



Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român  
Congresul marilor victorii socialiste în România

**O înaltă misiune socială**

**Cine**  
**ma**

Nr.11  
Anul XXVIII  
(321)

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, noiembrie, 1989





## Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român Congresul marilor victorii socialiste în România

# O înaltă misiune socială

**C**ongresul marilor victorii socialiste din România, moment de rezonanță deosebită în viața partidului și statului, eveniment epocal în istoria milenară a poporului nostru consfințește profunda angajare patriotică și revoluționară în care întregul nostru popor, strâns unit în jurul partidului, acționează pentru obținerea de noi și remarcabile succese pe calea socialismului și comunismului.

Tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a fost reales secretar general al Partidului Comunist Român.

Marele ctitor al României socialiste, erou între eroii neamului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a prezentat Raportul cu privire la stadiul actual al societății socialiste românești, la activitatea Comitetului Central între Congresele al XIII-lea și al XIV-lea, la realizarea Programului-Direktivă de dezvoltare economico-socială în cincinalul al nouălea și în perspectivă, până în anii 2000—2010, în vederea îndeplinirii neabătute a programului de faurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism, un strălucit document politic care conturează viitorul luminos al națiunii noastre socialiste, definind cu clarviziune căile și modalitățile de acțiune ale partidului, ale întregii națiuni pentru îndeplinirea obiectivelor actualei etape de dezvoltare a patriei, pen-

tru înaintarea României spre noi culmi de progres și civilizație.

În cei 45 de ani care au trecut de la Revoluția din August 1944, multiplele transformări revoluționare petrecute în viața României în anii socialismului, mai ales în etapa cea mai bogată în înfăptuiri, care este, indiscutabil etapa de după istoricul Congres al IX-lea al P.C.R., când țara noastră a înregistrat un ritm și o dinamică de dezvoltare fără precedent în industrie, agricultură, știință, cultură și învățământ. O ridicare a calității muncii și vieții poporului român, toate acestea au confirmat în mod elocvent marea forță a socialismului. Poporul român și-a manifestat și își manifestă permanent, prin reprezentative fapte de muncă adevărate ideile socialismului care și-au confirmat pe deplin, în viața de zi cu zi valabilitatea. „Socialismul — a spus tovarășul **Nicolae Ceaușescu** — și-a demonstrat capacitățile sale creatoare și constituie viitorul omenirii”

Secretarul general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** apărător ferm al principiilor socialismului științific a adus și aduce o contribuție deosebit de importantă la îmbogățirea tezaurului gândirii revoluționare, naționale și universale, situând în centrul întregii activități de edificare a noii societăți rolul decisiv al proprietății întregului popor și cooperatiste, al conducerii pe baza planului național unic, al ratei

înalte a acumulării și reproducției largite, al repartiției după cantitatea și calitatea muncii, legități fundamentale ale construcției socialiste.

Referitor la activitatea ideologică, teoretică și politico-educativă, de formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului în România, secretarul general al partidului a spus: „Având în vedere importanța hotărârilor Plenarei Comitetului Central al partidului pe problemele ideologice, propun ca ele să fie adoptate de Congresul al XIV-lea ca Program al partidului privind activitatea ideologică, teoretică, politico-educativă, pe baza căruia să se elaboreze programe de activitate pe întreaga perioadă până la următorul Congres al partidului”. Astfel, magistrala sa Expunere prin orientările, indicațiile și sarcinile formulate se constituie într-o călăuză de mare importanță a eforturilor întregului partid și popor pentru înfăptuirea minunatelor planuri și programe de dezvoltare economico-socială, a istoricelor obiective, de faurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea fermă a României spre comunism, grandioasă operă în care, un rol de o mare importanță îi revine și activității politico-ideologice și cultural-educative.

Intr-o societate nouă, în care au fost lichidate clasele exploatare, aspirarea omului de către om, în care s-a răsturnat pentru totdeauna orînduirea burghe-

zo-moșierească și s-au pus bazele trainice ale orînduirii noi, a apărut ca o necesitate vitală formarea unui om de tip nou, și de o artă la înălțimea acestor idealuri. „Avem nevoie — a spus secretarul general al partidului — de o proză și poezie combative, cu spirit revoluționar care să dinamizeze activitatea oamenilor muncii, a tineretului patriei noastre, de o muzică combativă, cu spirit patriotic și revoluționar, de filme mai bune, de un teatru mai bun”. O artă pentru care sursa sigură de inspirație trebuie să fie poporul, realitățile societății noastre socialiste. Apare de la sine înțeles că în acest context, artei în general și filmului le revine un rol esențial, în a deveni un puternic factor al ridicării conștiinței revoluționare, a nivelului general de cultură în vastă și importantă operă de educare a tineretului, a poporului. Cultura devine, — privită în această perspectivă — un important factor de progres, cu o înaltă misiune socială, făcând parte din întregul sistem al vieții social-economice și politice, sincronizată permanent cu procesul general de dezvoltare multilaterală a societății noastre socialiste. Este bine cunoscut faptul că, în măsura în care creația cultural-artistică, parte componentă a culturii noi, socialiste, reflectă mutațiile produse în viața și preocupările oamenilor devine la rîndul ei fauritoare unei conștiințe noi, înaltă.

Se cere din partea creatorilor de artă spirit revoluționar, o angajare și mai fermă



**„Congresul al XIV-lea  
al Partidului Comunist Român  
reprezintă un eveniment epocal  
în istoria milenară,  
și în mod deosebit  
în istoria modernă a României,  
în activitatea mișcării  
muncitorești-revoluționare  
și a partidului nostru,  
în întreaga dezvoltare  
economico-socială  
și ridicarea patriei noastre  
pe noi culmi de progres  
și civilizație,  
în făurirea cu succes  
a societății socialiste  
multilateral dezvoltate  
și înaintarea fermă  
spre visul de aur  
al omenirii — spre comunism!”**

**Nicolae CEAUȘESCU**



în vastul proces de ridicare a nivelului de cultură, de cunoștințe generale, de formare a conștiinței revoluționare a celor care construiesc în România socialismul. În acest sens, trebuie combătute cu energie tezele vechi, cu privire la așa-numita „artă pentru artă”. În evoluția ascendentă a societății noastre, spre o civilizație materială și spirituală de un autentic și profund umanism, în care să predomină o atitudine înaintată, față de muncă, de viață, față de lume și societate, arta a fost și va fi un puternic factor educativ. A pleda în favoarea artei pentru artă este egal cu a te sustrage de la misiunea progresistă a culturii și artei, este egal cu aderarea la forțele ostile progresului și socialismului. „Trebuie să combatem cu toată hotărârea tezele vechi — a precizat secretarul general al partidului nostru — dar care își mai fac loc, din păcate, și la noi, — cu privire la așa-zisa „artă pentru artă”. Este bine-cunoscut că nu a existat, nu există și nu va exista niciodată artă de dragul artei. Artă a fost întotdeauna, este și va fi permanent un puternic factor al educației, al progresului, al ridicării conștiinței patriotice și revoluționare a poporului!” Creația cultural-artistică este chemată să militeze în mod hotărât împotriva a tot ceea ce este străin progresului, să lupte pentru fericirea omului, pentru independența țării. „Numai așa arta noastră își va îndeplini misiunea istorică și, fără nici o îndoială că, — la fel ca și până acum — dar mai ferm și în condiții mai bune, arta noastră își va îndeplini misiunea în construcția socialismului și comunismului, împreună cu întregul popor” a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Activitatea cultural-educativă apare în gândirea partidului nostru ca o acțiune complexă, având ca principal obiectiv formarea personalității umane, a omului de tip nou care trebuie să acționeze conștient și responsabil în sensul legilor progresului.

În acest amplu proces formativ, omul de tip nou va trebui să-și însușească cele mai noi și înaintate cunoștințe, din cele mai diferite domenii de activitate, cunoștințe absolute necesare existenței lui actuale și viitoare, ca individ și în societate, asimilând valorile și principiile umanismului socialist, iucru pe deplin realizabil în România socialistă, prin asigurarea accesului tuturor oamenilor muncii, a întregului popor la valorile culturale, artistice, științifice.

„Trebuie să pornim neabătut de la faptul că literatura, muzica, arta în general, activitatea cultural-artistică au o înaltă misiune socială în ridicarea nivelului general de cultură al poporului, în îndeplinirea programelor de dezvoltare economică socială și construcție socialistă” a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu la relevarea adevărului că arta trebuie să răspundă unor necesități sociale, că trebuie să acționeze ca o adevărată pirghie de elevare spirituală, de formare și dezvoltare a omului. Artă contribuie direct la împlinirea personalității umane pe un plan superior. În acest context un rol deosebit îi revine Festivalului național „Cintarea României”. „Este nevoie ca întreaga activitate cultural-artistică, a precizat secretarul general al partidului — Festivalul național „Cintarea României” care are un rol important în creația maselor populare să devină o forță tot mai puternică în participarea maselor la întreaga activitate cultural-artistică, aceasta reprezentând garanția strinselor legături a artei și culturii cu poporul — adevăratul creator, de altfel, al limbii și literaturii, a tot ce este mai bun, în acest domeniu, în România”.

În țara noastră, îndeosebi în perioada ce a urmat istoricului Congres al IX-lea al partidului s-a creat un cadru material și

(Continuare în pag. 4)

CINEMA

**Expresie  
a unității de neclintit  
a întregului popor  
în jurul partidului,  
a angajării ferme  
de a îndeplini neabătut  
socialismul și comunismul  
pe pământul patriei,  
tovarășul  
Nicolae Ceaușescu  
a fost reales  
secretar general  
al  
Partidului Comunist Român**





**„Activitatea noastră politico-ideologică trebuie să dea un răspuns științific, pe baza concepției revoluționare despre lume și viață, la problemele noi apărute în dezvoltarea socialismului, la problemele dezvoltării mondiale și să înarmeze partidul, întregul popor cu o concepție clară și o înțelegere științifică a căilor de făurire a socialismului, de înaintare fermă a patriei noastre, a întregii omeniri spre comunism!”**

**Nicolae CEAUȘESCU**

(Urmare din pag. 3)

instituțional propice înfloririi spirituale a națiunii, desfășurării în cele mai bune condiții și stimulării creației literar-artistice, dezvoltării culturii socialiste în ansamblu, propagării cunoștințelor materialist-științifice despre lume și viață, afirmarea unei conștiințe revoluționare, înaintată.

În cuvîntul său, rostit de la tribuna Congresului al XIV-lea al partidului, tovarăsa **Elena Ceaușescu** a subliniat cu tărie ideea că: „Este necesar să ne preocupăm de ridicarea generală a nivelului de cultură, a nivelului politico-ideologic, a conștiinței revoluționare, să asigurăm ca întregul tineret, întregul nostru popor să acționeze, în orice împrejurare, pe baza celor mai înalte concepții revoluționare...”

Într-o societate care are ca preocupare consecventă edificarea noii orînduiri cu poporul și pentru popor, arta va fi indispensabil legată de rolul omului în societate, de aspirațiile și idealurile sale, pledînd pentru afirmarea și dezvoltarea personalității umane în cadrul ansamblului societății. „Presa, radioul, televiziunea toate mijloacele de informare în masă — a precizat tovarășul **Nicolae Ceaușescu** — trebuie să-și perfecționeze continuu activitatea și să aibă un rol mai important în buna informare și înțelegere de către întregul popor a problemelor complexe ale dezvoltării economico-sociale și politico-educative, a problemelor situației internaționale.”

Iată, deci, un alt aspect al activității de educare a omului prin intermediul mijloacelor de informare și difuzare a științei și culturii, iată preocuparea constantă de a da tot mai multă substanță valorică fiecărei activități, crearea de condiții optime pentru împlinirea setei de cunoaștere și cultură a omului nou, constructor de istorie și viață nouă. Ca expresie a spiritualității specifice a poporului nostru, cultura românească contribuie la rîndul ei, în mod ma-

lor, la consolidarea păcii, la întărirea colaborării cu toate țările și popoarele lumii.

În recentul Raport prezentat de la înalta tribună a Congresului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a făcut o magistrală analiză a dezvoltării socialismului în țara noastră, a perspectivei luptei revoluționare, a dezvoltării generale a socialismului în lume, înmănunchind în acest document, idei și orientări de o inestimabilă valoare teoretică și practică. Referindu-se la creația literar-artistică, secretarul general al partidului a întărit ideea călăuzitoare pentru orice creator, Idee referitoare la surse, „Sursa cea mai sigură de inspirație trebuie să fie poporul, realitățile noastre socialiste. Să nu se alege după „ulcioare” străine chiar dacă sînt poleite cu aur ci să se bea apă din izvoarele limpezi ce izvorăsc din pămîntul strămoșesc, să se bea apa vie, dătătoare de viață, din glia română!”

Orientările și indicațiile formulate de secretarul general al partidului sînt pentru toți care activează în domeniul politico-ideologic de o maximă însemnătate. „Întreaga activitate politico-educativă — a subliniat genialul nostru conducător — trebuie să devină o puternică forță revoluționară care să lumineze calea întregului popor în munca și lupta pentru realizarea programelor de dezvoltare economico-socială de ridicare a bunăstării materiale și spirituale a poporului, de întărire necontenită a suveranității lui, de înaintare neabătută spre visul de aur, spre comunism”.

