele,
ci în fața
camerei
de luat vederi

viața — îi poate oferi încă experiențe romantico-existențiale. Unui om dăruit total profeției i se dezvăluie misterul născut în intimitate cu iubirea. Cătoric, după cele câteva zile petrecute în casa mamei Savu, doctorul Andrei Cernescu va deveni alt om: mai bogat cu o dimensiune melodramatică în măsura în care viața, pe toate coordonatele ei, are această dimensiune de care nu trebuie să ne rușinăm. Mă bucur să filmez cu doi tineri cineaști, bine însemnați cu înconfundabilă cunoaștere a personalității: regizorul Anghel Mora și operatorul Basarab Smărăndescu.

Anda Onesa (Eleonora Bănuș): „Interpretez rolul unei profesoare din provincie. Foarte mulți vor fi tentați să așeze semnul egal între Eleonora din film și Anda Onesa, profesoara de filosofie-istorie de la o școală generală de lângă Alexandria. Vreau să precizez că Eleonora este un personaj total diferit de viața mea, dar asta nu înseamnă că o iubesc mai puțin, dar asta nu înseamnă că nu-mi solicită mult puterea de concentrare. Este un rol greu, de compoziție și nuanțe, un rol cum n-am mai interpretat eu în cei zece ani care au trecut de la debutul în **Septembrie**“.

Anghel Mora (regizorul): „Filmul meu își extrage seva dintr-o năvală a lui Dumitru Trancă, publicată în volumul „Viscol și

singe“. Năvala este foarte ofertantă cinematografic, pentru că se concentrează în jurul unei situații-limită. Și un astfel de „miez“ permite o rotire a personajelor cu 180 de grade, rotire frumos de conotat filmic. **Viscolul** — filmul celor trei personaje, va fi complet diferit de **Rezervă la start** și mi-a ridicat deosebite probleme de limbaj cinematografic — să amintesc doar faptul că montajul va fi axat pe flash-back-uri în ecouri și fiecare sunet va completa povestirea. Un film de stare psihologică în care „încapă“ și o splendidă prietenie între Andrei și un fost coleg de facultate, rol interpretat de tânărul actor Constantin Cotimanis.

The last but not the least, despre interpreta mamei Savu, actrița Ileana Predescu. Ea este femeia care s-a izolat la margine de lume și oameni, să-și aștepte mereu și mereu soțul, trecut de mult în umbra negurilor absolute. Un rol deosebit de dificil, compus din tăceri și tristeți, care-i vine — mânășă — marii noastre actrițe.

Atenție, se trage secvența visului!

Tânărul operator Basarab Smărăndescu (practic aliat la debut, pentru că la **Cantionul pășăit** a semnat imaginea în colaborare) vorbește puțin, e parcimonios în aprecieri. Izbutesc să aflu că „sint probleme de rezolvat cu spațiul-cerc al poveștii, iar ușoara decromatizare ce caracterizează la început imaginea se va transforma într-o explozie de lumină, atunci cînd sentimentele celor doi ajung la apogeu“.

A încercat să realizeze pe parcursul a 20 de minute trecerea de la amurg la inserare și apoi la întuneric, a uzat de clar obscur pentru a accentua nota de fantastic a visului și a mai apelat la griuri pentru a întări senzația de monotonie și monotone. Se filmează secvența visului și **Lucian Dancă Gologan**, directorul de producție, a trecut în agenda personală, odată cu **Viscolul**, cel de-al 38-lea film din cariera sa. Din fericire personajul principal, zăpada, nu a pus nici un fel de problemă și chiar dacă furia crivăului nu s-a dezlănțuit, turbojetul (o instalație foarte eficientă cînd e vorba de produs vîjeli, viscol, furtuni) și-a făcut din plin datoria.

Ninge sen ce în ce mai invernal. Gerul asprește obraji, aduce lacrimi în ochii celor doi interpreți. Un termometru rătăcit sub streșina casei indică minus nouă grade Celsius. Se apropie inserarea, o inserare grăbită, așa cum este la munte cînd negurile cuprind brusc lumina, topind-o într-o clipă. Într-o bluză diafană, dantelată, Anda Onesa zîmbește ușor, ușor ca într-un vis. Alături, sobru, în costum de ginere „la patru ace“, Ovidiu Iuliu Moldovan ridică o cupă cu șampanie. „In-țet, traveling, atenție, filmăm, privirea mai sus, vă gândiți că e un vis frumos într-o vară...“ Doar termometrul uitat indică cu încașinare tot minus 9 grade Celsius...

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Foto: Victor STROE



Acceleratul 221 oprește în gara Predeal. Fulgule ușor la început de primăvară, ca într-o poveste și dinspre munte se string nori grii. Printre fulgii care se întind privirea descoperă uimă și bucurăsoasă, muguri mari, pufoși, sfidînd copilarie zăpada și gerul. Și totuși ninge din ce în ce mai des, fulgii topindu-se în stratul de zăpadă nițel muat, nițel murdărit de pași, de roți. Ninge spre bucuria echipei de filmare a **Viscolului**, strînsă ciopora Piriul Rece într-o casă țărănească, pierdută printre nămeți și păzită strășnic de un ciobănesc autentic (prevăzută în scenariu, dar gasită har întâmplării) rebotează, ad-hoc, de cinești. Tarzan.

Se filmează o poveste de iubire care vrea să redescopere sunetul pur al sentimentului adevărat, o poveste care-și pornește firul de la o teribilă furtună de zăpadă, ce izolează de oameni și lume un medic și o profesoară. Muntele, cu obrazul aspru ascuns de fardul intens al ceții, va păstra în tăcere taina. O frumoasă poveste de iubire interpretată de Ovidiu Iuliu Moldovan, Anda Onesa și Ileana Predescu. Ce spun ei despre rolurile, lor?

Ovidiu Iuliu Moldovan (Andrei Cernescu): „Revin după trei ani de absență cu un rol principal într-un film conținînd (în compartimentele scriitură, regie și imagine) toate premisele pentru a fi un film de referință. Principalul argument care m-a sedus la lectură a fost coeficientul de verosimilitate, de omenesc. Este un scenariu pigmentat cu tot ce are viața de la banal la fantastic implicit. Pentru Andrei, medicul chirurg, cu o reputație solid construită, întîlnirea cu Eleonora valorează cît o experiență limită. Un bărbat ferm, aspru, foarte echilibrat, constată brusc că are încă suficiente resurse de sensibilitate, că

Anda Onesa
și Ovidiu Iuliu
Moldovan,
zîmbind
„ca la fotograf“



subiect liber

**Buftea
n-o cunoaște...**

Cînd a apărut prima oară pe scenă, la Studioul Institutului (în „Sînziana și Peștelea“), Paula Ionescu a atras atenția prin frumusețea-i neobișnuită și suplețea interpretării. A plecat la Brașov — unde lucrează și azi — făurind, de-a lungul anilor, multe roluri mari și mici, totdeauna observate de croniciari. Știe să valorizeze comedia, cu vervă și dezinvoltură, îmbinînd tonurile săgălnice, malițioase, zeflemeaua dură. Așa a creșt-o pe Mirandolina, „Hangița“ lui Goldoni.

Are capacitatea de a dramatiza fără duioșii de spermanțet, fără grimase și ricanări, abordînd o mască a suferinței pe care nu sînt ridici, ci expresii nuanțate, gradate, ale stărilor cerute. Marta, din „Mormîntul călărețului

avar“ de Dumitru Radu Popescu, a fost un atare personaj.

Poate aborda o manieră cotidiană, dar fără banalități, comunicînd lejer însă sensibil cu interlocutorii, repudiînd afirmarea ostentativă pe care o numim vedetism, fiindu-i străine veleitarismul ca și bravura artistică sau verbișorul emfatic. Reportera din **Interviu** de Ecaterina Oproiu are agreabilită și desăteaptă, simplă, fără ifose, directă, persuasivă, amuzată sau cu îngîndurări fertile, a făcut o

**Fără duioșii
de spermanțet,
grimase și ricanări**

impresie excelentă, juriul festivalului de teatru contemporan i-a acordat un premiu.

Într-o lucrare de un textualism simpatice, în spirit prandellian, „Între etaje“ de Dumitru Solomon, juca rolul grav-comic al unei fete numită Vladimir, dezvăluind posibilități de complexitate pe care pînă atunci confrății nu i le bănușiseră.

Recent, am văzut-o construind, cu mîgăla și cu forță, un personaj greu, într-o comedie neagră de Mihail Bulgakov, „Locuința Zoi-căi“. Femeia numită în titlu e patroana unui stabiliment rău famat din Moscova decenului trei, mascat de o „casă de modă“. Paula Ionescu susține aici o partitură nouă pentru ea. Demonstrează cum se poate decanta trivialitatea și cum se pot obține subtilități din ridicol și din vulgar.

În sfîrșit, nu o listă de roluri și mijloace do-re-că a expune aici pentru a convinge că actrița are toate datele necesare unei eventuale protagoniste dintr-un film modern. Ci doar să arăt că n-a avut de-a face niciodată cu cinematografia. Se putea lua cunoștință de existența interpretei brașovene din mai multe împrejurări artistice ale ultimilor cîncisprezece ani.

Să stai un deceniu și jumătate la 100 de kilometri de Centrul de producție cinematografică, să fii alit de chibșă, talentată, să mai obții și premii de rezonanță națională, să te cunoașcă și să te prețuiască publicul și să nu fii observată de cinești, iată un — să-zicem elegant — paradox.

Cînd hărăzită artistă se va întîlni, totuși, cu filmul (probabil încă în acest mileniu), le va putea spune emisarilor marelui arte a zecea, versurile lui Shakespeare: „Sînt mult mai mult decît ceea ce par/ Și mai puțin decît ar trebui“ — decît ceea ce trebuia să fii...

Valentin SILVESTRU



Pînă s-o vedem în filme,
iat-o pe Paula Ionescu
în „Hangița“ de Goldoni

Mariile festivaluri au devenit din ce în ce mai puțin un loc al desfășurării festive și din ce în ce mai mult unul unde se lucrează 16 ore din 24.

A 38-a ediție a Festivalului internațional al filmului din Berlinul occidental a adus o nouă dovadă în acest sens. Metropola, cu toate punctele ei de interes cultural și turistic, a rămas, ca și în anii precedenți, pentru covârșitoarea majoritate a celor 1800 de ziaristi și 1500 de oameni de cinema prezenți, practic necunoscută. Cum arde să faci față, fie și parțial, celor peste 250 de filme, prezentate, în zeci de săli, în competiție, însoțite de conferințe de presă, și în secțiunile adiacente. Ele au fost: un istoric al cinematografiei australiene și al documentarului din Republicile sovietice baltice — *Panorama*; linieri cinești azi, filmul indian ieri și azi, retrospectivă *Toto* — *Forum*; evoluția filmului color — *Retrospectivă*; *Noul cinema vest-german*; *Filmele copiilor* — în sfârșit, *Tirgul de film*, deloc lipsit de atracție pentru gazetari, mai ales, așa cum era amplasat în inima complexului unde se desfășura festivalul.

Dar nu numai ofensiva cantitativă a schimbat, de-a lungul anilor, tinuta de sărbătorire în haina de lucru, ci, mai ales, conținutul filmelor. Subiecții invitați din ce în ce mai puțin sau deloc la divertisment, toisr sau revuiri. Au făcut-o cu atât mai puțin la prezenta Berlinala, unde ficțiunea a cedat, mai mult ca oricând, locul faptelor și personajelor reale. Calificativul de „dur”, prin care directorul festivalului Moritz de Halden, definea ediția '88, referindu-se la caracterul serios, verdictul juriului, opinia publicului, multiplicitatea solicitărilor, se poate aplica, cred, și conținutului filmelor. Al filmelor care nu fac decât să arate lumea așa cum e ea.