Prin munca și creația de fiecare zi, cinești, alături de toți creatorii patriei, sînt chemați să contribuie la triumful idealurilor socialiste și comuniste în România, înregistrînd dinamismul prefacerilor revoluționare, ce angrenează toate sectoarele vieții sociale, economice, politice și culturale în țara noastră, în acest prezent ce se modelează continuu pentru un viitor a cărui imagine sînt culmile înalte ale comunismului.

## La marea sărbătoare

**D**e 25 de ani încoace — mai precis din iulie 1965 — poporul și țara noastră cîhnesc ca pe mari momente din existența lor congresele partidului, care din cinci în cinci ani devin forumul principal în care se discută prezentul și viitorul țării și al națiunii noastre socialiste. Și tot din cinci în cinci ani, ne-am obișnuit, încă de la Congresul al IX-lea al partidului, să anticipăm tot ce se va construi, tot ce se va adăuga geografiei naturale a țării, obiective majore, ctitorii comuniste. Pornind de la această idee, ne-am propus realizarea filmului dedicat Congresului al XIV-lea al Partidului Comunist Român.

Cunoscînd tezele și programul de dezvoltare pe următorii 5—10 ani, ne-a fost ușor să trasăm schița viitoarei pelicule, în imagini concrete.

Pe fațadele blocurilor noi se desfășoară steaguri roșii și tricolore, se așează portretul conducătorului partidului și statului nostru. Marea Sală a Palatului unde s-au desfășurat pînă acum de la Congresul IX, cele cinci Congrese, a primit și în acest noiembrie 1989 pe reprezentanții organizațiilor de partid din întreaga țară la Congresul al XIV-lea al partidului. El au adus aici spiritul partinic, patriotic-revoluționar, unitatea de nezdruccinat manifestată de cele aproape patru milioane de comunisti și adepți unanimă a partidului și a întregului popor pentru re alegerea în funcția supremă de secretar general al partidului a tovarășului **Nicolae Ceaușescu**.

Unanimitatea de gânduri și sentimente manifestate de comunistii și oamenii muncii din întreprinderile fruntașe ale țării — fie că acest lucru se întîmplă în domeniul industriei, construcțiilor, transporturilor,

în agricultură, știință, învățămînt, cultură sau artă — au făcut ca aceste unități să-și realizeze planul pînă în ajunul începerii Congresului al XIV-lea al partidului. Ca răspuns la entuziasmul ce a cuprins țara întreagă, vizitele de lucru ale secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, împreună cu tovarăsa **Elena Ceaușescu**, constituie chează dragostei nefermurate a tuturor oamenilor muncii, a întregului popor pentru bravul conducător, încercatul revoluționar, personalitate politică de seamă a lumii contemporane, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

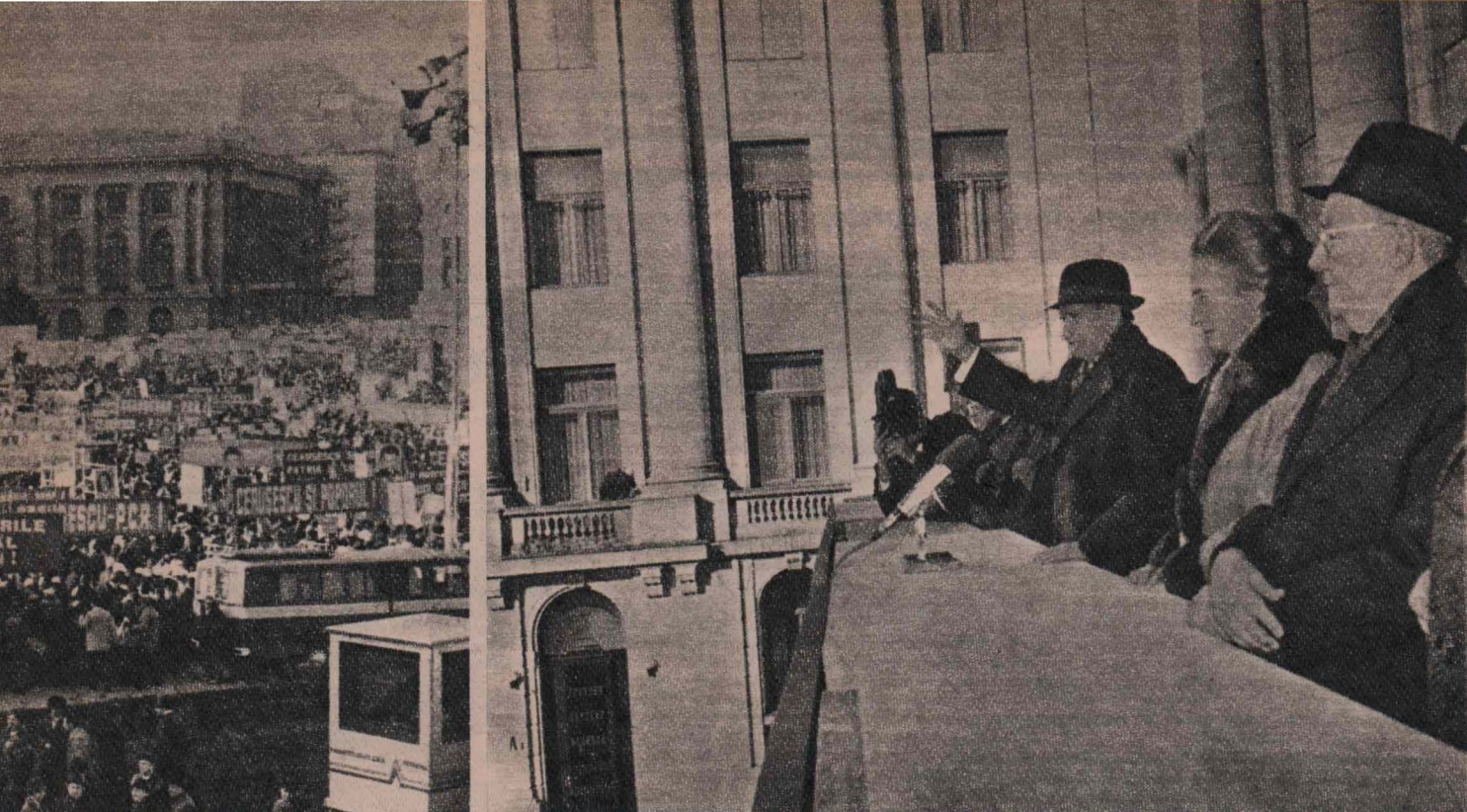
În încheierea primei părți a filmului despre Congresul al XIV-lea, am prezentat marile obiective care au marcat perioada celui de al XIII-lea Congres, precum și obiectivele ce vor lua ființă în acest viitor cincinal.

Partea a doua a filmului este dedicată exclusiv lucrărilor Congresului al XIV-lea și subliniază unanimitatea partidului în privința a tot ceea ce a jalonat și jalonează drumul nostru neabătut pentru realizarea visului nostru de aur, socialismul și comunismul. Este imensul impuls al vitalității poporului nostru, în dorința sa de a afirma totală pe plan intern și internațional.

Filmul își dorește să conchidă cu ideea: partidul și poporul nostru avîndu-l în frunte pe tovarășul **Nicolae Ceaușescu** au luptat și luptă pentru libertatea sa și a tuturor popoarelor lumii, pentru o viață fericită și civilizată, pentru un viitor suveran și independent, luptînd necontenit pentru pace, progres și prietenie cu toate popoarele lumii.

**Virgil CALOTESCU**





**„Trebuie să se realizeze noi opere literare, cu un înalt conținut patriotic, noi filme, piese de teatru, care să oglindească viața, realizările poporului nostru, să fie puternic pătrunse de înalte idealuri ale umanismului revoluționar, socialist, să sădească în conștiința tineretului, a întregului popor dragostea față de patrie, față de socialism, de partid, față de interesele generale ale întregii națiuni“.**

**Nicolae CEAUȘESCU**

## Sîntem al țării viitor

**A**ni ai unor mari victorii socialiste, ani în care de viitorul luminos al țării s-a legat destinul eminentului militant comunist, ilustrul gânditor revoluționar, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, într-o epocă pe care, cu dragoste și justificată mîndrie patriotică, o numim cu numele ctitorului ei, „**Epoca Nicolae Ceaușescu**“.

În această grandioasă și fertilă perioadă, începută odată cu istoricul Congres al IX-lea, reconfirmată cu strălucire de recentul Congres, Congresul XIV, eveniment de maximă importanță în viața poporului nostru — conducătorul partidului și statului nostru a manifestat permanent grija și atenție față de tinăra generație a țării.

Sub înalta și prestigioasă îndrumare a tovarășei academician dr. ing. **Elena Ceaușescu** școala românească a beneficiat de mari investiții, care au determinat realizarea unei puternice baze materiale a învățămîntului și a deschis tinerilor cele mai largi posibilități de formare și afirmare în toate domeniile de activitate creînd, totodată, condițiile optime pentru accesul nelimitat la valorile cele mai înalte ale civilizației umane, la patrimoniul științei și culturii românești și universale.

**Sîntem al țării viitor** se intitulează filmul de lung metraj produs de Casa de filme Cinci în colaborare cu Studioul de scurt metraje „Alexandru Sahia” pe care îl realizează împreună cu tinăra mea colegă,

regizoarea **Ioana Holban-Popescu**. Punctul de pornire al acestui film de montaj a fost spectacolul prezentat de șoimii patriei, pionieri și utești, cu prilejul împlinirii a 40 de ani de la înființarea Consiliului Național al Organizației Pionierilor. În acel moment solemn de sărbătoare, prin vers și cînt, tinăra generație a țării și-a manifestat cele mai trainice și adînci sentimente de dragoste și caldă recunoștință pentru condițiile deosebite de muncă și viață create prin grija partidului și statului nostru, personal a tovarășului **Nicolae Ceaușescu**.

Au trecut patru decenii de muncă și împlinire, de la momentul înființării Consiliului Național al Organizației Pionierilor, timp în care tinăra generație a României, educată în spiritul dragostei înflăcărate și a atașamentului profund față de patria socialistă, și-a adus la rîndul ei o însemnată contribuție la epocalele realizări obținute de poporul nostru în acești ani rodnici, ani ai libertății și demnității.

„**Întreaga activitate de creație și cultural-artistică** — afirma tovarășul **Nicolae Ceaușescu** în Expunerea la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 24 octombrie a.c. — **trebuie să se angajeze ferm în activitatea de ridicare a nivelului de cultură, de cunoștințe generale al tineretului, al întregului popor, de formare a conștiinței revoluționare a constructorilor socialismului, cu o poziție fermă față de tot ce este străin progresului,**

**patriotismului socialist, fericirii omului, independenței țării“.**

Efortul întîilor „șantieriști” păstrat în memoria vie a peliculei va fi readus în filmul **Sîntem al țării viitor** și dorința noastră este ca emoția celor care, cu elan și tinerească avînt deschideau primele șantiere să se împletească cu emoția tinerilor care azi, continuă o minunată tradiție muncind la Rovinari, la Giurgiu, Răzmirești, peste tot unde este nevoie de ei.

„Copiii noștri cresc într-o țară a luminii și cutezanței, copiii noștri sînt speranța noastră”, spun versurile poezilor **Nicolae Dragoș**, **Viorel Cozma**, în timp ce edificatoare imagini filmate de un colectiv de operatori înfățișează prezența tovarășului **Nicolae Ceaușescu** împreună cu tovarăsa **Elena Ceaușescu**, în mijlocul elevilor și studenților, cu ocazia vizitelor efectuate în unități de învățămînt, de pe întreg cuprinsul patriei.

Așa cum spuneam, beneficiind de sprijinul permanent și de orientările conducătorului partidului și statului nostru, școala românească a înregistrat, în această luminoasă epocă, realizări de prestigiu. Învățămîntul a primit o puternică bază materială, echivalentă după cum grăiesc cifrele, ca volum de construcții, cu circa zece orașe a câte o sută de mii de locuitori fiecare. O școală nouă, înzestrată cu tot ceea ce este necesar pentru un învățămînt model, o

școală emblemă în care, în momentul de față studiază 5 670 000 de copii și tineri.

În cuvîntarea rostită recent de tovarăsa academician doctor inginer **Elena Ceaușescu** la Plenara Consiliului Național al Științei și Învățămîntului se spune: „În actualul an școlar se realizează practic cuprinderea în treapta a doua a liceului curs de zi și seară a totalității absolvenților de zece clase, asigurîndu-se astfel generalizarea învățămîntului de 12 ani. În prezent, în școli și facultăți învață aproape un sfert din populația țării. Constituie o mîndrie pentru noi să subliniem că România se numără printre puținele țări din lume care își pregătește prin forțe proprii cadrele necesare pentru toate domeniile de activitate”.

Am încercat ca acest film să se bazeze pe cele mai reprezentative imagini pentru a sublinia atmosfera de muncă însușită în care trăiesc și învață cei mai tineri cetățeni ai țării.

**Sîntem al țării viitor** înmănușează documente elocvente ale prezentului care stă sub semnul muncii, imagini ale prezentului în care se prefigurează viitorul luminos.

**Mihai CONSTANTINESCU**



## Peisajul românesc, personaj cinematografic (II)

### Un spațiu ideal pentru filmul istoric



Dacii  
de Sergiu Nicolaescu,  
decoruri  
arh. Liviu Popa,  
imaginea  
Costache Ciubotaru



Horea de  
Mircea Mureșan,  
decoruri arh.  
Marcel Bogos,  
imaginea Vivi  
Drăgan Vasile

## Țara, cel mai generos platou de filmare

### Alegerea, un act de creație

**S**e filmează „în exterior”. Caravana echipelor a sosit la locul ales, aparatele au fost coborâte din mașină, trepiedului i s-au deslăsat curelele de siguranță, i s-au elonjat picioarele, aparatul e fixat pe suportul giratoriu. Acum regizorul, oricare i-ar fi concepția și stilul, se află confruntat cu problema peisajului.

Cînd mă gîndesc la peisaj, îmi vine în minte scena, transmisă printr-o pioasă amintire, cu tînărul Eminescu ridicîndu-se în picioare, cu entuziasmul celor șaisprezece ani ai săi, în harabaua ce-l ducea spre Blaj, strîngînd la piept caietul său de însemnări și agîtînd căciula la vederea peisajului orașului văzut în vale, strîgînd cu fervoare: „Te salut Româ mică!”. Locuțiunea metaforă a genialului copil exprima fiorul întîlnirii cu un peisaj, desigur, dar și cu o simțire și o idee. Este

simțirea și gîndirea unei comunități despre spațiul ce intrînesc îi aparține. În acest sens peisajul nu e numai viziune, e și gîndire. Nu putem spune Olt fără să nu apară umbra lui Mircea la Cozia, nici Năsăud fără Cosbuc și Goga; Argeș e și mesterul Manole, cum Vrancea e și Miorița... Dealurile Moldovei vor fi totdeauna cele legate de simțirea unei populații care grăiește „vin” și „vie” despre podobele acestor dealuri, dar și rezonînd a Creangă și Sadoveanu, a Miron Costin și a Hașdeu... Cum se vede, peisajul este o problemă de simțire a unei nații și de cultură a ei — orală sau scrisă. Nu mai putem gîndi dealurile subcarpatice fără umbra alburie a carelor cu boi grigoreșciene, după cum padurea de cîmpie va avea mereu misterul verdei lui Andreescu. Șesurile vor fi mereu desenate de noul lungi eminescieni cum și lașul va fi nelipsit de teii săi. Peisajul este legat, vedem, de cuvînt, iar cuvîntul de viziunea genialului național ce l-a definit. Plopii vor fi mereu fără soț caci a trecut pe linga ei genialul Eminescu, după cum și dîmbrava va trebui să fie oricum „minunată”, caci așa a botezat-o, pentru orice copil, povestitorul. Ritmurile „Poemei române” vor conșona mereu cu valurile mării și curgerea apelor carpatine, iar „Balada” lui Ciprian va rasuna spontan la imaginea de „dulce Bucovina”. Peisajul e spiritul național. Altfel de peisaj nu există. Pictura lui Rockwell Kent e întînderea continentului nord-american, dar și epopeea sa (ca cităm un poet american Archibald MacLeish: „Vestul saibatic (Far-Westul, n.n.) este un teritoriu al spiritului; el este nemuritor”), Theodore Rousseau e hațsul padurilor normande, dar și explozia romantică franceză, după cum domoalele coline cu copaci răstîrșiți ale lui Luchian sînt, totodată, poezia diafană a sufletului românesc. Și, deopotrivă, vîlile Otteniei vor avea mereu ariulul versurilor lui Pillat, iar turlele transilvane vor avea aura versurilor lui Blaga.

Pentru regizorul de film aflat în postura de artist, confruntarea cu peisajul e o problemă de simțire și de cultură. Ca pentru orice artist. Maidanul lui Bursuc din *Noaptea furtunoasă*, ecranizarea maestrului Jean Georgescu, e și rodul parcurgerii literaturii caragiale și limitrofe, dar și al trăirii farmecului mahalalei bucureștene, amestec de oraș și sat imposibil de confundat. Același farmec al poeticului sufletului românesc e exprimat în peisajele diafane, abia desenate, ale zonei subcarpatice în filmul regizorului Iulian Mihu *Lumina palidă a durerii*. Dar Mihu parcurse atent și cu entuziasm toată opera lui Marin Preda, toată navelistica lui Caragiale și se lăsa adesea vrăjit de Panait Istrati. Oare Italia nu e și *La terra trema* a lui Visconti, dar și *Roma* lui Fellini? Farmecul verii nordice, dar și al Suediei e în *Vacanță cu Monica* al lui Bergman, iar al trăirii nipone în *Insula* lui Kaneto Shindo... Pămînt al lui Dovjenko e Ucraina, iar *Sub acoperișurile Parisului* e chiar Franța... Ne uităm la scările Odesei și vedem, spre gloria cinematografului, tot scările din *Potemkin*.

Deci, regizorul de film, în momentul în care aparatul său se rotește pe trepiedul cu cap girator, are în actul filmării o dublă menire: aceea de a fi exponentul simțirii, dar și al

culturii spectatorilor săi. Alegerea „direcției de filmare” a peisajului necesar e alegerea direcției de simțire și de gîndire a unei colectivități. Răspunderea sa în transmiterea unui anume peisaj, al unei anume trăiri filrice e imensă. Regizorul alege lucid, dar întuiește simțind. Falsul, legat de comoditate, convenționalismul locului comun, viciuza nu numai un film, dar contravine simțirii de milenii a unei națiuni, civilizației și culturii sale. Raportul între peisaj și film e un raport definitor de identitate. Facilul și „văzutul” lovesc în nevoia de autodefinire a acestei identități. Nu mi-a fost de loc ușor să urc o echipa în virful munților, la Sacărîmb, dar în *Aproape de soare* personajul interpretat de Florin Piersic, purta cu sine peisajul fantastic al Apusenilor. Mi-a fost greu să conving producătorii de la *Ultima noapte a copilăriei* că filmarea unui lan de griu la farmul mării e altceva decît linga București, avînd, mai ales, și un far „în peisaj”, dar farmecul nopții dobrogene e prins în film, pentru totdeauna, așa cum toți îl cunoaștem. Peisajul de industrie nouă filmat la Tîrgoviște pentru *Ultimele zile ale verii* nu putea fi înlocuit de vreun colț de platforma industrială bucureșteană, iar colțul bucolic al Scaienilor din *Falansterul* se impunea a fi cel edenic visat de utopiști și nu curtea vreunui conac în bună stare, sediu SMA, am ales, deci, peisajul și am construit conacul. Dezideratele producătorilor nu trebuie să lovească în nevoia creatorului de a arăta „peisajul său”. A filma unde e mai la îndemînă, nu unde e mai grăitor e adeseori un ultragiu adus simțirii unei colectivități. Exigențele extraartistice sînt binevenite dacă se obțin prin organizare și precizie, prin definire exactă a nevoii estetice, deci, implicit, prin eradicarea rispei. Peisajul, sa fim atenți, nu e un fundal oarecare.

Aparatul este fixat pe trepied. El se mișcă rotitor către toate azimuturile. Peisajul se află „undeva” în fața obiectivului, dar și în noi. Alegerea sa este actul de creație al regizorului. Este un act de conștiință. Și de talent.

Savel STIOPUL

„În cîți metri de peliculă încap atîția kilometri de canal?” se întreba cineclubistul din *Salutări de la Agigea*. Dar, despre realizări nu putem vorbi decît prin cei ce le-au creat, așa ca întrebarea se pune: „În cîți kilometri de peliculă încap portretele atîtor mii de oameni atîtea destine, atîtea povești adevărate ale celor care și-au legat numele de acest „monument românesc al lumii”? *Salutări de la Agigea* a fost un prim pas, poate prea timid, și mereu îmi repropun ca paginile de însemnări culese în multe zile și nopți petrecute alături de tinerii constructori au ramas aproape neatînte. La fiecare pas, pe fiecare metru din albia noii Dunări, dincolo de uritul neîntre-rup al utilajelor, viața murea. Rar te poți întîlni cu o asemenea sursă de inspirație. Să fii martor ocular la nașterea unei noi geografii, dar și la nașterea unei noi geografii a sufletelor, e un privilegiu. Mulți și-au lăsat aici semnatu-ră.

Cînd vrei să spui prea multe și cînd filmul este o creație prea colectivă, risți sa ramii doar cu intențiile. Poate de aceea povestea filmării e mai interesantă decît filmul. Reveneam aici cu o echipa tînără, entuziastă, și cu un grup de tineri actori și tineri viitori actori carora li s-au alăturat și cîțiva neprofesioniști ai filmului, dar „profesioniști” ai șan-terului. Ni s-a spus „Brigada Cinematogra-fiei”. Asimilarea a fost rapidă și confuzile n-au întîrziat să apară: interpreți erau con-fundați cu brigadierii, chiar și comandantul din film prea semena cu cel din realitate. Am 29 de ani și șase șantiere!” se mîndrea Aștefaneș, personajul din film, dar gîndurile lui erau ale unui soțer din „Amintire de la Straja”. Filmam secvența în care mă gîndeam că mîndru ar fi un tînăr regizor dacă ar putea spune: „Am 29 de ani și șase filme!”. Tîne-rețea, ca și viața, ț-e dată o singura dată. Merita să-ți legi viața de ceva durabil!” îmi mar-turisea Atanase Lascu, elev în 1980 cînd fil-mam *A fi brigadier*, iar în 1983, interpret în *Salutări de la Agigea*, mă gîndeam ca cea mai mare problemă a noastră, a cineaștilor, este tocmai lupta cu timpul, a da durată fil-melor noastre.

„Mămica mea este excavatoristă iar taticul meu este excavatorist” și fetița din film avea și ea un model real, fetița din *Familia mea* ai cărei părinți lucrau zi-lumina, iar ea, singura acasă, asculta discuri cu povești. „Șantierul a fost, de fapt este viața mea!” iar soferița care conducea, în schimburi, același Belaz cu soț-ul, era cea autentică. „Și cînd va-ntîlniți?” în-treba reporterul. „Dupa mine, suficient de mult, dimineața și seara cînd predam schim-bul și... duminică”.

Cadrul filmat din elicopterul care parcur-gea cu o viteză amețitoare cei 62 de kilometri ai albiei viitorului canal, a ramas un docu-ment despre marea acestui șantier. Dar, cu cît te apropii mai mult, cu cît vizezi este mai mica, descoperi și redescoperi oamenii, oam-enii reali și eroismul muncii lor de zi cu zi. Canalul „Dunare-Marea Neagră”. Acest „mo-nument pe orizontala”, își așteaptă filmele pe care le merita.

Cornel DIACONU

### Am 29 de ani și 6 șantiere

**D**e fiecare dată, drumul spre mare îmi răscolește amintiri. Îmi revin în minte versuri îndragite: „Pe-aici a curs întii sudoarea sa-cră/ A celor ce de-a pururea trudeasc/ Canalul Dunării spre Marea Neagră/ E-un monument al lumii, românesc./ E monumentul pe or-izontală/ Al lacrimii și sfintei nădușeli...”



„Să nu se alerge după „ulcioare“ străine, chiar dacă sînt poleite cu aur, ci să se bea apă din izvoarele limpezi ce izvorăsc din pămîntul strămoşesc, să se bea apa vie, dătătoare de viaţă, din glia română.“

Nicolae CEAUŞESCU

## Doar un exemplu

Unul dintre lucrurile pe care le-am considerat totdeauna ca fiind foarte dificile este acela de a pleda pentru o cauză dinainte cistigată. Mărturisesc totodată că, paradoxal, din cînd în cînd, aceasta se impune cu necesitate. În sfera unei astfel de problematice vechi şi totuşi nouă, extrem de clară şi... totuşi mereu în curs de dezbateri şi clarificări se înscrie şi aceea a locului, rolului şi semnificaţiei autentice, a peisajului în filmul artistic. Deopotrivă creatorul, criticul şi publicul de film acordă (fiecare dintr-o perspectivă proprie) importanţa cuvenită peisajului înţeles ca univers natural şi uman (în multitudinea sa de ipostaze) pe fundalul sau în mijlocul căruia se mişcă personajele, se desfăşoară acţiunea filmului.

Începînd cu scenaristul şi regizorul şi terminînd cu scenograful şi operatorul, efortul de valorificare dramaturgică a peisajului este evident şi îmbracă conotaţii specifice şi, în acelaşi timp, complementare.

Astfel, pentru a se „materializa“ în imagine, în filmul propriu-zis, peisajul trece succesiv de pe hîrtia scenaristului pe planşeta scenografului, pentru a-şi găsi apoi corespondentul în realitate prin alegerea şi adevărate locuri de filmare.

Dacă ne gîndim la cîteva dintre cele mai apreciate filme româneşti, fie ele de epocă sau de actualitate, observăm că mediul ambiant, natural şi social, este nu o cortină în faţa careia se perindă actorii, ci un tot unitar ce integrează, constituie suportul, iar de multe ori chiar explică, întăreşte sau condiţionează acţiunea propriu-zisă.

Personal cred că, îndeosebi pentru filmul nostru de actualitate, peisajul, trebuie (aş îndrăzni să spun) într-o măsură mai mare decît a făcut-o pînă acum, „să joace“ pe ecran, să dobîndească relevanţă, să intre în dialog direct cu spectatorul, să fie un personaj.

Evident, asta nu înseamnă că reclamăm peisajul ostentativ, festiv, poleit. După cum nu înseamnă opţiunea pentru „exhibarea“ perifericului, a sordidului. Frumuseţea şi marea omului, a locului şi pămîntului pe care îl înobilează munca şi aspiraţiile sale se exprimă (şi nu în ultimul rînd) şi prin peisaj. În unul dintre ultimele filme la care am colaborat, *De ce are vulpea coadă* (scenariul Ion Băiesu, regia Cornel Diaconu), am încercat, din această perspectivă, ca peisajul însuşi să releve mutaţiile petrecute în fizionomia satului românesc, îngemănarea organică a modernului cu tradiţionalul. Am luat acest exemplu numai din simplul motiv că mi-a fost cel mai proaspăt şi mai la îndemînă. Cel puţin la fel de bine ca mine şi cu exemple la fel de elocvente ar fi putut interveni oricare dintre colegii mei.