Cît de dur a fost festivalul se poate vedea și din înfrîngerea în competiție a citorva regizori de primă mărime: Woody Allen cu *Septembrie*, Agnès Varda cu *Kung Fu Master*, Andrzej Wajda cu *Posedaj*. Marele premiu, *Ursul de aur*, a revenit, în premieră absolută la o mare competiție intenționată, unui film din Republica Populăra Chineză *Sorgul roșu* în regia lui Zhang Yimou. În afara competiției, au trecut neobservate sau, de-a dreptul, prost primite filme de Jean-Luc Godard, Martin Ritt, Jacques Doillon, Claude Lelouch și, parțial, ultimul film al lui Steven Spielberg, *Calificativul de „dur”*, ne-am permis să adăugăm și pe cel de „energetic”, data fiind intensiva și ireproșabila organizare a festivalului și, totodată, concentrarea sa în jurul lui-motivului: „Această poveste este adevărată”. La care s-au adăugat acele filme-document (de mediu și lung metraj) ale căror imagini nu mai aveau nevoie de această precizare. În diferite voci, tonalități, stiluri, cineastii lumii din Argentina sau Uniunea Sovietică, din Statele Unite sau Polonia, din Anglia sau din Republica Federală Germană, impregnati de experiența zbuciumatului nostru veac, au exprimat neliniștile prezentului, hotărâți să prevină, dacă se poate să împiedice, repetarea unor mari erori ale trecutului.

A fost, cred, cea mai prețioasă experiență a Berlinala.

Pericolul nuclear

Una din obsesiile acestui final de secol și de mileniu, pericolul nuclear s-a dovedit a fi prezentă și în opera cineastilor. Un prim semnal de alarmă a fost dat de documentarul *Radio Bikini* (desemnat pe parcursul festivalului printre candidații la Oscarul din acest an). Autorul său, Robert Stone, teribil de intimidat la auzul marii vești, nici nu se născuse cînd, în 1946, pe atolul Bikini au avut loc primele două explozii nucleare, efectuate de S.U.A., în mediul marin. Tînărul de azi a pornit însă pe urmele tinerilor de atunci. Și ei, voinici, săritorii, proaspeții războiului, dar care, după ce au văzut ciupercă luminiscentă, fără nici măcar să-l bănuiască pericolul, au fost atinși de pala nevastă a radio-activității. Ei au fost printre primele victime după Hiroshima și Nagasaki. Puțini dintre ei au supraviețuit, infirmi, ca martori ai „noii” tragedii. Așa cum vedem pe cel interviuat de regizor, în finalul filmului, cu trupul pe jumătate mîncat, cu minile neputincioase, așteptîndu-și sfîrșitul, infirm, de peste 30 de ani!

Consecințele unor experiențe asemănătoare facute de lumea Britanie, în anii '50 și '60 în Australia, sînt traduse de regizorul australian Michael Pattinson în „Jicjune”. Nivelul zero. Trupul neînșelălit al tatălui unui reporter e găsit plînd pe valuri. Se spune că s-a înecat. Fui face investigații, dar se lovește de un zid al tăcerii și sfîrșește prin a fi direct amenințat. Supoziția înecării este cu atât mai dubioasă cu cît serviciile secrete britanice și australiene depun mari eforturi pentru a găsi o rolă de film pierdută, căci imaginea aducea dovadă că tatăl fusese victima experienței atomice.

Au fost povești adevărate. Cu nimic mai departe de adevăr s-au înfășurat și imaginile originalului documentar *Waqwat* (S.U.A.) — în dialect indian „a trăi pe spinărea altora”. Fără nici un comentariu, doar cu o bandă sonoră care imită ritmurile Bolelorului lui Ravel, autorul polemizează cu progresul (de la zgîrie nori, la rachete) înfățișat în polida mizeriei altora și cu prețul rimerii în urmă a jumătate din locuitorii Terrei, mulți dintre ei analfabeți și trăind ca înainte de a se fi inventat roata sau descoperit electricitatea.

Documentarul de lung metraj *Mai multă lumină* (URSS) face o retrospectivă, dar și o

Orice asemănare cu realitatea nu este deloc întîmplătoare

Un festival dur, judecînd după criteriile selecției, verdictul juriului, opinia publicului și înfrîngerea unor regizori consacrați

confesiune a șapte decenii de istorie. Tot în domeniul politicului ne reține Janusz Zaorski cu filmul *Mama Krolow*. Dealungul diferitelor regimuri politice din Polonia, din anii '30 pînă la începutul anilor '60, o mama, rămasă văduvă a avut de luptat cu mereu alte constrîngeri, privațiuni, închisori pentru a-și crește, educa și a face un rost celor patru fiți ai ei. Dar fiecare generație este, în felul ei, confiscată de istorie. (*Ursul de argint* pentru limba vizual și descrierea curajoasă a unei epoci tragice din istoria umanității).

Alte povești adevărate, îndelung ovacionate de publicul festivalului,

instaurază președintele republicii, punînd la cale și alte incursiuni în țări învecinate, precum Costa Rica și Honduras. Sfîrșește însă prin a fi executat, în 1860, nu înainte de a lansa provocator: „Puteți crede că va veni o zi cînd America va abandona Nicaragua. Dar sint aici ca să vă spun că această zi nu va sosi niciodată!” Ca și cum replica de acum mai bine de un veac nu ar fi fost suficientă, Alex Cox la adăpostul declarației sale: „Vreau să fac un film serios care să facă spectatori să ridice”, introduce în cinema movie-cheise și în final, în acea atmosferă de pustietate de western și de junglă tribală (ca în *Malina*



O aventură politică (nu doar) de acum un veac (Ed Harris în *Walker*)

Neprofesionistă, surdo-mută, laureată a Oscarului Marlee Matlin în *Walker*

Tragedia războaielor

Cîteva din războaiele ultimele jumătăți de veac s-au văzut și ele, prin cauzele și efectele lor pe ecranul Berlinala.

Inviaza japoneză în China — înălțuța cu cea de-a doua conflagrație mondială — a imitat superproducțiile, altfel extrem de sentimentale-lacrimogene, a campionului box-ificului american în ultimii ani, Steven Spielberg, gustul tragediilor devastatoare care au guvernat altele destine în secolul nostru (*Imperiul soarelui* — șase candidaturi pentru Oscar). Consecințele tragice ale dictaturii militare din Argentina, culminînd cu războiul din insulele Malvine (Falklands) nu ocolesc existența unui mic orfan ca și cea a unui tînar învîtor dîintr-un îndepărtat sat din nord-vestul Argentinei: *Datoria* (*Ursul de argint* pentru deosebite calități artistice).

Tot triumful forței asupra dreptății e adus pe ecran și de filmul lui Alex Cox (S.U.A.) odată cu „războiul” din Nicaragua. Nu al celui de azi, ci al celui ce a deschis acest „front” cu o sută de ani în urmă. Intitulat *Walker*, după numele unui aventurier american (medic, advoocat, ziarist și politician), care, în 1855, abandonează totul pentru a conduce o bandă de 58 de mercenari, în scopul de a cuceri puterea în Nicaragua. Stipendiat de magnatul Cornelius Vanderbilt, interesat de acea rută de transport, Walker supune Granada. Încredințat că „menirea” omului alb este de a „elibera” și „democratiza” pe alții, Walker organizează niște alegeri ad-hoc și se

devine liderul mișcării de eliberare națională. Donald Woods, născut în 1933 (interpretat de Kevin Kline) este alb. Familia sa se afla în Africa de sud de 300 de ani. El face parte din acea intelectualitate cu vederi liberale care considera politica de apartheid ca o legalizare a rasismului. Totuși, nimic nu-l apropie de cei doi. Biko continuă să trăiască cu soția și copiii săi în ghettoul asediat de foame, boli și raidurile poliției. Woods locuiește cu soția și cei cinci copii ai lor în cartierul elegant rezervat albilor, în vila cu piscină, gazon și, mai ales, nu știe ce-i teama sau optimarea. Totuși, profesunea sa de ziarist — conduce un popular cotidian, „Daily Dispatch” — nu îi dă dreptul să nu fie informat. El nu poate refuza invitația lui Biko de a se cunoaște. Așa începe o exemplară prietenie de idei și de suflet. Angajat, din ce în ce mai activ, în apărarea cauzei celor de culoare, Woods condamnă, în articolele sale, politica oficială. Cînd Biko, în urma organizării unei mari demonstrații pe stadionul de la Capetown, în 1977, este închis, torturat și omorît în detenție, Woods ia atitudine virulentă împotriva apartheidului. Este însă repede înlatat. I se interzice să mai scrie. E consemnat sub supravegherea poliției în propria locuință. Povestea evadării lui și a plecării familiei sale, în scopul de a tipări, în străinătate, cele două cărți închinat eroiului național sud-african Steve Biko, devine story-ul celei de-a doua părți a filmului. Scenariul semnat de John Brille (scenaristul filmului *Gandhi*) a transcris adomna faptele relatate de Woods în cele două volume: „Biko” și „Asking for Trouble”. Experiența filmării a fost, la rîndul ei, transpusă în două volume. Unul semnat de Richard Attenborough, „Cry Freedom” sau Povestea unei prietenii”, și altul semnat de Woods (consilier, împreună cu soția sa, ai filmului), „Filming cu Attenborough”.

Impactul emoțional al filmului a putut fi măsurat în cele aproape 20 de minute de aplauze frenetice ale publicului festivalului. A fost un simbolic triumf al opiniei publice asupra forței, iniquității, înecităților din istoria contemporană. Declarația regizorului la conferința de presă „Caut întotdeauna să găsesc subiecți care să angajeze publicul” și-a aflat din plin justificarea.

Berlinala a inaugurat anul cinematografic internațional. Tot metropola care a găzduit-o îl va și încheia. Pentru a concura Oscarul, cinematografiile europene au hotărît, în acest „an european al filmului și televiziunii”, să-și conjuge eforturile pentru a acorda celor mai bune filme, regizori, actori etc. de pe întregul continent, 12 premii. Un juriu internațional le va anunța, duminică, 26 noiembrie 1988, în Berlinul de vest, desemnat pentru această ocazie „Centrul cultural european” (urmînd să predea șafeta în următorii doi ani altor candidați: Paris și Glasgow). Dar pînă atunci, orașul „ursilor de aur și de argint” va fi din nou în atenția cineaților. Dar filmele? Vor arata ele același chip neliniștit și neliniștor al lumii contemporane?

Adina DARIAN

Ce înseamnă apartheidul în viața de fiecare zi (Denzel Washington și Kevin Kline în *Strigatul libertății*)

lui Joffe), prezența anticipativă a elicopterelor americane, venite să ia acasă pe supraviețuitorii expediției înfrînte, a pustilor-mitraliera sau a sticlelor de coca-cola etc. Umorul, a-tonoria sau suprarrealismul swift-eau, nu tac însă decît să sublinieze analogia cu prezenta situație din America Centrală.

Un detaliu particular din biografia lui Walker, soția sa era surdo-mută, a reusid pe ecran pe Marlee Matlin (prima neprofesionistă laureată a Oscarului, '86) pentru cea mai bună acțiță în *Copiii unei divinități minore* — și o dată cu ea singurele secvențe în care aventurierul Walker are și o față omească.

A fost încă o poveste adevărată

Nu, apartheid-ului

Tot o poveste adevărată, de astă dată fără aluzii la prezenți, ci petrecîndu-se în plină actualitate, a fost *Strigatul libertății* sub presă giosă semnătură a lui Sir Richard Attenborough. Cel ce a ajuns la consacrarea supremă — opt premii Oscar — cu *Gandhi*, își pune din nou arta în slujba luptei antirasiale și a afirmării drepturilor naționale a oamenilor de culoare, dîintr-o țară din lumea a treia: Africa de sud.

Bantu Steven Biko, născut în 1946 (interpretat de actorul american Denzel Washington — presa îl apreciază ca viitorul Sidney Poitier) este un om de culoare care a reusit să iasă din granițele ghettoului rasial. Este medic. Accesul la cunoaștere îl face să se simtă răspunzător de soarta semenilor săi. El



Bună dimineața, Italia!

Fellini, Monicelli, Olmi, Zeffirelli, Paùlo și Vittorio Taviani — încă două-trei nume de asemenea rezonanță (între care, desigur și neapărat, dintre cineștii de astăzi, Antonioni, Ettore Scola și Bertolucci), și am fi fost în fața unei sinteze a unei cinematografii pe cit de diversă pe atât de originală, de expresivă, de plină de farmec și, ceea ce cred o definește în cel mai înalt grad, o cinematografie în care căldura umană iradiază din fiecare film, indiferent de gen, de registru folosit și chiar de valoare proprie.

Filmul italian a alimentat, prin inspirația lui și a redimensionat în răstimpuri, arta narațiunii prin imagine ceea ce l-a făcut să se afle mereu în atenția lumii întregi, să fie universal. Pe tărîmul comun al spiritualității italiene, s-au ivit mereu-mereu cinești care afirmându-și personalitatea creatoare au impus un mod de a gândi și au extins, au pus în acord arta filmului cu arta vieții, cu timpul în care ea se exprimă. Pentru că cinematograful italian este o parte determinantă a artei a șaptea, este o dimensiune inconfundabilă a ei, este o conștiință a cinematografului mondial. Registrele pe care el le folosește pentru a da viață povestirilor de pe ecran par a se mola, ele, după personalitatea care le folosește. Fellini, de exemplu — prezent în această inspirată gală cu două dintre cele mai recente filme ale sale, *Vaporul merge mai departe* și *Interviu* — confirmă de la bun început caracterul de universalitate de care comenșăm mai sus, al cinematografului italian. În *Interviu*, Fellini, asemenea oricărui artist al Renașterii, își face autoportretul dînd aici ego-ului său o dimensiune universal împărțită, iar fantasmelor sale o forță planetară. Aș spune că demonstrează prin această incursiune în propria sa creație că de atunci sînt rădăcinile lui în tradiția culturii italiene și, mai ales, că de mult înseamnă el în însăși istoria cinematografului mondial. *Interviu* — în sensul mîrturisit de autor, acela de privire asupra filmografiei proprii și mai ales a spiritului lui care a dominat-o (și care este un amestec fabulos de comedia dell'arte și operă veridiană, ambele pe cit de italiene pe atât de recunoscute de întreaga lume), — este o operă emoționantă prin luciditate și devotament față de arta a șaptea. Istoricul operei lui se confundă, într-o măsură cu istoria însăși a filmului italian postbelic. Din trecutul comun neorealism s-au desprins repede — și cauza este...cred, disparitatea caracterelor — cîteva personalități afirmînd tot atîtea puncte de vedere estetice: Rossellini, capul de școală sau de curent — desigur împărțeseși ratiunile autorului Paisi în ce privește etichetările și exagerările post festum pe care le-a generat, fără voia lui, neorealismul italian — a evoluat de la Roma, oraș deschis, film emblematic al curentului neorealism, spre precizie științifică cu *Volaj în Italia* și apoi spre o optică aproape didactică în *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea*. Visconti — colaborator și el ca și Fellini, al lui Rossellini — a evoluat de la pauperism spre sumptuos (în acest sens ar fi, cred, suficient să pomenim două dintre realizările sale: *Rocco și Ghepardul*), pînă la ultimele „drame de interior”. Fellini însuși a pornit de la realismul din *La strada* spre un fel de folie lirică în *La dolce vita* și *8 1/2* (care este un preluu al *Interviu*ului de astăzi, dar o continuitate numai în intenție, nu și de modalitate estetică). Ambele filme din gală — *Vaporul merge mai departe* și *Interviu* sînt, dincolo de orice situare valorică, concretizarea unei concepții artistice: *Fellini reinventă lumea*, în fiecare zi și în fiecare din filmele sale, dînd o tulburătoare imagine despre om chiar și atunci cînd portrează o lume crepusculară ca în *E la nave va*). Inscris-

indu-și pe peliculă autobiografia sa de artist, el pare să se divulge, nu se menajează și nu se ascunde: în întreaga creație cinematografică de pînă acum, Fellini — așa apare, iar realizatorul nu o contestă — nu a prea împărțit gloria cu nimeni. A avut în-adevăr un compozitor preferat (pe Nino Rotta) și are un actor preferat: pe Marcello Mastroianni care se confundă cu realizatorul, fiind un fel de dublură a lui. Cineva spunea chiar că „Mastroianni este pentru Fellini ceea ce un Stradivarius este pentru un violonist”. În rest, poate Tonino Guerra, ca scenarist, să fi fost, din cînd în cînd, un colaborator prețios. Fellini însă, care se privește pe el însuși pînă și în Casanova, aduce totul la sine transformînd realitatea într-un vis al său și astfel o poetizează.

Ermanno Olmi — despre care cu numai două-trei luni în urmă scriam în legătură cu filmul său atît de prețuit, (dar după mine și alt de nedreptăți la Veneția, în toamna trecută, conferindu-i-se „Leul de argint” și nu cel de aur cînd era, de departe, filmul cel mai reprezentativ al manifestării din '87) se află și el cu *Viață lungă Signorel*, într-o surprinzătoare schimbare de modalitate expresivă: metafora olimpiadă este, acum și pentru prima oară în opera sa, glazura unei ironii devastatoare, a unei priviri pe cit de înalte, pe atât de neiertătoare, asupra unei lumi devitalizate, crepusculare, dar pe care cineastul o persistează cu eleganță, spirit și causticitate.

Neașteptat, nebulă de surpriză mi s-a părut filmul lui Monicelli, ecranizare după Pirandello, *Cele două vieți ale lui Mattia Pascal*. De la bun început este important de amintit



Baladă pentru doi pionieri ai platoului de filmare: *Bună dimineața, Babilonia* de frații Taviani cu Greta Scacchi (centru)



Un Stradivarius actoreicesc: Marcello Mastroianni



I se spunea „zeița nordică” și se numea, atunci ca și astăzi, Anita Ekberg

muzical de ubicuitatea, să zicem, a unui Iosif Sava.

Frații Taviani aduc un elogiu artei pe care o stăpînesc scrînd pe peliculă și într-o viziune foarte personală (care a deranjat pe unii, destul de mulți, comentatori anglo-saxoni, în special), o pagină din istoria cetății filmului: momentul Griffith. Dar nu numai al lui ci și al unor artiști italieni în fața cărora marea marele Griffith și-a scos marea lui pălărie și a spus pe italianese (se spune la fel în toate limbile lumii) Bravo!

Nimeni ca Frații Taviani nu ar putea să explice mai bine ce au intenționat să facă în *Bună dimineața, Babilonia*! Să-l lăsăm așadar să se confeseze așa cum a făcut-o acum un an la Cannes, în fața ziarștilor care nu-i slăbeau cu întrebările: „Pornim întotdeauna de la o foarte precisă și amplă documentare istorică sau geografică. În ce privește Hollywood-ul am început prin a vedea toate documentarele de epocă. După care, ne-am dus la Los Angeles, la fața locului. Aici n-am găsit decît un platou destul de încercat de vremuri, dar pe care l-am reținut în film. Văzîndu-ne în fața necesității de a reconstrui acest Hollywood de epocă, am dedus că ar trebui să-l povestim ca pe un vis. Ca pe un orăsel. Noi toți care iubim cinematograful, avem fiecare Hollywood-ul nostru, Hollywood-ul copilăriei noastre. Există în această viziune tinerească, spiritul comun tuturor tinerilor care vin de pretutindeni și muncesc împreună, alcătuiesc o comunitate și își dau seama că au în mîna lor o adevărată forță numită cinema. Există și un fel de complicitate: citim ca se întîmplă ca o trupă angajată în vederea filmării să lase baltă lucrul ca să dea fugă să vadă ce se face pe un alt platou. Sau că există obiceiul de a invita pe ceilalți să vină să vadă ce ai realizat tu. „Uitați-vă, am instalat camera de luat vederi pe un automobil și uite ce efecte obținem!” Hollywood-ul era locuri în care se naștea cinematograful, era un loc dominat de spiritul unei descoperiri, spirit pe care l-au împărtășit și un Vertov un Eisenstein sau Pudovkin. Era însă și spiritul unui Pastrone care creă în același timp în Italia, *Cabiria*.”

Nu le lășăm însă, frații Taviani și ultimul cuvînt, pentru că ar mai fi de semnalat alte două filme *Zăpada din pahar* al lui Vancini și un *Un an de școală* de Giraldi. Dacă la primul se poate constata un anume profesionalism pelicula lui Giraldi, în schimb, trece cu dezinvoltură (și altă) peste tradiția unei cinematografii, cultivînd cu semetie sablonul în locul nuanței și emoției artistice.

În ansamblu, însă, grupajul oferit de „Zilele filmului italian” a constituit un contact tonic și surse dintre cele mai generoase de inspirație și cultură cinematografică. Trebuie să revelăm, în același timp, constatarea, care ne reconfortează mereu, aceea a unei similitudini de sensibilitate și vibrație ce ne leagă de „mama” Roma.

Mircea ALEXANDRESCU

Dacă le rostești numele nu mai ai nevoie de alte explicații: Plácido Domingo și Katia Ricciarelli în *Otello* de Franco Zeffirelli

faptul ca procesul acesta anevoios al tranșării unui roman plin de dificultate și chiar stufozitate, în scenariu și l-a asumat Suso Cecchi d'Amico, un nume care nu mai are nevoie de alte lămuriri. Monicelli (al cărui *La Grande Guerra* — *Marele război* este un film capital pentru cinematograful de după celăalt „mare război”) preia „cazul” dar mai puțin privirea sumbră a scriitorului și-l înscrie într-un registru care îi este familiar: al comediei de moravuri. Regizorul este și el un sarcastic, dar anul care nu ucide. El nu filozofează despre declin ci îl vede, îl descrie și îl demontează mecanismul lăsînd de veghe doar clopotelel de alarmă al conștiinței.

Rupîndu-se de lumea lui prin renunțarea la propria identitate, Mattia Pascal iese de fapt din conveniențele cotidiene, din abitudini, dînd curs unei invitații subite, unei căutări sau poate dorinței lui Pirandello de a privi, prin acest personaj, o lume de care se desparte el însuși. Scriitorul sancționează ca un moralist, acesta este ipostaza care-l convinge mai ales în *Mattia Pascal*, personaj pe care îl

readuce apoi, îl face să fie resorbit de durerea cotidiană, de angosa zilei, orizont care îl devastează pe Pirandello întîrîndu-i o trăsătură de caracter pesimistă.

Monicelli, de fapt, nici nu l-a preluat integral pe Pirandello, nici nu l-a corectat. L-a adus la sine făcînd dintr-un roman (a cărui transpunere pe scena teatrală n-a cunoscut un succes răsunător) un adevărat tur de forță, un film-ogiunda al unui anumit cotidian italian.