Spectatorul cinefil aşteaptă, însă, nu vorbe, ci filmele noastre, singurele mărturii ce ne atestă fără echivoc nu numai intenţiile, ci şi talentul.

arh. Marga MOLDOVAN

## Partener de joc

Unul dintre cele mai importante elemente care concurează la realizarea unui film, este spaţiul în care se petrece acţiunea dramaturgică a filmului, aşă-numitul spaţiu scenografic. În

variantea lui de cea mai bună calitate spaţiul scenografic nu este o simplă ramă, sau un fundal neutru, decorativ, ci este expresia ideilor dramaturgice şi a acţiunii filmului. În acest caz fericit în care alegerea locului de desfăşurare a acţiunii pleacă nu de la raţiuni estetice exterioare dramaturgiei, ci de la o interpretare creatoare, personală a artistului, izvorită din cunoaşterea opere literare de bază şi din concepţia regizorală, spaţiul scenografic devine un personaj, adeseori principal, definind acţiuni, intrînd în relaţie directă cu personajele care îl anima, dezvăluindu-le psihologia şi caracterul.

Decorul (în cazul filmului decor reprezintă şi construcţia de platou şi spaţiul găsit, modificat prin reamenajare sau mobilare precum şi peisajul natural), aparţine întotdeauna unui personaj sau unui grup de personaje, pe care le caracterizează.

Se consideră, adesea, greşit că un decor construit pe platou, deci în care aparent munca de concepţie investită este mai mare, este de o calitate superioară unui spaţiu existent transfigurat prin metode simple sau unui peisaj natural. Se uită că un decor construit

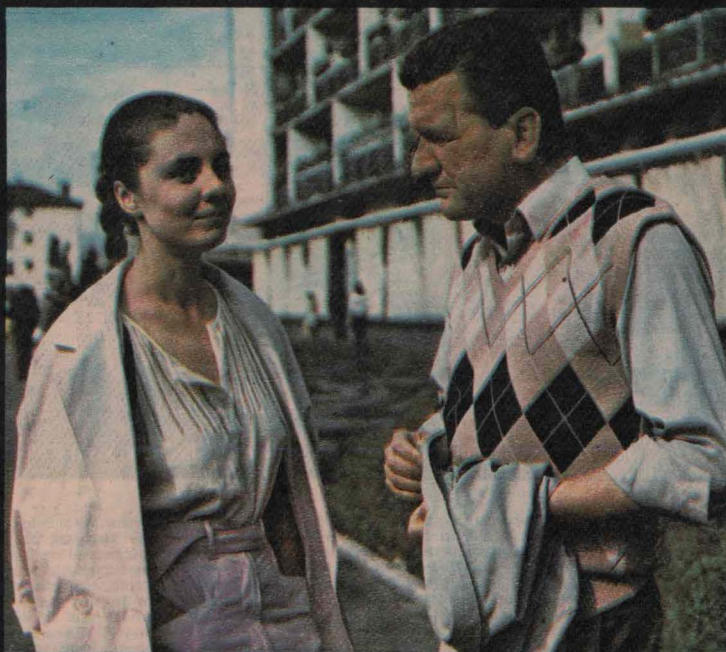
de dragul demonstraţiei poate rămîne (şi se întîmplă, uneori, acest lucru) un simplu fundal al acţiunii, sau, mai rău, poate transmite impresii şi crea stări neadecvate. La fel de bine un decor găsit şi amenajat, sau lăsat aşa cum l-a creat natura poate fi cadrul ideal, devenind un personaj de neînlocuit în economia filmului. Din acest punct de vedere consider peisajul ca un „spaţiu nedreptăţit“. Nu am judecat niciodată scenografia după cantitatea de construcţii ci după calitatea senzaţiilor pe care le transmite, ajutînd la receptarea mesajului.

Consider că peisajul românesc este unul dintre cele mai perfecte platouri de filmare. Pe un spaţiu geografic relativ mic, găseşti alcătuirii naturale care îţi permit transmiterea unui infinit de senzaţii folosind peisajul ca un partener de joc al actorului. Artistul scenograf poate crea nenumărate stări psihologice, de la bucuria înălţătoare la deznadejde, de la delicateţea sentimentală la monumentalitatea simţămîntelor. Din înălţimea platourilor alpine pînă în pustiriile argiloase ale Dobrogei, din pădurile neapăturate ale Maramureşului, pînă la vulcanii noroişi, natura ne-a dat o infinitate de spaţii care aşteaptă ca un student la actorie să fie distribuite în rolul de debut. Nu mi s-a întîmplat să caut un spaţiu menit să transmită o anumită idee pe care să nu îl găsesc. De la peisajul aproape lunar, pietros, frust, de o mare simplitate şi curăţenie al comunei Sîrnea, la smîrcurile încolăcite de rădăcini uriaşe, colcăind de putreziune şi mîşme ale bălţilor dunărene, am găsit mereu locul pe care l-am considerat cel mai adecvat desfăşurării acţiunii. Nu întîmplător m-am referit la aceste locuri. Sînt spaţiile de acţiune ale ultimului film realizat de Dorin Doroftei *Avem 18 ani* (scenariul D.R. Popescu) în care peisajul natural este repus în drepturile lui, fiind ales cu minuţiozitate şi dragoste pînă la cel mai mic amanunt. Se poate întîmpla să şi greşeşti subevaluînd importanţa sentimentală a unei secvenţe, lucru de care îţi dai seama deabia la premieră, în contact cu publicul.

În filmul *Noi, cei din linia întâi* (scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu, imaginea Nicolae Girardi) o secvenţă banală — pluton marşăluind, înconolat şi cîntînd, cu toate că primeşte aplauze la scena deschisă la fiecare proiecţie, pierde — mi s-a părut mie — jumătate din mesaj din cauza locului pe care l-am ales greşit, şi faptului că am omis să ştiu ce cîntă personajele acţiunii. Pe o banală şosea din cîmpia ardeleană trecea un pluton cîntînd „Trec batalioane române Carpaţi“. Nu am văzut secvenţa decît la premieră: imi venea să intru sub scaun. Realizatorul de film trebuie să fie un explorator. Totul este să caute, să nu se oprească la primul loc lesnicios din marginea şoselei naţionale. Sigur că există probleme de distanţă, de transport, de grafic, de producţie în general, care au importanţa lor. Importanţa unui loc de filmare adecvat din punct de vedere al ideii pe care o transmite filmul trebuie să primeze, iar calitatea finală a obiectivului artistic să te facă să uiţi greutăţile pe care a trebuit să le învingi, peisajul natural reintrînd în drepturile lui depline de personaj cinematografic.

Radu CORCIOVA

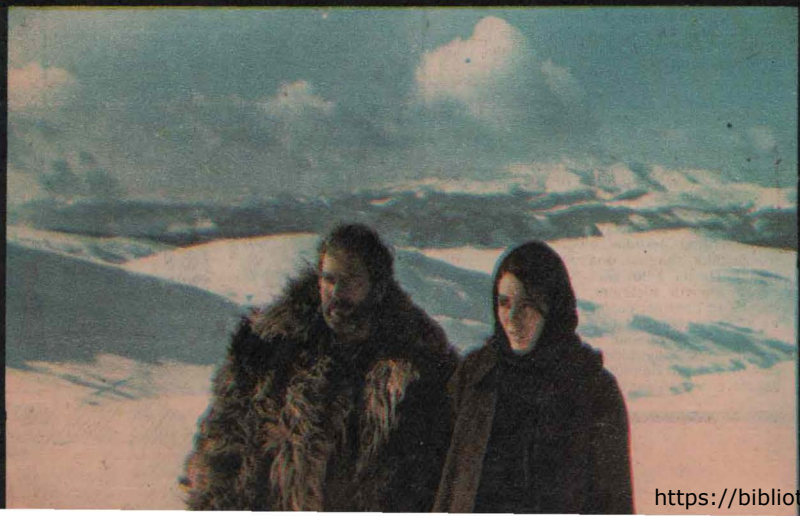
Un peisaj de fiecare zi (Camelia Maxim şi Ovidiu Iuliu Moldovan în *Punct şi de la capăt*, scenariul Radu F. Alexandru, regia Alexa Visarion, decoruri arh. Mircea Neagu, imaginea Vivi Drăgan Vasile)



## Texte clasice potenţate prin imagine

Ioana Pavelescu şi Amza Pellea în *Osină*, scenariul A. Salamanian şi Sergiu Nicolaescu după romanul „Velerim şi Veler Doamne“ de Victor Ion Popa, regia Sergiu Nicolaescu, decoruri arh. Constantin Simionescu, imaginea Alexandru David

Anca Dincă şi Claudiu Bleonţ în *Flăcări pe comori*, scenariul Ion Brad după opera lui Agârbiceanu, regia Nicolae Mărgineanu, decoruri Daniel Răduţă, imaginea Vlad Păunescu





interpreți și roluri

Viața și acul

**D**acă admitem, că, încumetându-se să topească într-o unică materie motive din teatrul, romanele și nuvelistica lui Camil Petrescu, cineastul a plădit ceea ce am putea numi o proză cinematografică, pentru o corectă orientare în spațiul și în lumea acesteia trebuie să ținem seama, cred, de cel puțin unele dintre criteriile după care judecăm proza scriitorului. Asta — în cazul în care nu împartăm întru totul opinia unui critic, în virtutea căreia: „Toată literatura lui Camil Petrescu este aceea a unui dramaturg dublat de un poet” ipostază în care criticul de film și-ar crea singur o mare incurtură. Mai profitabilă mi se pare — cel puțin pentru înțelegerea mișcării personajelor, ceea ce interesează în rîndurile de față — luarea în considerare a unei notații a scriitorului din studiul „Nova structură și opera lui Marcel Proust”: „...Ca să evit arbitrarul de a pretinde că gîndesc ce se întîmplă în cugetul oamenilor, nu e decît o singură soluție: să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrez simțurile mele, ceea ce gîndesc eu. Aceasta-i realitatea pe care o pot povesti” (s.n.). Așadar, „ceea ce se vede”, „ceea ce se aude” — cam ceea ce face aparatul de filmat. Pornind de aici, înțelegerea pe ecran cu noii campetresceni, inclusiv cu Gelu Ruscănu, coborît din „Jocul ielelor”, erou pe care G. Călinescu nu-l considera un „om viu”, este o înțelegere cu personaje teribile de via. Desi drama căutării absolutului este enunțată, ca atare, doar într-un soi de preambul, Ruscănu „văzut” de Adrian Pintea pare a fi de mult împăcat cu această dramă. Și-a asumat-o. Nu o poate ascunde, dar nu o teatralizează. Dincolo de privirea mistuitoare, în care, parca, s-au adunat toate durerile lumii, dincolo de o abia perceptibilă senzație că îi este mereu frig, nu aflăm vreun semn trădător. Rostirea este egală, mușchii feței nu tresar, adăsurile explicative nu au ce căuta: o existență închisă unei idei înalte este înțeleasă sau nu. Gelu Ruscănu nu răspunde nici provocărilor ironice ale colegului său Velescu, nici admonestărilor matusii sale: „Trebuie să te porți ca un adevărat Ruscănu”. Pe „adevaratul” Ruscănu el îl cunoaște și identitatea morală nu se negociază, nici măcar nu se apără. De aici, tulburătoare liniște a eroului; își cunoaște destinul: „Cîtă luciditate... atîta dramă”. În spiritul unor „antinonii” campetresceni, priviri atît de drepte și pătrunzătoare a personajului, căruia Adrian Pintea îi temperează fanatismul pentru a face mai umană drama, îi corespunde aruncarea de ochi piezișă, alunecoasă, care „cumpără” a lui Sinești. O cu totul altă liniște emană personajul lui Ștefan Iordache: este liniștea cini-

cului care pîndeste, în deplină siguranță a puterii sale, momentul oportun al atacului. În prima secvență în care îl vedem, în cea a jocului de biliard, azvîrlie replica între o lovitură și alta, urmînd să dea impresia că nu pune preț pe ceea ce i se aduce la cunoștință. În fapt, își pregătește atacul, după cum în explicația cu Maria, pare absorbit de luarea mesei, lăudă mîncarea pentru că, pe neașteptate, s-a îndreptat femeii bruma de echilibru: „Cine te-a învățat să joci comedia asta?” Cîștigul lui Sinești-Ștefan Iordache este dus pînă la capăt, actorul transformă un gest în aparență gingaș, într-un joc monstruos: lecția din final, despre cei care „nu se supun”, este urmată de un mic dar pe care îl face secretarului. Unii plătesc cu viața, alții — cu un ac de cravată.

Magda MIHĂILESCU

Ipostaze,  
ipoteze... feminine

**D**esprinzîndu-se din clar obscurul camerei în care își așteaptă fiul spre „certare”, ve-

nerabiliă doamnă Ruscănu oficiază. Efigie austeră, prezență solemn verticală. Unghii barbiei deschis, percutînd fapta și cuvîntul celui ce se abate de la rigidele precepte etice și morale prin care se simte investită nobiliar de către generațiile Ruscănilor. Drapată în negru, stăreață pîzind inflexibilă „bunele maniere”, înghețată întru prezidarea — ascet-ceasornic — a meselor de parastas, suflîet tare îngropînd în sertare de „secrete” poliția dezonorantă a defunctului și în suflîet secrete strașnic zăvorât.

Într-un rol de rafinată compoziție, Irina Petrescu, gravează prin prisma unei asimilări cultural-sensibile a personajului, o nobil dramatică doamnă Ruscănu cu străluciri întunate, de agată. Cum putea altfel arăta mama bărbatului care „vedea” ideea de dreptate absolută? Ce s-ar fi ales din confruntările cu fiul său, dacă marea acțiță nu i-ar fi imprimat eroinei o teribilă forță interioară?

La antipod, Mimi, gureșă acțiță de mină a treia, jucînd un singur rol, o viață. Nu pe scena Majesticului, ci pe scena din dos a cabinelor de machiaj, a cazinourilor și cabaretoarelor. Există un absolut al amoralității? Mitomani a „marilor pasiuni”, prețioasă ridicolă a aventurii scaldată în șampanie și zgomet de ruletă. Într-o strălucită și minuoasă compoziție grotesc-comică, Mariana Mihul, ne oferă un mare recital. Prețios nu numai prin rispa de priviri galeș-profesionale, prin cascada de

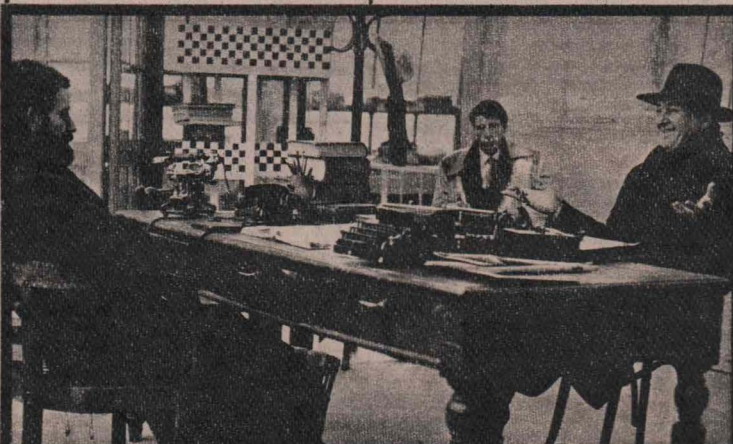
mici răsfațuri ale unei felinități vestejite. Prețios, mai ales, pentru că personajul izbutește să relativizeze fulgerător, absolutul ideii de onoare, de gest tragic, de dragoste. Scena confesiunii în fața oglinzii reverberînd alternativ: călău inconștient (Mimi), victima conștientă (Gelu) are o remarcabilă putere dramatică și plastică.

Pe linia recitării surprinzătoare a unui clasic personaj campetrescian, Maria Saru Sinești, regizorul scenarist Șerban Marinescu, aflat într-o foarte bună inspirație, abandonează tradiționala idee de femininitate fragilă, în favoarea unei viziuni îndebște, tragice. Printre bilele roșii pe care cînicul jucător de biliard, Saru Sinești le lovește nemilos pentru a le imprima traiectorie dorite se află și viața Mariei. Adolescența furată, morbiditatea insinuată, prizonierat fără speranțe într-o colivie de aur, la bunul plac al stăpînului absolut. Cobai și cănărită. Soimărită dresată la pumn! Refugiata în alcool! Chînuită de o disperată și singulară dragoste adulterină, studiată și forțată de același stăpîn. Maternitate interzisă, existență alimentată de spaimă și deșgust. Incotro? Revolta ei și gestul de demnitate, recîștigarea eului vine tîrziu. Prea tîrziu! Sau poate și această plecare inutilă făcea parte din jocul stăpînului cu victima preferată?

Tînăra și talentată acțiță Maia Morgenstern se dovedește a fi o foarte bună alegere. Înainte de orice „cromatic”. Priviri alcoolice tenebroase, interogînd oglinda în căutarea de sine, gura senzuală fixată în rictusuri amare, părul — riu negru trădînd abandonul, disperarea. Claustrea propusă ca situație filmică, acțiță inzeștrată cu lină intuiție o transformă în stare psihică permanentă. O anume vîlguire marchează chiar fizicul tîneriei eroinei.

A patra ipostază feminină din filmul lui Șerban Marinescu; enigmatică și frumoasă doamnă T. creează un joc secund al imaginii neîmplinirii absolutului în dragoste. Pasiunea ei pentru marele actor aflat în pragul dramei sale, al surzeniei, acceptarea înfrîngerii ca mîrtor-cauză a platonovianului duel prin care trei drumuri se despart pentru todeauna dau dimensiunea personajului. Un personaj „poză” care mi se pare mic, ar fi trebuit adîncit mai mult, mai ales că acțiță Julieta Ghiga demonstrează resurse artistice conținute. Să nu uităm însă că cele patru portrete feminine ale filmului **Cei care plătesc cu viață** sînt simbolice, sintetizînd universul campetrescian expus dar, mai ales, cel impus cu deplină forță și personalitate de regizorul Șerban Marinescu. Chiar dacă vin dinspre pagini diferite, ele reușesc — filmic — să potenteze dramatica zbatere spre absolut a personajelor masculine.

Mădălina STĂNESCU



Ireconciliabilii Gelu Ruscănu (Adrian Pintea)  
și Saru-Sinești (Ștefan Iordache),  
în plan secund conciliabilul N.D. Velescu (Gheorghe Visu)

(Urmare din pag. 24)

socialist va deschide campania de eliberare. Velescu (Gheorghe Visu), Ladima (Ovidiu Ghiniță) are loc un scurt și semnificativ schimb de priviri solidare, încurajatoare pentru cel intermiat; Ruscănu (Adrian Pintea) e din nou scos din joc, printr-un plan savant-întunecat, din care scînteiază doar privirile mistuite de patima ideii, de „flacăra rece” din ochii tînarului vizionar. Imi pare unul din exemplele cele mai sugestive de concretizare a unei abstracții, a unei antinonii.

Tot dintr-un unghi profund subiectiv e filmată și încăperea ziarului „Dreptatea socială” al cărui director e tînarul Ruscănu. Imense geamuri-cupole invadate de lumină (ca în fastuoasa seră exotică a lui Saru-Sinești) izolează, parca, sub un clopot de sticlă, pe cei din redacție, de clocoțitul vieții de afară. O atare extindere de viziune de la un personaj la o colectivitate introduce însă (voit-nevoit?) o notă de critică nejustificată, însă, nici de originalul literar, nici de realitatea epocii.

Cel mai ades însă, viziunea plastic-ideatică funcționează cu efecte nu numai spectaculoase ci temeinic motivate, justificate de intențiile scriitorului.

Un atare motiv — existent dealtminteri și în filmele anterioare ale lui Șerban Marinescu (**Moara lui Călfar**, **Domnișoara Aurica**) este motivul oglinzii, sugestivă „imagine intelectuală” figurînd raportul iluzie-realitate, amăgire-trezire brută. Oglinda ca element al dramaticității confruntă cu sine, al cunoașterii-recunoașterii impulsului moral la care, ajung eroi la un moment dat datorită unor fixații, a unor monomanii: setea de putere a lui Sinești, iubirea-iluzie a Auricii, ori setea de absolut care va crea între Ruscănu și lume, o prapăstie fatală. Sînt cîteva secvențe-cheie în acest nou film în care oglinda asistă — mîrtor și confident — la acest proces treptat de înstrăinare-alienare. Una din ele; discuția din-

tre matusa Irena (împunătoare în rol, Irina Petrescu) și Ruscănu, discuție în care distinsa doamnă încearcă să-l facă să renunțe la publicarea scrisorii compromițătoare, invocînd un principiu de cavalierism pe care tînarul îl respinge. Hotărîrea lui inflexibilă e înregistrată prin oglindă, suprafața ei restituie rece, indiferentă, imaginea imposibilei comunicări. Așa cum tot prin oglindă e filmată încercarea — și ea eșuată — a lui Gelu de a justifica Mariei Sinești motivul de ordin moral care îl îndeamnă să publice scrisoarea intimă, scrisoarea dezonorantă în primul rînd pentru femeia cîndva iubită. Dar gestul justificator rămîne fără ecou în suflului atît de răvășit al celei chinuite, deopotrivă, de iubit și de soțul diabolic. Tînăra acțiță Maia Morgenstern străbate cu succes, alături de Adrian Pintea un întreg iad sentimental, un spațiu al cutremurărilor interioare, mîrturisind nu numai talentul propriu, dar și știința regizorului — subtil dirijor al inspiratei distribuții — de a-și conduce interpreții. Cînd, în scena următoare Saru Sinești — (Ștefan Iordache) pătrunde în camera Mariei și Ruscănu, de pe terasă, va asista înmurmurat la jocul, cumplitul joc al răzbanului soțului trădat, seducîndu-și, în fața amantului, propria nevastă, din nou oglinda devine un personaj al dramei. De pe masa de toaletă, cînicul Sinești ia rujul și mîzgălește obrazul femeii, ca un preludiu al maculării ce va urma. O scenă jucată în forță și subtilitate de Ștefan Iordache, maestrul al interpretării situațiilor paroxistice ori ambigue, amestecuri complicate, dar lîmpede exprimate artistice.

Oglinda — mîrtor-acuzator — apare și în ultima, hotărîtoare confruntare a dezamăgitului Ruscănu cu realitatea, secvență în care el își distruge, aproape cu voluptate masochistă alt mit: cel al tătălui, pe care băiatul necunosîndu-l, l-a idealizat. Acum vrea să-l înțeleagă mai bine, prin intermediul femeii pe care Ruscănu-senior a iubit-o. În cabina acțiței — extraordinar interpretată de Mariana

Mihul, cu acel melanj de naivitate și culpă — tînarul o privește cum se machiază pentru a-și da dreptate, una din puținele ei replici, în final: „Eu, care am jucat cochetă la Național... Lasă-i dragă să aștepte, cu replica lor, că dacă mă înfuriu le-o dau din culise...” Fosta cochetă își confundă însă amorezile. Prin oglindă, privirea tristă a lui Ruscănu cercetează vulgaritatea chipului femeii pentru care tatăl lui s-a sinucis. „Si cît te iubesc...” își înmormintează eroul încă o iluzie. Poate că în clipa asta, înțelegînd cît de derizoriu poate fi motivul unei sinucideri, a și luat hotărîrea ireversibilă. Fără insistență, doar prin sugerarea gîndului alit de profund tălmăcit de interpret, prin lumina ce-i face chipul și mai straniu-spectral, descifrează filmul, sensurile prozei lui Camil Petrescu. Analist modern, asemuit cu Proust, pentru minuția, răceala și totodată patima introspecției. Înedită, relația dramatică dintre doamna T. (picturală Julieta Ghiga) și Actorul (sensibil, inteligent, tălmăcit în orgoliul suferinței sale de Marcel Iures).

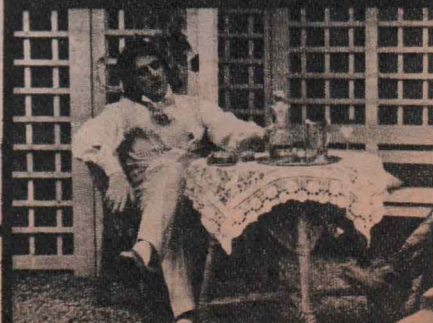
Cu o rară intuiție a personajului Ladima din „Patul lui Procust” — alt pierzător la bursa iluziilor — își conduce tînarul interpret Ovidiu Ghiniță partitura dificilă. Cu firescul, culoarea saturată de nuanțele omeneșcului, Valentin Urtescu figurează un bătrîn tipograf rezonant amar al situațiilor, atîșant prin sinceritate. Avem din nou bucuria reînfrînării cu Ileana Predescu, atît de exactă într-un personaj nuanțînd perfidia, eleganța modernă a tranzațiilor (batrîna doamnă Sinești). Partitura muzicală a lui Dan Ștefanica aprofundează motivul tristetilor, însingurării dramatice în contrast cu tema solidarizării celor ce luptă, a generozității și sacrificiului lor nobil. Respirația filmului, ritmul lui cînd cernomios descriptiv, cînd scînt-fulgerător, analitic, e asigurat de monteuza Nita Chivulescu. Merită analizată separat contribuția inspiratei

coloane sonore (inginer Horea Murgu) ce dă acțiunii volum, declanșînd reverberații fecunde în mintea și sensibilitatea spectatorului. Și dacă într-adevăr „problema succesului în artă este și o problemă de exigență” cum considera autorul „Tezilor și antitezilor”, putem conclue că profesionalitatea elevată, exigența autorilor acestei versiuni cinematografice le va aduce și succesul bine meritat.