Zeffirelli e de mai mulți ani preocupat să afle corespondențele dintre scena lirică și film după ce a făcut și face regie de operă în marile teatre ale lumii. Aici, în *Otello*, Zeffirelli demonstrează aceeași vechi și constantă pasiune și știință a creării unui spațiu, a unei adîncimi a acestuia dincolo, adesea, de nevoile dramei lirice. Este un creator de atmosferă în care cadrul arhitectural concurează aproape întotdeauna lumea dinlăuntrul lui. *Otello* ca muzică și voci (Plácido Domingo și Katia Ricciarelli) — greu de descris în cîteva cuvinte sau fraze. Poate că o va face un critic

Morală și moralitate

Lăcomie
Un pas greșit

Filmul polițist
și efortul recuperării

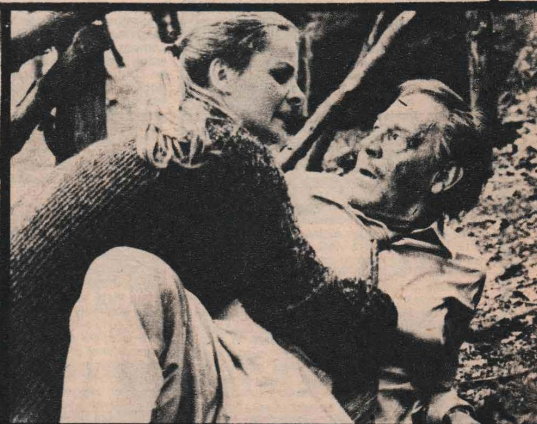
Studiourile de televiziune din R.D.G. se arată interesate, — prin două producții relativ recente, *Lăcomie* și *Un pas greșit*, — de fapte, atitudini, situații reprobabile, dăunătoare mediului, de energia lor depistare, de intrarea adevărului în drepturi cu ajutorul celor în măsură să restabilească echilibrul. Ambele filme te pregătesc, prin același generic ritmat, pentru o atmosferă tensionată: ambulanțe sanitare sau ale miliției, ambușcați, răniți, decedați, lucrători ai organelor de resort trăgând cu arma din poziția culcat.

În *Lăcomie*, datele problemei se clarifică, redevin ambigue, se clarifică iar, tipologia nedovedind prea mult inedit. Din cei trei frați de care se ocupă Hans Knötzsch, în calitate de scenarist și regizor, doi îți par suspecți, ca statut (împovărați de o condamnare penală, de un divorț, de o aplicare vizibilă spre pahar, dacă nu spre toată sticla, și ca preocupări (succese și insuccese în plan personal sau profesional). Cel de al treilea pare onorabil, dar nu e, și la adăpostul unei funcții sigure, se arată întreprinzător și insașiabil cînd e vorba să obțină prin fraudă, prin abuz, prin escrocherie sentimentală, profituri personale. Inspirat de filele unui roman preluate integral și nu selectiv, dacă ne luăm după cantitatea înscenărilor, regizorul alătură celor trei, încă douăzeci și două de personaje cu preocupările, succesele și insuccesele lor în plan profesional, la care mai adaugă slăbiciuni sau trăsături de caracter, pornire spre deordine sau spre ordine socială. E un amestec merit să dea amplex, dar nu neapărat interes cazului, să asigure nelipsite piste false, să adune probele condamnărilor de la toți cei care, în contact cu un inamic corupt, îngustează material sau plătesc cu viața. Dacă filmului îi lipsește ceva e puterea de a te convinge că amalgamul pe care îl privești e plauzibil. Dacă îi prisosește ceva e tocmai acest vîrtej de întîmplări interferate și de indivizi care



Generic ritmate, atmosferă tensionată, conflicte nu de fiecare zi

(*Lăcomie* și *Un pas greșit*)



apar pe la răspîntii cu și fără un rost anume, dilatănd discursul acolo unde s-ar fi cerut punctul, nu virgula. Dacă totuși există o însușire pe care te poți baza, ea stă în imagine, aptă să facă de invidiat ambianța. Așa stînd

la apus în zonă montană, să se îmbrățișeze. El se înflăcărează. Ea se răzîndește. El insistă. Ea îi ține o predică antipăstănită. El îi trage o palmă. Ea cade-n prăpăstie. El se crede asasin. Ea scapă cu zile. El face o psi-

si-a depășit atribuțiile, ci, mai curînd, ca lup-tînd să intre în zona lui de acces, a reușit, pînă la urmă, să-i dea ocol.

Julieta ȚINTEA



Apăsînd
pe
accentele
sociale
(*Vînătorul
de șerpi*)

Vînătorul de șerpi

**...nu numai
orbita polițistă**

Titulul promite un film de aventuri palpitan-te, undeva, în desert. Pregenericul întă-rește promisiunea. Într-adevăr, undeva, în de-sert — mai exact, în Turkmenia — un bărbat înalt, ars de soare, bărbos, vinează chiar șerpi. Cobre, între altele. Pe urmă, proaspăt ras-tuns-și-frezat, vînătorul descinde în gara Moscova și, cu totul pe neașteptate, ne po-nem în altă vînațoare, de „șerpi”, nu mai puțin veninoși decît cei din desert, doar mai perțizi: foștii „colegi de muncă” ai Jostului director de magazin alimentar, fost membru de partid, fost sot, fost tată — cu singur se caracterizează fostul vînător de

șerpi, care a plătit cu patru ani de detenție, ce? Prea marea încredere în oameni? Proștia? Nepriceperea? — nu se poate ști cu pre-cizie; filmul păstrează o discreție absolută asupra împrejurărilor exacte în care omul a ajuns să ispășească, în locul altora, acuzația gravă de furt. Ce rămîne lîmpe de ca lumina zilei este că acest bărbat, încă ars de soare, cu minile însemnate de mușcături de șerpi, cu ochii încă plini de o experiență gravă, grea, pe viață, nu va avea pace pînă ce ade-vărații vinovați nu se vor afla pe banca acu-zării. Sansa îi suride „vînătorului”, într-un chip mai ciudat, puțin prea „cinematografic”, dar îi suride: unul din cei implicați în furtul

cu pricina, ajuns pe patul de moarte, îi încre-dîntăz „memoriile” lui, caietul cu schema „rețelei” și hoții. Un act de cîntă țirize, dar nu inutilă. Adevărata vînațoare de „șerpi” de aici începe.

Structurat pe o formulă de film polițist cu accentuare socială, *Vînătorul de șerpi* nu se mulțumește doar să sondeze lumea de com-plicități detestabile a hoților, „cu acți-n re-gulă”, să propună, drept unică atitudine etică posibilă, pedepsirea lor și să sugereze că o asemenea atitudine poate costa foarte scump — viață! —, ci încearcă să arate *cum e cu pu-tință*. Cum e cu puțință să apară și să înflo-rească, nestîngerită, alia ticăloșie? Răspun-sul ni se oferă în toată simplitatea lui incre-dibilă: nimic altceva decît toleranța, lipsa de

reacție, lipsa de solidaritate în fața raului face posibilă înflorirea lui. Doar este stult-pe tica-losii îi lega și îi ține alături chiar ticăloșia lor. Despre niște învîrteli mai mari sau mai mici în comerț? Despre niște aprozariști-aface-riști? Despre o răzbanare și o ispășire ne-dreaptă să fie vorba în *Vînătorul de șerpi*? Și despre asta, firește. Dar strigătul acela, din fi-nal, al femeii după ce omul i-a fost înjunghiat acolo, în mijlocul orașului care asistă mut și qrb la o crimă, acel „Sărîți! Oameni buni!”, scoate filmul de pe orbita „polițistă” și îl pla-sează hotărît în miezul unei probleme foarte importante în viața oricărei societăți: atitudi-ne în fața Raului.

Vlad PAULIAN

Băiatul cu ciinele

Prietenul omului

Intr-un parc, un băiat se joacă, timid, cu un ciine. Și noi ascultăm un cîntec dintr-un cîine „urjas, vagabond și negru” despre care „ni-meni nu știe de unde a apărut”, dar trebuie să ne ferim „că mușcă vite și copii”. Dar băiatul se joacă, vesel, cu el. Și pentru că J-a privit cu atîta tristețe”, îl duce acasă, la bloc. Parinții s-ar mai obișnui ei cu urîșul cel ne-gru, dar cu vecinii nu-i de glumit. Mai ales cu fetița aceea stîrbă care spune, cum e de pă-rere buna ei, c-ar trebui împușcat, și că nu știu cine o să-l otrăvească. Așa că tatăl, spune o minciună — ceva cu stăpînul care a telefonat în urma anunșului din ză-r și-l duce pe „prietenul omului” la azilul pentru animale pierdute — unde, auzite băiatul, ani-malele sînt omorîte. Începe o urmarire „ca-n filme”: tatăl se urcă în tramvai cu ciinele. Băiatul, cu bicicleta, după el. Tatăl îl predă veterinarului. Băiatul escalonează gardul de plasă, descule cușca și își eliberează prie-tenul. Tatăl pleacă fără să banuiască nimic, în timp ce băiatul îi caută ciinelui o gazdă. O găsește în persoana unui bătrîn cu chip de lup de mare sau de cîrce de bilci, care vi-sează că a fost în India și iubește animalele și copiii. Lucrurile să se fi aranjat? Nu. Abia acum încep să se complice, în acest film plin de vervă, de neprevăzut și pilduitor.

Mai rămîne întrebarea băiatului: „De ce co-piii trebuie să spună adevărul, dacă oameni mari mint?” Este întrebarea pe care cineastii din R.D.G. o adresează de fapt parinților.

Marina ROMAN-JUC

Doi solitari împrieteniți
(*Băiatul cu ciinele*)



Timpul trece în favoarea marilor filme

Cele 400 de lovituri

...împotriva poncifelor

De la primele sale filme, *Les quatre cents coups* — apărut pe ecranele românești sub titlul *Cele patru sute de lovituri* — *Tirez sur le pianiste* sau *Jules et Jim*, trecând prin *Fahrenheit 451* și *Adèle H.*, pînă la *Mica hooajă*, intermitent, din nefericire, doar la studiul de scenariu prin moartea sa prematură, François Truffaut a ramas consecvent premizelor teoretice promovate de André Bazin, cel care a stabilit bazele estetice ale noului *vague*-ului francez postbelic. Pe fondul expansiunii cinematografului comercial de toate nuanțele și pentru toate gusturile, „clientul nostru, stăpînul nostru...”, ce deja acaparasese întreaga piață a filmului, mai mulți cinești francezi — pe urmele neorealismului italian și aproape sincroni cu „Jurișii” britanici, dar și precursori ai „noului film german” sau ai școlii cehoslovace — au refuzat învingerea în fața unui succes facil (de public) și au încercat să pastreze (sau să reformuleze în alți termeni) ceea ce era abia schitat, dar trebuia să supraviețuiască: filmul ca artă. Fără să facă (la început de carieră cel puțin, cînd tinerețea își dă mîna cu intranșigenta delor, refuzînd oportunismul și censiile facute prostului gust, ulterior lucrurile se mai tulbură, nu toți cineștii porîniți vitejește să cucerească culmile artei au avut tîria de caracter — poate și talentul, poate și consecvența morală — să reziste) rabat claseiile momentului — ne aflăm în 1959 — Truffaut cu ale sale patru sute de lovituri dă chiar o lovitură.

Ce înseamnă acest film pentru spectatorul român? În primul rînd este o peliculă franțuzească. Din start el introduce o doză de interes afectiv căci un simplu merici sau o-lă-lă ne sînt, oricum, mai familiare decît cine știe ce obicei indiano-mexican. În al doilea

rînd, este un film de Truffaut, cineast cu cariera încheiată de curînd, un artist care a lăsat în urmă filmul de autor, „băzît pe o revoluție a sincerității”. Omenești, dar și artistice. Nu în



Regizorul François Truffaut cu alter-ego-ul său: Jean Pierre Léaud

ultimul rînd, este un film ce sondează universul atît de complex al copilăriei. O lume ce a ratat întotdeauna atît pe cinești, cît și pe scriitori: paradisul pierdut al fiececui dintre noi. Cu cît înaintăm în artă, cu atît mai mult nu se relevă primele decenii de viață, constituindu-se într-un adevărat depozit de resurse afective. Memoria funcționează după disponibilitățile fiececui. În această ordine de idei, credem că, nu întîmplător *Leul de aur* al Festivalului de la Veneția, din 1987, a fost acordat pentru *La revedere, băieți* regizorului Louis Malle, un film de introspecție al aceluiași teritoriu complex și plin de semnificații. Si-



...și cu actrița preferată: Catherine Deneuve

gur că nu toate copilăriile și adolescențele sînt învaluite de auri mirifica a jocului terro-ru și afecțiunii parintești sau au aceleași coordonate. Dar ne place să ne închipuim trecutul în culori pastelate și tonuri nostalgice. Filmul lui Truffaut demitizează aceste frumoase clișee. „Eu vreau să înțeleg lumea și să folosesc filmul ca instrument de expresie”, marturiseste însuși autorul. Antoine Doinel, eroul principal al filmului, este un copil obișnuit. Nu are nici un talent de excepție (prin șah, gimnastică, matematică), e pur și simplu un copil normal și vrea să-și trăiască viața normală. Dar, iară, iată-l, devenit o „problemă”, incurcînd pe cei din jurul lui. De la o mamă cu aspirații bovarice și un tată prea moale, într-o casă unde banii nu prea ajung și pînă la profesorul nervos și lipsit de har pedagogic (uneori o astfel de caracterizare se poate răstălmăci în „intransigent” și „devotat profesiei”) Micul Antoine încearcă să-și creeze propriul lui univers într-o lume care-l refuză. Și ce simplu e să ajungi în conflict cu autoritatea părintească sau școlară. Incredibil, un copil așezat și cumințe ca el, printr-un întreg lanț al slăbiciunilor și dintr-un complex de împrejurări de care într-o prea mică măsură este răspunzător, ajunge să fie internat într-o școală de reeducare. Mai mult sau mai puțin absurd. Faptele rămîn însă fapte, iar dincolo de ele impresiile sînt mai lesne de perceput decît adevărul. Pentru adevăr trebuie răbdare și înțelegere, sensibilitate, timp și atîtea altele. Cine și mai poate oferi un astfel de lux? „Arta care refuză adevărul de toate zilele pierde, astfel, viața. Dar această viață care îl este necesară nu i-ar putea fi destul. Artistul nu poate refuza realitatea pentru că menirea lui este aceea de a-i da o justificare mai înaltă”. Afirmajul lui Camus se potrivește cum nu se poate mai bine filmului lui Truffaut. Într-o binecunoscută secvență din finalul celor „patru sute de lovituri” Antoine, un pui de strîm, fără a fi un Sisif fericit, ce nu și-a pierdut puterea de a se copilarii într-o lume ce refuză copilăreala (vezi exemplul colegului de clasă, adaptat la minciună și descurăcarea) fuge din școală ca să vadă marea. Valurile. Alți. Vitlouri. O sfidare a propriilor noastre convenții, un act inocent, la urma urmelor, dar calcînd regula jocului social. Chiar atunci cînd adevărul e de partea lui, Truffaut nu a vrut să facă un film, „frumos”, ci adevărat. Ca a reușit, este mai presus de orice îndoaială.

Bedros HORASANGIAN

Unchiul dintr-un continent... necunoscut

A prinde fluxul memoriei

O inimă roșie pulsează pe fond negru în vreme ce, din off, o voce, anonimă încă, emite ideea: „Singura raie dintr-o viață finie de a fi de a fi, adică de a-și menține structura...”. Grupuri de simfonici, puștii, subiectiv micșopului, licheni agăști tenece de stînci, pe fondul unor voci suprapuse repetind adagiu: „M-am, născut la data de...”. Și din frînturi confuze se leagă trei monologuri, trei biograme pe care le va urmări filmul lui Alain Resnais.

Ceea ce se impune de la prima imagine este ambia cosmică a viziunii cineastului. Nu o ficțiune tradițională, ci o smulgere din bios-ul universal a trei ființe care „par a fi se confesa” — un — cum spun, pe scurt, francezii: „P.D.G.”. (președinte director general) — universitar promovât pentru scurtă vreme (prea scurtă!) la conducerea unuia din canalele radioteleviziunii franceze; o actriță provenită din mediul muncitoresc; un cadru tehnic a cărui ambia nu este egalată și de capacitatea de adaptare la cerințele schimbătoare ale timpului. Și, mai e cineva! Profesorul, doctorul, pe nume Henri Laborit, personaj cu identitate reală, om de știință emerit, chirurgul care a introdus în terapia medicală metoda hibernației artificiale pentru al unei țări incitante care i-a inspirat lui Resnais, în 1980, filmul intitulat *Unchiul meu din America*.

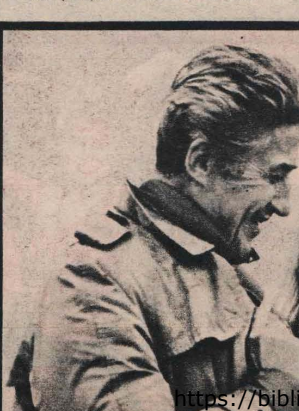
În cele trei biograme fictive prăturînd de departe, încă de la naștere, în timp ce vocea profesorului ne vorbește despre pulsul „prăveitului”. Peste etapele copilăriei și adolescenței trecem rapid și general, secvențele însăși fiind filmate din plan îndepărtat, văzute parca, printr-un binoclu întors și mereu interupte de expunerea doctorului Laborit: „O ființă vie este o memorie care acționează...”. „Angoasa apare ca o modalitate de a domina situația...”. Și cu cît evoluează povestirea, cu cît personajele ajunge la maturitate par a fi integrate în relațiile tradiționale dramei cinematografice, profesorul se retrage discret, intervențiile sale devin tot mai rare, spectatorul e grațificat cu intrigă pe care habitudinile sale o așteaptă.

Directorul de la radioteleviziune o înfățișează pe actrița la debutul ei. Fascinat mai întîi de talent, apoi de femie, și abandonează familia. Pleacă de acasă și fiul fermierului, care-și dorește o viață independentă, urcînd rapid treptele ierarhiei administrative ale unei mici întreprinderi. Dar cînd se simțea mai sigur pe situație, fabrica e înghițită de un conșorțiu și

omul simte cum pierde terenul de sub picioare. Conșorții promovează o politică economică pentru care nu e pregătit. Trezindu-se cu un rival în propriul său birou, el trăiește tensionat, devorat fiind și de un ulcer duodenal. Patronul de la radio e debarcat și el, mai mult chiar, trîdat de cel mai bun prieten, suferă o prăbușire morală. Barbatul puternic de pînă mai ieri se simte acum inutil, chinat de jălnice convulsii renale. Actrița face fală cu lehamite obligatorii de infirmită. Cînd soția abandonată îi destăinuie că și ea suferă de o boală incurabilă, că mai are doar cîteva luni de trăit pe care ar vrea să le îndure alături de soț, i-l cedează cu o generoasă ușurare.

Totul ne apare, acum, ca o obișnuită poveste cinematografică, relatată captivant, cu căldură și talent, e drept, dar reîntînd apoi cumințe, în matca obișnuită a povestirii cinematografice. Profesorul Laborit veghează, însă, din umbră și, la momentul oportun, reapele rampă. Cum? Printr-un cobail Un cobail într-o cuscă. Imagine de-o clipă, asemenea corpului aceluși Romeo în uniformă germană din primul flash al *Hiroshimii*.

Cobaiul — deci — într-o cuscă bicampartimentată. Un semnal precede, cu cîteva secunde, un curent electric care înțeapă gîurile animalului. Avizat de semnal, cobaiul trece printr-o ferestruță în călătăl compartiment, pînă la semnalul următor cînd, pentru a evita puniunea, se mută din nou.



Identități reale, identități-imaginare (Nicole Garcia împreună cu Alain Resnais filmînd *Unchiul meu din America*)

Sa fie o paralelă între reflexul condiționat al cobaiului și revenirea la domiciliul conjugal al patronului în declin? Resnais nu se sfiește să o marcheze direct, suprapunînd peste capul actorului Pierre Arditi, un grotesc bot de soarec.

Și, în timp ce povestea marchează un salt de doi ani, profesorul își reia firul observațiilor asupra comportamentului animal, referindu-se la impulsivitatea agresivă care, în cazul cînd sînt înfrînate, duc la un dezechilibru biologic. Cît privește narațiunea, ea e condusă pe o pantă neprevăzută: „P.D.G.”-ul s-a re-lansat într-o carieră politică. Actrița descoperă că „boala incurabilă” a soției acestuia n-a fost decît o scenă de prost gust și nu-și poate ierta că s-a lăsat înșelată de o... diletantă.

Povestea este însă din ce în ce mai des-întreruptă de intervențiile profesorului Laborit. Violenta pe care animalele și-o pot defuza e înabuzită de legile sociale care au în vedere coeziunea grupului. În imposibilitatea de a-și exterioriza impulsul violentei, individul social îl „somatizează”, adică și-l îndreaptă, devastator, împotriva propriului său organism. De aici, din această „violenta defensivă”, cum o denumește profesorul, ar apare maladiile psihosomatice: ulcer, colici renale, cancerul, dacă nu chiar tentația autodistrugerii. Dar din acest moment, tot zbuciumul, elanurile și abandonurile personajelor dramei, capătă o nouă ipostază, demonstrativă.

Teoria ca atare este discutabilă ca oricare alta. Dramul de adevăr pe care-l conține este chezurit fie și de expresiile care ne sînt și nouă cunoscute din „bătrîni”, „singe rare”, „jîmă grea”, „a-și vîrșa focul” etc. Esențial în *Unchiul din America* nu e ipoteza teoretică (deși, firește, nu lipsită de interes), ci ceea ce îi sugerează ea creatorului de artă.

Așa cum a făcut dintr-un text bizar, ca cel al lui Alain Robe-Grillet, un fascinant poem al ambiguității memoriei și reprezentării, Alain Resnais face, folosindu-l pe Laborit ca pretext, o sublimă și imprevizibilă meditație cinematografică. Și cînd scrie „meditație” nu implică în nici un fel, plictisul expunerilor docte. *Unchiul din America* e, înainte de toate, spectacol! Înălțîndu-se la altitudinile cosmice, Resnais nu pierde nici un moment terenul ferm al concretului individual, dese, de pe la jumătatea filmului, cineastul se distanțiază de eroii săi, urmărindu-le, uneori cu interes de cercetător altelei cu nedismulată ironie, comportamentul. Ceea ce pune probleme dificile unor excelenți actori ca Gérard Depardieu, Nicole Garcia și Pierre Arditi care trebuie să fie „cobail” fără viață, totuși, demonstrativ, în pofida acestei complicate sarcini, prestațiile actorilor rămîn memorabile.

Subsistă totuși întrebarea: de ce s-o fi chemat acest film *Unchiul meu din America*? Nu știm cum a explicat Resnais bizareria titlului său. E drept că în film se face aluzie la „un unchi din America”, ca la un simbol bivalent: cel al fricii de schimbare, ca de emigrare într-un continent necunoscut și cel al iluziei, al așteptării unei fericiri care ar cădea din cer ca o moștenire de la o rudă neștiută, plecată îndrăgnea în „Lumea nouă”. Pentru autorul acestor rînduri, asemenea referiri nu pot justifica titlul; „Unchiul din America” este, mai curînd, David Wark Griffith căruia Alain Resnais i-a preluat și fructificat moștenirea.