Alice MĂNOIU

**Producție a casei de filme Patru. Scenariul:** Șerban Marinescu, inspirat din opera lui Camil Petrescu. **Regia:** Șerban Marinescu. **Imaginea și camera:** Viad Ionescu. **Decorurile:** Lucian Nicolau. **Costumele:** Oana Tofan. **Muzica:** Dan Ștefanica. **Montajul:** Nita Chivulescu. **Machiajul:** Mihai Ștefan Mihăilescu. **Coloane sonore:** ing. Horea Murgu. **Cu:** Ștefan Iordache, Adrian Pintea, Maia Morgenstern, Irina Petrescu, Valentin Urtescu, Gheorghe Visu, Marcel Iures, Ovidiu Ghiniță, Mariana Mihul, Julieta Ghiga, Ileana Predescu, Bujor Macrin. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

Descîns din literatură, dar cu  
argumente cinematografice  
(Marcel Iures)





# cinematografică a unei opere clasice

## cronica imaginii

### Agonia galbenului

**V**i s-a întâmplat, vreodată, să va placă ceva în mod deosebit și să nu știți de ce? La analiza imaginii semnate de Vlad Paunescu nu descoperi, la prima vedere, decât niște formule aparent comune privitoare la compoziție, mișcare de aparat, portrete și doua sau trei culori dominante, galben, negru, albastru, al căror rol e explicabil, a căror acțiune e previzibilă și ale căror influențe le cunoaște, astăzi, oricine știe să filmeze. Global, o imagine frumoasă, în măsura în care acorzi termenului — uzat și uzitat — o semnificație estetică, atracția către armonie, tentația spre perfecțiune.

Și totuși, imaginea aceasta frumoasă, nu lipsită de oarecare prețiozitate și aer muzeal, își are tîlcul ei, ca să nu spun misterul ei, place, incită ochii, farmeca spiritul, pentru că este accesibilă iar cineastului avizat nu poate să nu scape constatarea că autorul ei ascunde, totuși, un secret, acel graur imponderabil, insesizabil, particula reductibilă care în breasla noastră se numește premeditarea calmă și inspirată a profesionistului talentat.

Priviți salina, această veritabilă uvertură a filmului, cu planuri îndrăznețe și geometrii transante pe verticală și, mai cu seamă, aceea atmosferă stranie, greu de stăpinit, ce dă relief, distanță și unitate de efect fie formelor, fie culorilor. Se simte în această secvență memorabila mina de maestru, căci nu-i simplu și nici ușor să înalți totul, să scali totul într-o baie de umbră, să afunzi acolo înșiși lumina de după gratii, să constrângi unde obscure să se rotească în jurul centrelor luminate, izirate, să faci obscuritatea transparentă fără a cădea în subexpunere, iată dificultățile unei filmări cu totul specială. Ghicim consecințele; cînd iese la „suprafață”, totul se schimbă și se preschimbă. Vlad Paunescu se entuziasmează în fața unei seducătoare zile de toamnă, alei pavate cu frunze de aur, cu soare cînd imbiator pentru plimbarile cu trăsura, cînd inecat de ceturi ambigui și brume rău prevestitoare (secvența „hotel Sinaia”), încîntîndu-ne și pe noi de marea și teoretica frumusețe a anotimpului de o blîndețe amenică. Și apoi, orașul, Bucureștiul acela imaginat și imaginat, cu piațete și străzi strajuite de copaci înalți, maiestrosi peste care plutește o boltă sacră, de unde cerul se prăvalește în snopi de lumina, cu sentimentul acela că razele soarelui cernute prin mișcătoare vitralii ale unei catedrale înalte de o natură mareață și neîndurătoare; un oraș stăpînit, parca, de pasiunea pentru tot ce în-



Inspirat și premiat, regizorul Șerban Marinescu (dreapta) împreună cu actorul laureat Ștefan Iordache

seamna culoare, sărbătoarea vegetală a grădinilor, setea de spectacol citadin. Rar mi-a fost dat să mă îmbat în fața unei asemenea splendori, unică în felul ei în mai tot ce s-a văzut prin filmele noastre.

În interioare, decorate cu gust și rafinament, Vlad Paunescu se distanțează de ideea luminii abstracte cu care ne-a obișnuit și se apleacă asupra coloritului, a armoniilor subtile, delicate, deși paleta sa cromatică se restrînge la un galben modulat nostalgic, asociat cu brunuri, negru opac, albastruul ferestrelor invadate de lumina diurnă, pe scurt, culori de contrast. Aceasta exacerbare a galbenului omniprezent în vestimentație, drapeții, luminări, lampadare, tapete pe ziduri, sofale, scaune, lenjerie, etc. etc. are, în opinia mea, o dublă semnificație; una tehnică, culoarea caldă obligă lumina să strălucească și altundeva decît în alburi, nuanțînd, prin contrast, elementele semnificative din cadru și alta psihologică: este culoarea în jurul căreia se rotește, impacat cu propria sa dispariție, un întreg univers uman, atît de remarcabil reprezentat în secvența „apartamentul Mariei Sinești”. Perfecțiunea unui galben bolnav, care se împlinește cu desăvîrșire în moarte. Vlad Paunescu ne desfășoară cu splendori cromatice, mustind de idealuri și pacate omești, subliniind muzical supremația culorii, agonia galbenului, metafora învelită în frunze uscate și simboluri ascunse în lînjă vii, în această atît de lungă toamnă a „celor care platesc cu viața”.

Corintan PIVNICERU

## muzica de film

### Fetele tristeții

**P**lutește neconștient, peste întreg acest film, trecînd dinspre imagine înspre sunet și deîndată răsfrîngîndu-se înapoi, o aură de adîncă, definitivă, copleșitoare tristețe. Tristețe cu chip mereu schimbător, dar cu același suflet umbrit de aripa unui nor sau a unui vis, de lucirea unei lacrimi ori a unei frunze căzînd, de ecoul unui țipăt sau al unei împușcături.

Tristețea nostalgică a splendorii ireale pe care o degajă evocarea de-a dreptul picturală a unui univers disparut și tristețea melancolică a amorurilor stînte sau neîmpărtășite, planînd odată cu picurarea sunetelor pianului, într-o frumoasă muzică voit saloanară, cu un aer vag desuet.

Tristețea apăsătoare a neputinței și a irosirii, marcată de tînguere discretă a obiectului tristeții iremediabilă a inutilității, a zadarniciei a tot și a toate, însoțită de sfîșietoarea melopee impregnată de noblețea simplității și de puritatea sonanței corzilor ce o înnoiază.

În fine, ascunsă în străfunduri de inspirație și simțire artistică, tristețea nesfîrșită a conștiinței implicabilului deznodămînt tragic pe care îl prevestește, în desfășurarea filmului, singura stăruitoare secvență a unui motiv de șase sunete, coborînd — mereu altfel înveșmîntat armonic și timbral — deasupra unei obsedante și sumbre pedale. Căci acest motiv nu este altul decît străvechiul *Dies irae*; dar, așa cum doar cei ce cunosc scrierile lui Camil Petrescu, sau macar teatrul său, ori cel puțin „Jocul ieilor”, văzînd filmul lui Șerban Marinescu înțeleg că miza tainuită a acestuia este înșiși existența „omului care a văzut idei”, tot astfel numai cei ce au ascultat macar câteva dintre creațiile muzicale care, de-a lungul secolelor, au înglobat în substanța lor celebra temă funebă medievală, îi pot anticipa, recunoscînd-o în partitura compusă de Dan Ștefanica, întunecarea progresivă, pînă foarte aproape de expresia ei originară.

Luminița VARTOLOMEI



O picturală doamnă T. (Julietta Ghiga)

## Documentul...

(Urmare din pag. 24)

Ceea ce trapează însă, mai ales, e stilizarea energetică a întregii lumi aduse în fața noastră. Ea evoluează într-un București de o eleganță rafinată, cu interioare unde feroneria scarilor, mobilele și obiectele au o linie unduoasă, vegetală. Culorile sînt pastelate, discrete, tablourile, vitraliile, paravanele ascultă de o estetică a ceea ce s-a numit la începutul secolului *Art Nouveau*. Îmbracămintea, tăietura parului, o urmează și ele. Barbații poartă esarfe lungi, jachouri bogate din matase, fixate în piept cu ace de cravată scilicet, sacouri moi, nestrînse pe talie. Își lasă parul să cadă cirionțat în jurul cefei, sau îl tund perie, ca Sinești. Femeile au rochii tăiate scurt, deasupra genunchilor și îngustate în dreptul acestora, după moda charleston, arborează palarii imense, ornate cu dantele, cînd nu preferă o simplă panglică pe frunte. Pînă și natura suferă o egală stilizare: *Jugend*; frunzare de un galben vested, patinat, închipuie bolți pe sub care trec trasuri batrine cu vizitii muscali în mantale uriașe. Prin parcuri, coroana arborilor filtrează lumina și o îmblînzesc; nici o stridență nu e îngăduită. Chiar cînd coborîm în ocnă unde autoritățile l-au azvîrlit pe Boruga, grafia somptuoasă a filmului se păstrează. Ne întîmnăm iarăși bolți, de asta dată din sare, aprinzîndu-și orbitor multimea cristalelor sub raze lanternelor. Un coral solemn ne însoțește pînă la trunderea în infern. Departe, printre vagău-nile pesterii, năluca unei scene strălucitoare de operă, în bătaia reflectoarelor, umple brusc cîmpul vederii noastre. La duel, regizorul îi îmbracă pe Dorcea și Ladima în pelerine fastuoase, Iermontoviene, cînd știut era

ca ultimul nu lepadase uniforma militară nici după demobilizare, fiindcă — ne spune Camil Petrescu — îi lăsează alte haine mai bune. Atîta grijă acordată efectului plastic decorativ deconcertează în primul moment. Ce rost are ea, mai cu seamă în ecranizarea unui scriitor renumit ca anticlof, s-ar putea întreba mulți. Și unde exista Bucureștiul acesta fantasmatic? Peste tot și nicaieri e răspunsul. Dacă știm să privim, în clădiri, pașaje, grădini și parcuri cunoscute, dar filmate cu o rară pricepere de a alege unghiul care să le imprimare de o eleganță stranie, smuigînd decăta din banalitatea cotidiană, imaginea lor. Există, apoi, în facultatea regizorului de a plasmui acțiunii filmului un cadru fictiv propriu, rod al imaginației sale creatoare.

Paradoxal, Șerban Marinescu rămîne fidel și de asta dată anticlofilului Camil Petrescu, pentru că „Jocul ieilor” vrea să fie o dramă a absolutului, unde nu pasiunile, ci ideile se ciocnesc. Gelu Ruscanu e un posedat al dreptății ca principiu ireductibil și neputința împlinirii acestuia îi chinuie conștiința. Jocul ieilor înseamnă jocul ideilor pure.

Stilizînd ambianța și derealizînd-o, astfel, într-o măsură sensibilă, Șerban Marinescu o scoate dintr-o localizare prea terestră, care i-ar fi rapit caracterul universal, valoarea absolută. Altfel zis, face anecdotică piesei mai transparentă la conflictul ideilor, ferind-o de melodramatism. Procedul e ingenios, foarte original și dovedește inteligența artistică.

Din păcate, unele modificări pe care scena-

ristul le-a adus piesei și nulei lucrează împotriva acestui demers îndrăzneț. De pildă, renunțarea la Penculescu care ironiza iacobinismul lui Ruscanu cu argumente „realiste”, dar era o hahaleră lașă, gata să o steargă imediat cum auzea de sosirea poliției în redacția ziarului. Și eliminarea din film a lui Prida scade simțitor tensiunea conflictului de idei. Să nu uităm că ei opunea conceptului abstract de dreptate, interesele concrete ale clasei muncitoare. Camil Petrescu a înfățișat pe scena o autentică dilemă intelectuală, altminteri problemele de conștiință ale lui Ruscanu se rezolvau ușor și nu-l conduceau la un impas tragic.

Chiar finalul filmului înăbușe ardența debaterii. Titlul nulei „Cei care platesc cu viața” avea la Camil Petrescu un ascuțit polemic împotriva revoltei intelectuale singulare, cîta vreme ea se bucura de o relativă toleranță a claselor stăpînitoare și nu punea, deci, în joc înșiși existența individului. Vizat era Ladima pe care, în turnul lui de fildes, îl amenința surzenia tristă a amicului Dorcea, dar sub raport social și politic. În film aveam de a face cu o situație diferită, poetul ia parte la protestul muncitorilor și suferă mustrările Siguranței, alături de Nedev. Cum și Gelu se sinucide pentru ideea lui absolută de dreptate, cine atunci nu plătește cu viața?

Bineînțeles, titlul poate fi citit și fără accent polemic. Respectiv plătesc „și unii și alții” și muncitorii împușcați în stradă și Ruscanu în intransigența sa justifiară, dar e evident că astfel, ceva din actualitatea dilemei intelectuale care anticipa problematica faimoasei *Mil-nile murdare* de Jean Paul Sartre, dispăre. Rămîne totuși revelația acestui talent regizor- al de prim rang.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



Din litera scenariului, un clocot de viață în memorabila interpretare a Marianeî Mihuț (aici cu Ovidiu Ghiniță)



Tradiție  
și  
contemporaneitate

# Torța generațiilor în cinematografia



Un pionier: Paul Călinescu;  
primul film al noii noastre cinematografii:  
*Răsună valea* (cu Eugenia Popovici și Radu Beligan)

## 0 punte spre filmul viitorului

**L**upta și truda noastră, a fost pentru a pune bazele unei cinematografii naționale. Generația mea a traversat o perioadă grea, de pionierat, de tatonări, de acumulare de cunoștințe în legătură cu o artă nouă care se naștea sub ochii noștri. Când am început să lucrăm totul era empiric. Nu exista o aparatură

tehnică adecvată, laboratoare de prelucrare a peliculei, forme de pregătire a cadrelor. Am fost obligați să ne însușim singuri meseria. Interpreții obișnuiți cu rigorile scenei nu cunoșteau exigențele platoului de filmare. Chiar de la început nu ne-am orientat activitatea după formula (parafrazându-l pe Ion Heliade Rădulescu): „Faceți film, numai

faceți”, ținând direct spre calitate. Acest lucru s-a întâmplat mai ales după 23 August, odată cu dezvoltarea activității cinematografice pe noi baze ideologice și tehnice. Cu toții eram pasionați și entuziaști. Nu aveam orar. Am lucrat zi și noapte. Eram înconjurați de dragoste și încredere. Simțeam alături de noi publicul care ne stimula prin interesul pe care ni-l arăta. Premierile erau adevărate sărbători. Ne mîndream să spunem că sintem de la cinematografie. Creatori și spectatori ne bucuram emoționanți că avem și noi români o cinematografie națională. S-au realizat pelicule de cotitură în adîncirea dimensiunii realiste, în diversificarea genurilor. Generațiile care au venit după noi ne-au asimilat ex-

periențele, au dus mai departe ceea ce noi am cucerit. Pe parcurs tehnica s-a perfecționat, mentalitatea s-a schimbat foarte mult. Dar firul roșu care continuă să ne unească este pasiunea pentru profesiunea de cineast, dorința de a înfaptui „ceva” durabil pentru filmul românesc. Bineînțeles mai sînt trepte de cucerit, asta este legea progresului. Cu toții sîntem o punte spre cinematograful viitorului, care va fi unul total; performanțe tehnice și artistice vor face ca ecranul să dispară iar spectatori să aibă senzația de martori oculari la evenimentele din film.

Paul CĂLINESCU



O personalitate precis conturată: Mircea Mureșan sau soliditatea gândirii cinematografice: *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* (cu Ioana Crăciunescu, Petre Gheorghiu, Valentin Teodosiu)

## Stop cadru pe ștafeta animației

**C**urajul de a refuza formulele de succes facil și de a se angaja pe căi nebatătorite, de a propune un nou tip de desen, dar și de subiect, curaj care a făcut din Ion Popescu Gopo protagonistul valului anti-disneyan, în anii '50, este, fără doar și poate, unul dintre impulsurile energetice ale căutărilor înnoitoare din animația noastră. Aproape nu există scrieri dedicate acestui fenomen artistic în care rolul de far al *Scurtei istorii* să nu fie reliefat și autorului să nu i se atribuie măgulitorul calificativ de „inovator”. Nu numai premiile internaționale obținute de el au influențat evoluția colegilor de breasia ci mai ales acutul său simț al actualității care îi face să intuiască, așa cum remarcă Victor Ilin, „înta neli-nistii, a interogativelor epocii noastre”. Cu forța lui de a fi antipigonic, reușind să impună antropomorfismul într-o epocă a zoomorfismului, Gopo nu putea să încurajeze apariția unor epigoni. El nu a devenit pentru animatorii români un tipar ci un model moral. Luptele sale pentru nouitate aveau să i se alature mulți alți realizatori care și-au propus să îmbogățească patrimoniul de procedee, teme și materiale al „celelalte de-a opta arte”. Înființarea în 1964 a studioului specializat

„Animafilm” a favorizat mult rîvnita diversificare a tehnicilor și afirmarea unor identități stilistice. Trecerea de la faza artizanală la cea industrială, cu spectaculoase creșteri ale ritmurilor de producție (de la 9 titluri în primul an s-a ajuns în 1988 la 60) a fost însoțită de un vizibil progres în planul artei. Dialogul dintre generații s-a intensificat și a înlesnit racordul dintre tradiție și inovație. O adevărată fervoare a abordării unor alte tehnici decât cea clasică a desenului pe acetofan i-a animat pe realizatorii noștri încă de la începuturile studioului. Expresivitatea cartonului decupat i-a tentat pe Olimp Vărășteanu (*Cotidiene*) și Florin Angelescu (*Aventurile lui Bobo*) Adrian Nicolau (*Poveste de la Pol*), obiectele animate și-au găsit în Bob Călinescu un strălucit reprezentant (*Rapsodie în lemn*), iar Tatiana Apahidean a inclus în lista materialelor „de animat” mărgelele din sticlă (*Mărgele năzdrăvane*) și turta dulce (*Fetița de turta dulce*). Procedul picturii sub aparat l-a atras în rîndurile animatorilor pe Sabin Bălașa, autor al unor pelicule în care subiectele pinzelor sale capătă noi profunzimi în viziunea cinematografică și merită citat mai ales *Exodul spre lumină*. Această dificilă tehnică l-a ajutat și pe Ion Manea să compună atmo-

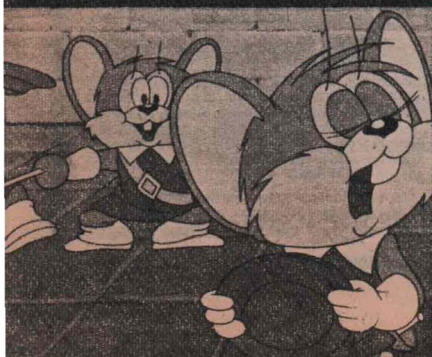
sfera romantică a recentului *Fiind băiet, păduri culeieram*, un omagiu dedicat lui Mihai Eminescu. În delicata *Baladă pentru mărgele* albastră Luminița Cazacu include, pentru prima dată la noi, elemente de animație pe calculator. Gopo, însuși a traversat în ultimii ani, o perioadă de revizuire a propriului arsenal de mijloace și s-a dedicat realizării unui ciclu care își propune să valideze noi procedee. Firele de tutun, acele cu gămalie, lanțușoarele din aur sau argint sînt folosite cu inventivitate în *E pur și muove, Cadru cu cadru, Animagicifilm*, demonstrații strălucitoare ale adevărului că „în animație totul se poate”. Un alt material nastrușnic, părul, îi servește în *Tu* pentru a trasa un afectuos portret de femeie. Nici în practica filmului de papuși nu lipsesc elanurile înnoitoare. Ele se datorează mai ales Isabellei Petrașcu, autoare a unor personaje din lînă cu farmec și personalitate-protagoniștii unei mici serii ce a debutat prin *Poveste cu ghele de lînă*.

Neobosită luptă pentru nouitate s-a concretizat și în înmulțirea speciilor, a genurilor, a registrelor. Soluția fabulei moralizatoare pe înțelesul celor mici nu mai reprezintă un model unic, înșușindu-și o grafică modernă, seriiale și ciclurile pentru copii și tineret tind

să se specializeze pe categorii de vîrstă și optează pentru formule diverse: de la basm la parodie, de la science-fiction la pelicula didactică. Cele patru lungmetraje apărute în premieră în ultimii doi ani, *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor* (regia: Victor Antonescu), *Temerarii de la scara doi* (regia: Zaharia Buzea, Marian Mihail, Anamaria Buzea, Artin Badea), *Novăceștii* (regia: Constantin Paun) și *Fiul stelelor* (regia: Mircea Toia) atestă posibilitățile realizatorilor de la „Animafilm” de a aborda cu profesionalism și genul cu cea mai mare priză la public.

Cele mai încurajatoare repere de nouitate apar însă în zona filmului de autor. Este cu siguranță domeniul cu o mare deschidere în spre temele de largă rezonanță umană, în care animatorii își vad pe deplin împlinită misiunea civică, morală și culturală a artei lor. Aici se consumă, cu mari sorți de izbîndă, eforturile de autodefinire stilistică. Impus atenției datorită subtilității eseistice din *Carnavalul*, originală sinteză a motivelor din basmele lui Andersen, Ion Truică s-a dovedit a fi un autor cu un program propriu, urmărit cu admirabilă consecvență film după film. Prefe rința pentru ezicizare, atracția spre mit, solemnitatea ritmului și mișcării, stilizarea liniei, sînt elemente inconfundabile ale stilului Truică. O tîsă inconfundabilă au și peliculele semnate de Laurențiu Sirbu, al cărui reîntre de pictor al lumilor mirifice se confirmă de la *Puiul*, primul său mare succes internațional, pînă la fastuoasa adaptare cinematografică a basmului *Harpag Alb* la care lucrează în prezent. Liana Petrușiu și Virgil Mocanu își situează filmele sub semnul stradaniei de îmbogățire a paletelor expresive. Acuratețea puneri

Popularii eroi ai unui lungmetraj de succes: *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor* de Victor Antonescu



Tărîmul fermecat al lui Andersen în viziunea lui Ion Truică (*Carnavalul*)



Rafinament grafic (*Punguța cu doi bani* de Liana Petrușiu după Ion Creangă)



Un eseu cu personaje din Brueghel (*Micul Toboșar* de Virgil Mocanu)





## Profilul primei promoții

La mijlocul anilor '50, de pe băncile primei școli superioare cinematografice românești, ieșea, împreună cu actori și operatori, prima generație de regizori de formație profesională specifică. Vremurile nu erau ușoare, la abia un deceniu după un război pustiitor. Condițiile cinematografiei erau precare: cadre puține și prea puțin experimentate; tehnica sumară, studiourile de la Buftea fiind încă în construcție; sub aspect ideologic-estetic, limpezirea abia se întrezărea după o perioadă de rătăcirii prin teritorii străine de specificul culturii românești. Nu erau clare nici trăsăturile în evoluție ale socializmului...

Dar dacă această generație înfața un profil, acesta era marcat de curaj. Tinerii — pe atunci — optimiști, au pășit în front, pe un cîmp ușor minabil, cu minicel suflăc, ca la luptă. Peste un deceniu, pecetea lor devenise inconfundabilă, prin atitudine politică, prin soliditate a gândirii, prin prospețime și sensibilitate la fenomenele înconjurătoare. Prin aplombul măiestriei.

Astăzi, istoriografia cinematografiei artistice nu poate să nu consemneze filmele lor: *Viața nu iartă, Băieții noștri, Selea, Furtuna, Străzile au amintiri, Lupeni' 29, Un suris în plină vară, Gaudeamus igitur, Cartierul Veseleii, Amintiri din copilărie, Răscala, Asediul, Golgota, Facerea lumii, Puterea și Adevărul, Ilustrate cu flori de cîmp, Ciprian Porumbescu, Felix și Otilia*, citate întimplător dintr-o filmografie prodigioasă.

Era începutul!  
Numele lor?

Elisabeta Bostan, Gheorghe Vitanidis, Mircea Drăgan, Manole Marcus, Iulian Miha, Mircea Mureșan, Geo Saizescu, Andrei Blăier...

Am fost puțini? Am realizat mult sau puțin? Istoria rămîne încă deschisă.

Mircea MUREȘAN

## Pornind de la Victor Iliu

Crizalizarea dorinței mele de a face film a coincis cu înființarea unui cenacul al tinerilor cinești care se numea „Victor Iliu”. Mi-amintesc ședința inaugurală care a fost impresionantă și sărbătorească. Au participat cinești din toate generațiile, aveai sentimentul că există o continuitate cinematografică în filmul românesc. Dintre reprezentanții generațiilor tinere, de atunci, veniseră Dan Pița, Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Constantin Vaeni, Nicolae Mărgineanu, Andrei Cătălin Băleanu, Mircea Daneliuc. Analizând momentul, încercînd să-i găsim semnificația, cred că însuși numele dat cenacului o sintetizează și o exprimă. Victor Iliu, prin activitatea pedagogică și disponibilitățile sale de a poliariza în jurul lui cinești, a reprezentat, de fapt, un adevărat mentor, și pentru elevii săi și pentru noi care nu l-am cunoscut personal, dar ne-a fost suficientă opera sa. Ea transmitea foarte clar ce gânduri îl animau în legătură cu arta. Orientarea culturală este foarte evidentă și asta decurge dintr-o adîncă meditație asupra culturii și cinematografului ca act de cultură. Filmele pe care le-a realizat sau pe care și le-a dorit și despre care vorbește în cartea lui apărută postum vin să întregesc această imagine. A unui om bine

zează și o exprimă. Victor Iliu, prin activitatea pedagogică și disponibilitățile sale de a poliariza în jurul lui cinești, a reprezentat, de fapt, un adevărat mentor, și pentru elevii săi și pentru noi care nu l-am cunoscut personal, dar ne-a fost suficientă opera sa. Ea transmitea foarte clar ce gânduri îl animau în legătură cu arta. Orientarea culturală este foarte evidentă și asta decurge dintr-o adîncă meditație asupra culturii și cinematografului ca act de cultură. Filmele pe care le-a realizat sau pe care și le-a dorit și despre care vorbește în cartea lui apărută postum vin să întregesc această imagine. A unui om bine

## Veșnic tînărul veteran

1957. Cannes... Palme D'or pentru *Scurta istorie* de Ion Popescu Gopo. Evenimentul a avut semnificația unui moment de răscurse pentru animația românească. Și nu numai. Au urmat *7 Arte, Homo sapiens*, creații de relief ale unui talent spontan și exploziv. Ele vor însemna nu numai un triumf pentru fruntariile noastre spirituale — cum scria atunci Tudor Arghezi, dar și o dată importantă în animația mondială. Prestigioase publicații, semnături de autoritate vor consemna valoarea biografiei cinematografice a lui Gopo care a fost incununată de-a lungul timpului cu mai bine de 50 de trofee internaționale la festivalurile de la Annecy, Varna, Edinburgh, Karlovy Vary, Mar del Plata, San Francisco, Chicago. În „Enciclopedia de cinema par l'image”, Boussinot reține că Gopo „a creat un original „petit homme” care a fă-

## ... și discipolii la catedră

Pași grei marchează locurile pe care omul încercat de destinul său le străbate cînd impletos, cînd copleșit, cînd năvalnic, avîntat, fâlnic, împins mereu de o forță dinlăuntru sau de o altă pe care n-o distinge, dar carea nici nu i se împotriveste.