Griffith năzuse în *Intoleranță* să ridice cinematograful dincolo de spațiu și timp încercînd, cum se știe, să unească, în jurul ideii programatice, epoci istorice diferite, prin motivul unui leagăn ce simboliza umanitatea eternă. Eșecul era datorat naturii artificioase a legăturii. După aproape 70 de ani, Resnais reia tehnica *Intoleranței*, de a face să se alăture acțiuni divergente, în jurul unei idei generale. Impresia noastră este că lui Resnais i-a reușit ceea ce n-a apucat să realizeze Griffith. Dacă „unchiul” american încerca să pună sub semnul acuzării intoleranței o lume lăta de om, Resnais ne atrage atenția asupra instinctului de dominare care salășluște, inconștient, în fiecare dintre noi, asupra importanței studiului vieții noastre lăuntrice. Și cînd, pe fundalul unor ruine — să fie, oare, cele ale Hiroshimei? — Laborit conchide: „Atita vreme cît omenii planetei noastre nu vor înțelege modul în care le funcționează creierul, modul în care-l utilizează, nimic nu se poate schimba pe lume...” — aceasta nu mai e concluzia unei teorii, ci ultima replică a personajului unui film de Alain Resnais. Bazele cineast nu încetează a ne uimi prin capacitatea sa de reînnoire, străpîndînd mereu, ceva din misterul vieții noastre lăuntrice.

Conștrîns, din lipsa de public, să lucreze în condiții economice dintre cele mai precare, Alain Resnais se afirmă, totuși, cu fiecare film, ca cel mai mare gînditor pe care l-a dat cinematograful francez și poate chiar cel universal.

Tudor CARANFIL

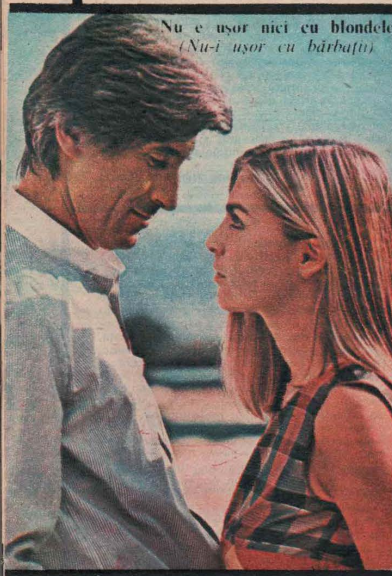
Nu-i ușor
cu bărbații

Nemaipomenitele aventuri ale unei mame cu trei fete

Orice gen cinematografic are un rețetar cu care se merge la sigur și nu vād de ce comedia ar face excepție de la regulă, cu atât mai mult cu cât recenta premieră propusă de cineastii iugoslavi se intitulează, nici mai mult nici mai puțin, **Nu e ușor cu bărbații**. Într-un rol foarte important, n-am înțeles de ce n-ar fi fost invers, pentru că, nu e ușor nici cu femeile, atât timp cât în distribuție, ele abundă (a se citi domină).

Deci subiectul: de la bun început, aromat cu vanilia misterului casnic și rulat cu grija

Nu e ușor nici cu blondele
(Nu-i ușor cu bărbații)



ca o plăcintă cu surprize... amoroase. Umplutura se compune, de la caz la caz, din varii ingrediente hazoase. Să nu uităm: se ține alături puțin la rece — mama vrea să plece singură în concediu la mare! Se coace la foc iute, timp de una sută douăsprezece minute (ideal, pe un litoral însoțit). Caldă încă, se pudrează cu un strat gros de happy end. Se servește cu succes garantat dimineața, la prinz și seara.

Că să fii sinceră, pelicula lui Mihaljo Vukobratovic nu mi-a displicut, ba, dimpotrivă. Narind cursiv, cuminte, clasic, comedia lui înaintează încet, dar sigur spre hohotul vesel, plind în același timp pentru dreptul la iubire. Da, chiar așa! Iubirea nu este monopolul absolut al tineretului, ea are drept deplin și asupra altor vârste, mai puțin agitate, mai puțin amatoare de muzică disco.

O arhitectă din Belgrad, mamă iubitoare și devotată, a rămas în urma divorțului, să fie celor trei fiice și tată pentru că el, dumnealui, fostul sot, e foarte ocupat cu deplasările. „Te înțeleg, îi va replica ironic-amărui una din fete, al mult de lucru, mai ales că blondele sint capricioase”.

Ei bine, și ce pretenție nemaipomenită credeți că are de la viață mama celor trei fete? Pariem că nu ghiciți. Își dorește cu ardoare trei săptămâni de liniște, un concediu singură la mare, fără oale, crății și cline. Pentru că, trebuie să precizăm, fetele, au un dragălaș Saint Bernard, zdravăn cât un vitel care trebuie plimbat, hrănit, spălat. Și cine să se ocupe de el, dacă nu mama? Deci, trei săptămâni dincolo de universul supracărcat, concentrat în micuțu apartament. O doleanță absurdă, imposibilă? Recunoașteți că ați fi tentați în favoarea unui răspuns afirmativ? Ei bine, nu, eroare. De trei ori eroare, pentru că rind pe rind, eșuând în tentativele lor, cele trei

fete se vor instala cu nonșalanță în planurile de vacanță ale mamei care, desigur, ați ghicit renunță încă o dată și încă o dată.

Numai că, pe neașteptate, viața se grăbește, mai mult chiar, se încapăținează să ofere mamei o recompensă dăruindu-i ceea ce dăruiește de ani și ani, adică iubire. Și cum îi stă bine unei comedii porția propusă va fi dublă. Pe mamă o curtează nici mai mult nici mai puțin decît doi bărbați! Se va declara o nouă rundă de peripeții spre amuzamentul spectatorului care va hohoti deslins văzînd cum se poate îndrăgosti o adolescentă (e vorba de fiica cea mare), de un bărbat mai copt, care nu e altul decît logodnicul mamei, dar va zîmbi categoric, mai puțin vesel auzind replicile acroșoare, ale răsfațatelor surori: „Ei bine, mamă, nu cumva ești îndrăgostită? La vîrsta ta?” Parcă ar avea o sută de ani.

O comedie despre dragoste, cu un aer de candor dat de farmecul suav al interpretelor — mai puțin reușiți în rol, tocmai bărbații, adică fostul sot, actualul logodnic și un prețent septuagenar posesor de iah. O comedie picurînd stropi infimi de duioșie cînd citează (o, tempora...) din **Casablanca**.

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Nu e ușor cu bărbații. Producție a studiourilor din R.S.F. Iugoslavia. Scenariul: Pedrag Perisic. Regia: Mihaljo Vukobratovic. Imagine: Zivo Zalar. Cu: Milica Dravic, Ljubisa Samardzic, Bata Zivojinovic, Ana Simic.

Samba

Farmecul personal....

Început de primăvară și... o scurtă retrospectivă Sara Montiel. Deci iată-o din nou în atenția spectatorilor, de astă dată, tineri și puțin cunoscători ai timpurilor respective. Se năște întrebarea: care o fi secretul succesului filmelor sale care nu au pătruns niciodată în marile topuri valorice?

Cine a fost și mai este Sarita? O femeie deosebit de frumoasă, mai ales în ton cu moda timpului, înzestrată cu temperament artistic și un glas plăcut; s-a născut în 1929 și numele ei adevărat era Maria Antoineta Alejandra Vicenta Isidora Abad Fernandez. De pe la 15 ani a cochetat cu muzica și concursurile de frumusețe, ca apoi să părăsească bătrîna Europa, să trăiască în Mexic; să filmeze acolo și în Statele Unite, să revină în Spania și să se impună în sfera filmului comercial de succes, lipsit de mari pretenții, plăcut publicului, mai ales, datorită farmecului personal al actriței.

Au lansat-o și celebrii ei parteneri: Gary Cooper, Burt Lancaster în *Veracruz*, Rod Taylor în *Sensul săgeții*, Amedeo Nazzari și Maurice Ronet în *Carmen de la Ronda* și, în 1971, regizorul Antonio Bardem în *Varietés*. Au lansat-o, au susținut-o, au impus-o și ea a devenit vedetă, model pentru adolescentele minijupiste ale anilor '60, și își continuă, cum vedem, drumul succesului în inima publicului prin alce fenomene, greu de cuprins în cuvinte, pe care îl denumim simplu: **farmec personal**. Sara Montiel cu o sprinceană ridicată provocator, cu un pronunțat „s” în vorbire, cu privirea pătrunzătoare a deținut secretul fascinației personale, al unui chip de păpușă minunată și ispititoare, în care nu talentul era suficient interpretării, ci „exteriorul” expresiei fologice venit din construcția atrăgătoare a fizicului său feminin.

Astăzi, la modă sinte alte frumuseți, judecate după alte canoane, dar Sarita, iată că

Stele ale comediei, boxului, muzicii

mai fascinează și acum publicul printr-o perfecție aproape clasică a particularităților sale. Nu a beneficiat în jurul său de o mare publicitate, dar s-a impus, pas cu pas, și a intrat în istoria filmului mai ales prin seria peliculelor din genul „muzicalului”. Frumusețea sa meridională, autentică, degajînd un „aer sanatos”, vital, își găsește și în prezent admiratori, de vîrste tinere, de concepții noi. Privind povestea evolutivă a celei de a șaptea arte întîlnim multe acrituri aplaudate, incununate de succes și publicitate al căror principal merit a fost că... erau frumoase și expresive! Așa ne explicăm și actualul succes al Saritei reîntîlnită pe ecranele noastre în **Samba** sau **Regina cîntecelor** fără să... mai aducem și alte argumente, care ar putea să submineze totuși cele spuse mai sus!

Ileana LUCACIU

Rocky

A da și a încasa pumni

„Lovește-l tare!” Aceste cuvinte care deschiid seria filmelor dedicate lui Rocky-Stallone se constituie într-un îndemn și totodată într-o deviză sub semnul careia va sta întreaga acțiune.

Succesul poveștii constă, printre altele, în acuratețea cu care s-a compus o fabulă în care ca motto: „America țara tuturor posibilităților”, și a cărei morală nu se rostește, dar se vede.

Șansa lui Rocky, obscur boxer de club, bătut cîmsecade, cam din topor, ajuns prin nărua împărărilor bătașului unui cămar, îndrăgostit trup și suflet de o timidă și fragilă vînzătoare dintr-o dughăne, Rocky devine tam-nesam partenerul și concurentul campionului mondial la categoria grea, șansa lui, deci, este șansa pe care o dorește orice tînar care vrea să devină „cineva”. Soarta lui Rocky e concretizarea unui vis american, visul de a da lovitură, care de astădată nu e o exprimare la figurat, ci o lovitură, ba chiar o suită de lovituri, de pumni, de scoaloace sofisticate plasate cît mai abil și mai atorce partenerului pentru a-l scoate din joc definitiv. „Lovește-l tare” devine emblema unei strategii.

Jocul care-l transformă pe tînarul Rocky-Stallone din cetățean modest, în vedetă, e definit de însuși inițiatorii săi ca „ceva foarte american”. Dar popularitatea lui Rocky va izori nu altă din curajul și rezistența cu care îl va pune în umbră pe campion, cît din înversunarea sa de a cîștiga fără să devină vedetă. Rocky nu e un profesionist al succesului și asta îl apropie de omul de rînd, îl face să devină idealul tuturor puștilor din cartier, care au motive să creadă că, într-o zi, șansa le-ar putea suride la fel de binevoitoare. Rocky e modelul unui eroism accesibil și imaginea antologică în care boxerul se antrenează alergînd pe străzi și mii de copii și adolescenți se iau după el, alergînd cît la cît, ilustrează perfect ideea enunțată. Victoria sa asupra campionului infatigat și sigur de sine, cîștigat la final și ostentativ, da satisfacția miilor de oameni mărșuți și cîmsecade, gata să-l susțină și să-l aclame pe acest tîndru-dur, cumnat de măcelar și cu școala ne-terminată, victimă a propriului talent de boxer, într-o lume în care degeaba încearcă el să se facă funcționar ori muncitor necalificat, că nu i se permite, așa că știința lui de a da pumnii devine salvarea și totodată suplicul acestui „cîmsecade” care suportă greu



Un chip de păpușă ispititoare
(Sarita Montiel)

condiția de vedetă. În treacă fie pomenit, antivedetismul a devenit la rîndu-i o odă și un mijloc de popularizare mai sigur decît orice alt soi de star-sistem.

Dincolo însă de demonstrația moralizatoare, ca un dram de noroc, dublat de muncă încredințată și ambiție bine dozată duc sigur către glorie, se afla acea morală nerostită a fabulei. Și probabil că boxul e sportul care funcționează cel mai bine ca metaforă a unui anumit tip de societate. Probabil că nu întîmplător a fost el ales și aici și în *Cineva* acolo sus mă lubește cîlîndu-nă o altă activitate nu ilustrează mai pregnant cît pumnii în față trebuie să încasezi, cele coaste și mandibule trebuie să rupi la rîndul tău, ca să răzbești, în țara... „tutorilor posibilităților”.

Irina POPESCU

Alerg după o stea

Comicul și psihoterapia

Un film cu Norman Wisdom este și o distracție și o lecție, sau mai bine zis un tratament de des-complexat toți complexații, aproape de fizic. Unul mai ingrat ca fizicul lui Norman este ceva rar. Brațe prea scurte, picioare prost montate în trunchi și deasupra unui trup puțintel ce ignora orice regulă a proporțiilor, un cap mare și urît — sint tot atitea atribute descurajatoare. În general. Pentru că în special, adică în cazul lui Norman Wisdom, s-a întîmplat invers, pe o astfel de defecte l-au stimulat. El a înțeles că își poate atinge visul, adică scena pentru care simțea o irezistibilă chemare, folosind drept armă tocmai infirmitatea sa dizgrațioasă. Așa a ajuns acest londonez în music-hall, unde contorsionist și grimasele sale, pregătite vreme îndelungată, au fost pe gustul publicului. La doi ani (numai) după debutul în teatru (1946), Norman apărea la televiziunea britanică, jucînd în diferite pantomime și vodeviluri, preluate la puțină vreme și de televiziunea americană. Ideea de a-l „încerca” pe marele ecran a venit, decît, firesc.

Fără a deveni unul din marii săi comici, Norman Wisdom i-a adus cinematografului un personaj cu titlul: omul mărunt (la propriu și la figurat), simplic la minte, dar extrem de cinstit, iubind dreptatea, dar foarte sperios. Soarta lui este de-a fi victima celor puternici — pînă în ziua cînd iubirea l-a înșelă și îngrozit și a curaj nebușești, cu care își înfrînge toți adversarii. Deznodămîntul este întotdeauna fericit, Norman cucerind mîna frumoasei de care era îndrăgostit în taină și își însușește onorurile sociale refuzate de obicei unui îns de origine obscură. Pînă la deznodămînt

Din ringul de box în ringul de dans
(Sylvester Stallone și John Travolta)



insă, este o cale lungă presărată cu nenumerate nenorociri și suferințe ale personajului (ca spectator, la un moment dat, nici nu știu dacă să rizi sau să plîngi...).

Cine provoacă toate acestea? Oponenții lui Norman sînt oameni cu bani, de obicei bine cocolați pe scara socială și, ca atare, — la comi de „mai mult”. Tanțoși, așînd o demnitate ridicolă, rai și lași, ei se folosesc de cei mici cît timp au nevoie (vezi cîntărețul din **Alerg după o stea**) apoi — soarta lamii stoarse. Mîntoa lor ce funcționează numai pe linia de afaceri-intrigi, este pusă în derută de născocirile imprevizibile cu care Norman își susține contraofensiva. Așa cum fizic, „omul marunt” reprezintă o întreaga categorie, tot așa și adversarul sau este unul reprezentativ ales (de obicei în persoana lui Jerry Desmond). Prin contrast, opoentul este înalt, dacă nu și corpolent, figura îi este distinsă, știe să-și poarte hainele cu eleganță, se mișcă dezinvol. E un om de lume, cu limbaj ales, cunoaște și respectă toate conveniențele sociale... dar cînd terenul începe să-i fugă de sub picioare, toată goma sa (britanică, nu oricare) pleznește precum o crustă.

Socotit de unii un precedesor, prin grimașe, al lui Louis de Funès, Norman Wisdom are destule săgeți în toibă. Știe să se bîlbîie pînă la exasperare, se contorsionează și se transformă sub ochii noștri în orice — cum numai faimosul Pluto, ciinele lui Disney, mai știa să o facă. Aduce din tradiționalul music-hall situații hazlii garantate precum jocul cu dublura în oglinda spartă sau travestirea în femeie (va amintiți de galea infirmieră din **Un lucru făcut la timp?**). Glasul său puternic ia deasemenea forme diferite, de la chițcăt la răget — amuzante și acestea cînd actorul nu pierde măsura. Altfel, dacă este nevoie, Norman cîntă, cu o voce plăcută ce te face să-ți uitați excesele vocale din alte scene (indeosebi în **Alerg după o stea**). Un lucru mai pu-

Procesul de la Nürnberg

Un obligatoriu remember

Locuitori ai Terrei, voi, căutători ai adevărului și creatori ai frumosului, cercetători ai macro și microcosmosului, călători prin aer, pe apă și pe pămînt, nu uitați în drumurile voastre Auschwitz, Dachau, Buchenwald, Ka-

principii, rechizitoriul acuzării împotriva celor patru inculpați — oameni care prin pregătirea și profesia lor ar fi trebuit să știe să prețuiască dreptatea. — se rasfrînge și se întinde ca un zăbranc și asupra celorlalți germani.

Atacînd, în pleoaria sa, problema responsabilității, avocatul apărării avansează ideea că nu există numai vinovățiile individuale atîta timp cît ea s-a datorat unui complex de împrejurări, unui context istoric general. Porînd de la premiza că punctul crucial al procesului este dacă acuzatul trebuia sau nu să respecte legile, sarcina asumată de apărare este copleșitoare: să dovedească nevinovăția unui om care, neputînd elucida dilema timpului — aplicarea legii fără a te întreba dacă e dreptă sau nu — a comis atrocități nedreptăți.

Nu mai că sofisme și nuanțările de care apărarea a făcut multă risipă au fost contrarate nu doar de acuzare, ci și de însuși inculpatul Ernst Janning. Figura tragică în sine — acest om rafinat, intelectual subtil și jurist de seamă — s-a transformat, în virtutea inerției, într-o unealtă a crimei. În momentul în care a înțeles că „ceea ce se credea a fi faza

durat procesul, au trăit laolaltă, au încercat să se cunoască, s-au frîmțat, s-au zburcât, au luptat, au sperat și au disperat, au fost și învingători și învinși.

Spencer Tracy — este judecătorul Haywood. Personificarea a omîniei și modestiei, acesta este personajul cel mai chinat de temeri și îndoieli, de dorința de a înțelege cît mai bine ceea ce s-a petrecut. Foarte dificil acest rol prin multitudinea de stări care trebuia exprimate fără cuvinte. Și regretatul Spencer Tracy reușește acest lucru în mod admirabil. Sînt uimitoare la el simplitatea și expresivitatea gestului conjugate cu nenumărate sensuri și nuanțe care se citeșc în ochii lui albaștri sau se descifrează în suris. Și în acest rol, marele artist se oferă cu generozitate, înzestrîndu-și personajul cu un plus de bunătate și căldură. Burt Lancaster intruchindul pe acuzatul Janning creează senzația unui vulcan căruia îi este interzisă erupția. Rigiditatea lui ostentativă — așezată printr-o imobilitate statică și tăceri apăsătoare ca plumbul — nu face decît să-i sublinieze fierebrea launtrică trădată de privirea încărcată cu o mulțime de sentimente contradictorii.



Reîntîlnire cu istoria, (Procesul de la Nürnberg)

tovice, Lidice... Amintirea cosmarului nazist nu trebuie să pălească niciodată! Nu trebuie să uităm niciodată ca sloganul „Moarte celui care a pîngărit rasa” exprimă participarea la un sistem organizat de orori în care imperatiile „distruge trupul”, „distruge sufletul”, „distruge inima” erau inoculate cu perfidie de către cei care au falsificat ideea de dreptate. Au reușit s-o facă într-o Germanie dezorientată în care partidul național socialist transformase justiția într-un element al dictaturii — dictatură care, prevalîndu-se de formula „este necesar pentru apărarea țării”, a elaborat și aplicat legi absurde trimițînd la moarte milioane de oameni.

După patru decenii de la deschiderea procesului de la Nürnberg intentat marilor criminali de război, celebrul film **Procesul de la Nürnberg**, purtînd semnătura lui Stanley Kramer, este un adevărat remember, o dezbateră lucidă și obiectivă într-un proces al responsabilităților „cînd îi judecăm acum pe medici și judecători”, după cum afirma procurorul, „dar în care adevărat reclaman este civilizația”.

Și fiindcă o țară nu înseamnă numai un teritoriu și o limbă, ci este și un complex de

treacătoare a devenit mod de viață” a realizat că nu mai avea unde să se întoarcă. În tulburatoarea depozitie făcută în instanță, acuzatul își face un drăstic rechizitoriul. Apelurile avocatului apărării sînt zadarnice, Janning pare

O dezbateră lucidă și obiectivă într-un proces al responsabilităților

a nu-l înțelege, prin refuzul dialogului acesta își refuză de fapt apărarea, mîrturia sa fiind o zguduitoare autocondamnare de care conștiința lui avea acută nevoie.

Patru mari actori însuflețesc patru personaje reale care timp de opt luni de zile cît a

Maximilian Schell — incunurat de altfel cu premiul Oscar pentru interpretarea de excepție a avocatului — este curierul, la propriu și la figurat, prin tensiunea ce o întretine în jurul personajelor. Richard Widmark, îmbracă vestonul colonelului, procurorul procesului. Ii daruiește acestuia personalitatea și farmecul sau, fără de care personajul risca să rămîna doar o schiță de portret. Fiind și un alchimist în arta dozării efectelor, artistul își înnoiește personajul așezîndu-l la locul cuvenit într-un careu de ași.

Spectatori ai **Procesului de la Nürnberg**, voi, oameni tineri și maturi care nu ați trăit tragedia acestui holocaust pentru că v-ați născut mai tîrziu, nu evitați cărțile și filmele care ne amintesc o dată în plus că somnul rațiunii naște monștri. Amintirea cosmarului nazist nu trebuie să pălească niciodată! Nu trebuie să uităm niciodată ce s-a petrecut la Auschwitz, Dachau, Buchenwald, Katovice, Lidice...

Mariana CERCEL



Un anume fel de a da curaj (Maureen Swanson și Norman Wisdom în **Sus pe culmi**)

în cunoscut este acela că Wisdom a lansat în filme și o serie de compoziții proprii, cîntece care au devenit șlagăre ale perioadei 1953—1963, în Marea Britanie.

De fapt, în anii '60, Norman Wisdom a lăsat puțin. S-a desprîdit de regiilor care îl lănsase atît de promițător, în 1963, în **Scandal la magazin**. — John Paddy Carstairs — după șase filme realizate împreună (dintre care **O dată în viață**, **Omul momentului**, **Sus pe culmi**) și s-a adresat altor cîinești. De pildă, **Un lucru făcut la timp** (1963) e regizat de Robert Asher. Filmul dă mai puțin senzația de oboselă și de repetare pe care o dau alte pelicule cu Norman realizate după 1950. Poate și pentru că trama este simplificată, iar scenele de zbucium și de galăgie sînt aici mai rare... Ușind prea des de descrierea disperării sau a spaimii prin mijloace naturaliste ce creează mai degrabă imaginea unui caz clinic respingător (de internat urgent). Wisdom și-a limitat audiența la public și, în consecință, longevitatea artistică. Și este păcat că s-a întîmplat așa, cu un om care a știut prin filmele sale să dea curaj, să dea un imbold celor bătuți de soartă.

Aura PURAN

Colegiul de redacție

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

Coperta I

Emilia Dobrin-Besolu, Florin Zamfirescu
și Maria Rotaru: O posibilă distribuție
într-un viitor film românesc

Foto Victor STROE



CINEMA

Piața Ștefaniei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Statie



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Ștefaniei” — București

„Sentimentul numărul unu“ în prim plan cinematografic (II)

Clișee morale sau prejudecăți estetice?

După ce a citit scenariul ce urma să devină mai tirziu filmul *Promisiuni*, un prieten, cunoscut scriitor și cineast (ale cărui sfaturi le-am găsit, adesea, pline de inteligență și profesionalism), mi-a sugerat (cu destulă insistență) să introduc în structura subiectului o secvență-mărturisire. Ceea ce ar fi însemnat ca la un anumit moment, Ioana (Maria Ploae) să-i destăinuie lui Petrus (Mircea Dăncuș) nefericită istorie de dragoste — sau poate marea ei iubire! — față de Radu (Ion Caramitru).

Am respins această idee cu vehemență neînțeleasă pe de-a-ntregul nici de mine,

Contraargumentele spuneau: „e păcat ca un personaj atât de frumos cum este Ioana să fie umbrat de minciună...”, „trebuie să-i învățăm pe tineri să fie sinceri, să comunice...”, „multe nefericiri se datoresc falsei secrețe” etc., etc.

Pe mine mă interesa să surprind tocmai momentul cînd între doi oameni (în cazul dat, doi soți), dispăre încrederea, iar suspiciunea începe să se reverse năvalnic asupra trecutului lor, ca și asupra prezentului și vroiam să-i refuz spectatorului orice complicitate implicată de oferirea unor informații, care ar fi avantajat vreunul din personaje.

Mă se răspundea că asta-i o prejudecată estetică și că nu ar trebui să pun în balanță latura morală în fața unui efect artistic. Aici argumentele mele riscu să devină feministe. Nu doream s-o văd pe Ioana de două ori umilită: o dată de Radu, în clipa cînd acesta o lasă să înțeleagă că legătura lor n-a avut prea mare importanță și altă dată în fața lui Petrus, tocmai prin mărturisirea care mi se sugera. Mă simțeam atrasă în capcana unui clișeu moral, bazat pe o veche prejudecată, aceea care acordă bărbatului un fals ascendent în fața femeii. În plus, aveam convingerea că vulgara trănceană despre

nu vroiam să ofer spectatorilor o relație matematică de genul unu și cu unu fac doi.

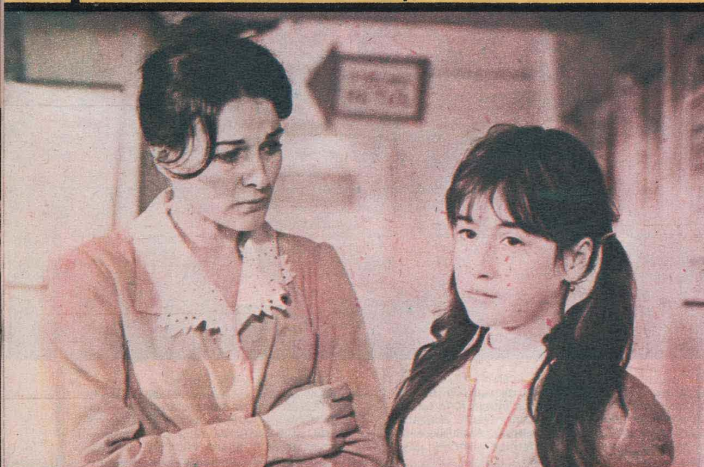
Nu credeam că Radu este opusul lui Petrus. Și în traiectoria lui poate că un anume rol l-a jucat mîndria Ioanei.

Exagerată sau nu, mîndria acestei fete (care simte că nu mai are nici un rost să alerge după un bărbat pentru a-i pune un copil în brațe, numai fiindcă legea e de partea ei) a riscat să devină imorală, prin consecințele traumatizante asupra Oarei, fiicei ei (Medeea Marinescu). (Sint și împrejurări cînd mîndria devine prejudecată). În această relație nici o mărturisire n-ar fi mai salvat-o pe Ioana. Pentru că nu conjuncturala explicație — într-o secvență sau în mai multe — a comportamentului unui personaj este cea care da autoritate unui mesaj moral, ci încălcarea emoțională născută din întregul unei povestiri cinematografice.

Or, întregul în cazul de față se sprijină pe umerii fragili ai Oarei, fetița care parcurge într-un timp extrem de scurt drumul de la surprinzătoare cunoaștere și revoltă copilărească, la superioară și dureroasă înțelegere a omenești nefericiri, născute din mîndrie.

Imposibila intoarcere

Dacă e adevărat că și în indeletnicire, în profesie, există o primă dragoste, atunci pentru mine prima mare dragoste a fost baletul. Voi păstra pentru totdeauna în memorie și în sufletul sentimental de orgoliu și de mîndrie pe care le nutream din primele clase de la școala de coregrafie cînd realizăm că într-o zi mă voi urca pe scenă și voi dansa, îmi ziceam eu, în fața lumii întregi. O priveam pe Irinel Liciu, cu o fascinație pe care cu greu mă puteam stăpîni și explica, poate și pentru că eu mă simțeam atât de mică. Aceasta mă îndrepta la muncă, la o muncă grea, și-mi dau seama că este dificil să faci pe cineva să



Un dialog, la început greu
(*Promisiuni* cu Maria Ploae și Medeea Marinescu)



Sentimentul ce înlătură orice barieră (*Figuranți*
cu Mariana Buruiană și Daniel Tomescu)

Abia după premiera filmului aveam să descopăr de ce.

În primă instanță argumentația mea ținea să așeze o stare de tensiune maximă, atât în interiorul povestirii (în relațiile dintre personaje) cât și în afara acesteia (în raportul dintre spectator și datele „problemelor”), mîzind, poate, pe factorul surpriza mai mult decît părea necesar. Mi se părea că introducerea unei asemenea secvențe ar fi anulat mare parte din tensiunea conflictului, ar fi diminuat din interesul spectatorului față de film.

Dragostea de film (Rodica Mureșan în *Întoarcere la dragostea dinții*)



tot ceea ce ni se întâmplă nu e întotdeauna o dovadă de sinceritate, că discreția, decența trebuie să cîntărească în ochii noștri măcar tot atât cît sinceritatea. Nemaivorbind de faptul că există și o sinceritate comportamentală nu numai una verbală.

Pentru a evita „feminismul” insinuat în tonul conversației (politețea intelectualilor știe să nu lase misterele) m-am aruncat pe frontul socio-cultural. Aici argumentele mele aveau valențe imperative, împrumutate dintr-un arsenal comun. Trebuie, ziceam eu, să odăim sensibilitatea spectatorului, să formăm un public de artă mai receptiv față de valorile morale autentice, capabil să discearnă între convenția artistică și faptul divers.

Treptat, am ajuns amîndoi la concluzia că între prejudecățile etice și cele estetice nu e mare diferență, că primele le atrag pe celelalte în urmă iar acestea, la rîndul lor, le pot escamota pe primele.

Clișeu cultural? Prejudecată estetică? Nu știu. Convingerea mea (și morală și estetică și pedagogică) era că spectatorul, abia în finalul filmului, în confruntarea dintre Petrus și Radu ar fi trebuit să opteze (și să aplaude) pentru atitudinea barbatească și conștient morală, a soțului care-și apără familia, numai după ce e sigur de trădarea ei, asumîndu-și răspunderea „reparațiilor” ce urmau să vină.

Pentru mine era important să descopăr într-un bărbat simplu, cu un orizont cultural mai repede modest, capacitatea ființei umane de a-și mobiliza resursele de sensibilitate, necesare pentru formularea exactă, categorică, lipsită de echivoc a unui imperativ moral, convingător. Îl vroiam pe Petrus un bărbat bun și sensibil; capabil să intuiească suferința, durerea paternerului de viață; în stare să-i respecte demnitatea, dreptul la intimitate și — de ce nu? — la suferință. Pe de altă parte

din prejudecată („El e tatăl meu și tata nu știe?”).

Mizăm foarte mult pe această secvență (cadru al întregii povestiri) în reliefaarea unui simbol, a unui mugur moral aparte, în care condamnarea se suprapune peste durere, și disprețul peste dragoste, iar triumful binelui nu are întotdeauna un caracter festiv. Țineam ca Oara să simtă nevoia de a o ocroti pe mama ei. Dar și pe tatăl ei. (Cel bun nu cel adevărat).

Pe aceste argumente mărturisire sau nemărturisire s-a bazat în cele din urmă refuzul meu de a introduce în scenariu secvența mărturisirii.

Dar după premiera filmului, prietenul meu m-a iertat. Mi-a reproșat din nou: „Păcat că nu m-ai ascultat, ar fi fost o secvență minunată, Diaconu are atîta generozitate!”.

Fiind imediat după spectacol, mi-a plăcut să cred că generozitatea aparține și lui Petrus, nu numai marelui actor Mircea Diaconu.

Și dacă acest sentiment se degajă și fără secvența în care el ar fi trebuit să se comporte ca un drept-credincios, de pacate ierta-tor, cu atât mai bine! (Îmi ziceam eu).

Generozitate! Acesta a fost cuvîntul care mi-a iluminat brusc vehemența de altă dată.

Totuși prejudecățile morale sînt cele care ne conduc spre concesii estetice.

Dar și mîndriile și prejudecățile pălesc în fața talentului. S-ar fi putut foarte bine ca prietenul meu să fi scris în așa fel secvența cu pricina încît toată argumentația mea ar deveni derizorie.

Știu că și mîndria artistică poate deveni o prejudecată. De aceea o mărturisesc.

Vasilica ISTRATE

înțelegă cît de dură este munca balerinilor. Dar am văzut-o pe Maia Pliseșka și atunci am avut revelația — poate fundamentală pentru viața mea — a sublimii arte a baletului, cît de mult se poate spune, cît de mult se poate transmite prin grația mișcării, prin expresivitatea acestei minuni a naturii, care este corpul omeneesc. Treceau încet și tot mai greu anii de școală, munceam cu ambiție tot mai mare și mă visam pe scenă „lebdă”. Odette sau Giselle sau Julietta și nerăbdarea creștea parca odată cu anii de școală, care mi se păreau tot mai nesfîrșite.

Nu știu cît credeau în mine profesorii mei, nu știu cît de adevărat era ceea ce îmi spuneau și ei și colegii, dar eu știu că pe vremea aceea aveam o imensă încredere în mine. Dar în clasa a XII-a, cum se întâmpla în viața unei, un pas greșit al unui partener și am cazut, am fost transportată la spital, doctorii priveau parca indiferenți radiografiile și auzeam spunînd cu calmul lor, care mi se părea sălbatic, că nu voi mai putea dansa.

Nu puteam să înțeleg ce spun, pentru că nu vroiam, mi se părea că au ceva cu mine sau că e o nedreptate care nu va putea rămîne așa, că lucrurile se vor întoarce în drumul lor firesc.

Dar n-a fost așa, și ca o eroină de „melodrama” pentru că nu mă simțeam vinovată cu nimic și nu înțelegeam de ce trebuie să sufăr, am fost constrînsă să-mi parasesc visurile și să-mi iau adă pentru totdeauna de la scena pe care speram să mă exprim în fața lumii întregi.

Rodica MUREȘAN

(Continuare în pag. 7)