Pagini ale unui album de familie se succed într-o ordine implacabilă, cu ritm egal, ritm de ceașcană. Ai spune că omul își vede conștiința, își contemplantă sensul propriei vieți, locului ei pe orbita existențială. Imaginile au va-



Rigoarea unei opțiuni: Stere Gulea; reperele clasicismului: *Ochi de urs* (cu Daniela Vlădescu și Dragoș Păslaru)

articulat în cultura română care nu și-a ales subiectele la întimplare. Și asta m-a interesat, cum cinești ca Iliu, la care aș mai adăuga și alte nume, pe Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, iar din generația mea pe Mircea Daneliuc, reușesc să aibă o consecvență în opțiuni care întrezăresc că se bazează pe un program. Este problema care m-a preocupat cu mai mare insistență, după primele două filme (care au avut și o doză de hazard), să încerc deci să am o coerență în ceea ce fac, să am o identitate. Cred că această identitate la mine se leagă de lumea țărănească. Ea vine și dintr-o legătură a biografiei mele cu satul. Această lume o port în mine și fără să vreau tot la ea mă întorc, am senzația că acolo pășesc pe un teren pe care îl simt. Cea mai mare orăre o am de nesigură, de nisipuri mișcătoare. Și aici simt un punct de comunicare cu Iliu. Din cartea lui și din peliculele sale am înțeles că acest univers îl explora, era intim legat de el, ca om și artist. Dealtfel universul țărănesc are identitatea românească cea mai încheată.

În ceea ce fac mi-am făcut un punct de orientare din creația și activitatea lui Victor Iliu și a celor citați. Filmele lor îmi spun că în spatele operei există un efort de gândire, intelectual, care face ca peliculele lor să aibă mai multă greutate și rezonanță. Este remarcabil la acești cinești acel echilibru, aceea simbioză între opțiunea stilistică și fondul de idei. Spre deosebire de unele producții ale generației mele, unde poate cu excepția creației lui Daneliuc, am senzația că latura formală a început să prevaleze. De multe ori de dragul frumuseții plastice se cam sacrifică ideea. Drumul *Nunții de piatră* care a stîrnit

atîta vilvă și a făcut să curgă atîta cerneală, remarcabil în sine, și mai important în contextul anilor '70, a deschis și o capcană pe care uneori am simțit-o ca o fundătură. Ceva care te conduce spre un soi de narcisism cinematografic, față de care structural am o ideosincrazie. De aici *Moromeții*. El este rezultatul unui efort de identitate și prin diferențiere de colegii de generație, avînd ca modele personalitatea înaintașilor invocați, și filmele lor. Indiscutabil că din punct de vedere al aportului pur cinematografic, generația din care fac parte a însemnat un aport creator care a dat un contur mai precis, mai pregnant și mai modern filmului românesc. Au fost și filme ca cele semnate de Daneliuc, (*Cursa, Proba de microfon, Croaziera*) Tatos (*Secvențe*) Pița (*Filip cel bun*) Dinu Tănase (*La capătul liniei*) care au arătat un talent deosebit, o capacitate reală de a face film social, cu un impact profund cu societatea, cu preocupările contemporanilor noștri. De asemenea un fapt important este că există o generație '70 și niște individualități creatoare recunoscute și peste hotare.

Această generație este în pragul intrării în vîrstă maturității depline, și cred că avem nevoie de mai multă luciditate, de o esențializare a mijloacelor, de opțiuni cît mai ferme și cît mai aproape de structura fiecăruia. O necesară revenire la reperele care au dat clasicitate filmului românesc. Simt că generația mea traversează un moment de răscurse. Cine îl va depăși, va deveni mai mult decît este, va deveni o personalitate, cine nu, se va mulțumi cu ceea ce este...

Stere GULEA

în pagină și rafinamentul culorii sînt marca de stil a celei dintîi. Titluri probante: *A fost odată cu clovn, Cartea cu guturai, Plimbare în lună*. Innobilarea desenului animat cu sugestiile culturale plastice face parte din poezia personală a lui Virgil Mocanu, realizator al *Micului toboșar*, eseu metaforic ce calchiază personaje din pictura lui Pieter Brueghel.

Pecetea personalității autorilor se face sesizată și în genuri mai codificate. Accreditată de Gopo în urmă cu două decenii, formula pilulei satirice capătă, în tratarea fiecărui animator, accente personale. În viațuina lui Olimp Varășteanu ea respiră umor bonom, la Nel Cobar se plasează sub semnul ironiei elegante iar la Dinu Șerbescu sub cel al sarcasmului; la Matty Aslan impresionează prin lapidarie iar la Liviu Ghigoș prin savoare caricaturală.

Afluxul de noi forțe regionale a adus în animația românească a anilor '80 cea mai febrilă etapă de primenire a limbajului. Atenția la cele mai noi căutări din domeniul artelor vizuale, tinerii autori de la „Animafilm”, „atacă” teme importante, încercînd să dea răspuns unor probleme de fond ale existenței. Radu Igazsag s-a impus atenției datorită tulburătoare meditații asupra memoriei *Fotografii de familie* iar Zeno Bogdănescu prin *Casa*, o pledoarie pentru respectul datorat valorilor tradiționale. Ideea este tratată în alt registru de Olimpiu Bandalac în *Pompele*, peliculă ce încearcă să imprime cartea de decupate o linie modernă. Vigorează desenul lui a atras atenția de la „opera primă” asupra lui Ion Măneea (*Casa bunicilor*), Marcel Mihailescu (*A fi*), și Călin Giurgiu (*Pierde-vară*). Prospețimea tonului și inventivitatea gagului sînt calitățile unor alți tineri autori ca Lucian Profirescu (*Pupăza din tei*), Marian Mihailescu (*Motănel și Scufița roșie*), Valentin Eliseu (*O aniversare cu surprize*), Adela Crăciunoiu (*Mozic IV*), Viorel Nica (*Căsuța ariciului*).

Starea de emulație dintre generații asigură, perpetuarea luptei împotriva formulelor standarde, a înșelărilor meșteșugărești, a uniformizării stilistice. Statornicia afirmare a noului cheazășieste vigorează animației românești. Eforturile autorilor ar avea și mai mari sorți de izbîndă plasate sub semnul convergenței și al conștiinței că fiecare nouă creație ar trebui să se înscrie armonios în configurația școlii naționale de film.

Dana DUMA

cut să reîtrăiască în cîteva scurt metraje de desen animat toată viața umanității». George Sadoul în *Dictionnaire des cinéastes* îl consideră „unul din cei mai mari animatori europeni care s-a impus cu trei filme de mai puțin de 25 de minute în total”, iar Gianni Rondolino în „Storia del cinema d'animazione” preciza că „numele lui Gopo în lumea internațională a lăsat o urmă importantă în cinematograful de animație”.

Noutatea revelatoare a lui Gopo a fost infuzarea ideii în desenul în mișcare. Deschiderea spre parabolă și simbol. Eliberat, ba chiar în răspărul influențelor disneyene, autorul lansează cu succes în prelungirea galeriei celebrităților personaje animale: Mickey, Donald, Pluto, Daisy — pe om. Pe Omuleț, Locul său de acțiune este Terra și chiar Marele Cosmos. Problemele sale sînt angostele, neliniștile lui Homo sapiens în epoca modernă. În acest demers novator regizorul-animator nu merge spre exterior, spre desfășurări luxuriante, ci spre o maxima esențializare și reducere, eliminînd detaliile și ornamentele. În contururi simple, umplute cu vopsele, Gopo vorbește original despre miturile lumii contemporane și condiția umană. Revoluția lui artistică tinde nu numai de înțelegerea creației și profundă a legilor animației, dar și a spectatorilor cum remarcă un cronicar „în-

crederea în inteligența publicului său, în puterea lui de a înțelege ticul parabolice, sensul ironiei, vîrbirea la figurat”.

Ludmila PATLANJOGLU

## Maestrul și ucenicul (Ion Popescu Gopo și robotul Galax în „Ucenicul vrăjitor”)



leiași familii. Artistul se numește Radu Igazsag. Spectatorul i se spune de obicei „beneficiar”, cînd, de fapt, el este pîrtăș.

Mircea ALEXANDRESCU

## Memoria afectivă (Fotografii de familie de Radu Igazsag)







Tăioasa inteligență a doctorului luga în interpretarea lui Claudia Bleonț

în premieră

## Rochia albă de dantelă

Într-adevăr, un film care-și merita numele transmise tot ce-ți dorești — cum spunea un mare cineast — emoțiile pe care le procura literatură, teatru, muzică, pictură, sculptura — toate în același timp. Este ceea ce conferea filmului locul lui specific pe panoplia artelor. Urmăream desfașurarea acestei ultime povestiri scrise pentru film de D.R. Popescu, confruntând involuntar aproape conceptul destul de abstract la care mă refeream, cu realitatea unui film, cu materialitatea și adevărul **Rochiei albe de dantelă**. Povestea are amplexarea, anvergura și acel farmec anume pe care le regăsești la scriitor, ritmul investigației psihologice pe care o întreprinde el și pe care Dan Pița, naratorul în imagini, îl acceptă un timp, alina cît să poată descrie și identifica o umanitate și o întimplare ce are semnificație morală pentru fiecare în parte și pentru toți: reacția în fața implacabilului final al existenței. Nucleul filmului este o poveste de dragoste, pe un fundal cotidian, cu oameni obiș-

nuți: o stilistă de modă, un fotbalist, un neurochirurg, un sculptor, toți trăind într-un oraș, nenumit, de-al nostru, nenumit pentru că e simbolic. Povestea de dragoste este surprinsă nu în faza legării ei, în candoarea începuturilor, cu inevitabile plimbări mină în mină și privire în privire, cu declarații pasionate și exaltate, aceleași de cînd omenirea, dar care îndrăgostiților li se par creații lor, pentru acele clipe inegalabile și incomparabile. Nu, aici dragostea se află în fața probei sentimentului, a profunzimii lui, a confruntării cu amenințarea la adresa sa, cu destinul însuși. Lumea din jur nu dispare (desi, de obicei, îndrăgostiții nu o mai văd) ci e prezentă, scenaristul propunându-și s-o descrie în paralel, să identifice alte caractere: un sculptor de pildă care se lasă numit „maestru”, fostă și actuală, glorie locală, trăind mai mult din veleități decît din realitatea creației lui. Are manifestări de Don Juan întîrziat, cuencerul nu chiar al acelor „mille tre” ale legendarului personaj mozartian, poate și pentru că mica urbe din povestea D.R.P.-ului nu i le-ar putea scoate în cale. La drept vorbind, personajul sculptorului nici nu ajunge să-și dezvăluie, să-și trăiască drama ne-împlinirii cu corolarul ei — impostura. El ramine, aici, o alta posibilă poveste, capitol deschis, fara sa fie și parcurs.

Povestea, asadar, începe cu preocuparea de a panorama. Apoi sugerarea cotidianului și a lumii lui face loc peisajului psihologic, universul obiectiv se lasă înlocuit de cel subiectiv, destinele dramatice se particularizează și, un timp, ca în lumea personajelor teatrale, cu care D.R. Popescu se simte mai familiar), adevărul lor stă în cuvinte, în replici care devin adesea percutante, revelatoare, memorabile chiar. Ma refer mai ales — și tot

ca în teatru — la cele două confesiuni cu caracter de monolog ale medicului — Claudia Bleonț — cînd vorbește despre adevărata valoare a insului dincolo de aparență, și de învelişul formulelor protocolare și apoi, ma refer iarăși, la monologul, la confesiunea pe care i-o face tinerei lui pacientă despre o afecțiune tirziu măturisită și care nu este o formală declarație de dragoste, ci analiza unei experiențe afective ratate, anatomia unei neînțelegeri. În filmul de față acesta este momentul culminant, contrapunctat cu operația de de-capitare a tinerei, deopotrivă pacientă și destinatară a tirziei măturisiri afective. În această ipostază, tinara a și pașit peste un prag al neîntoarcerii. Dramatismul privirii, suferința și adîncimea ei amintesc, cred, de Falconetti în Ioana d'Arc a lui Dreyer. Din această clipă toate relațiile dintre personaje intra în faza lor acută, explicațiile verbale nu mai sînt necesare, povestea se recapitulează în leitmotivele ei și filmul își dezvaluie caracterul sau simfonic, dureros simfonic (o muzică, spunea Ibrăileanu, nu poate fi frumoasă în sine. O muzică bună este tristă). Și mă gîndesc cît de surprins ar fi însuși Strauss vînzînd ce valori capătă „Radetzky Marsch” al

sau... Muzica filmului preia rolul de continuator al faptului dramatic. Filmul nu mai este — iată — o stare sincrética, așa cum, cu atîta perseverență se afirmă, ci este o sinteză. În sensul sintezei trebuie privită și evoluția costumului în acest film (Cătălina Ghibu): de la cotidian („modern” cum ne place să spunem, mai ales cînd e vorba să aducem laude model, de unde, de fapt, și deriva noțiunea de modern), el dobindește o semnificație alta decît vestimentară, devine purtător al unei predestinări dramatice. Albul este folosit aici în costumația personajelor de prim plan, mai mult pentru a sugera apropierea momentelor acute și pentru a face posibil contrastul cu negrul rochiei ultime a eroinei.

Planului interpretativ, Dan Pița îi consacră o atenție rar întîlnită pe un platou de filmare, unde actorul are, adesea, sentimentul că trebuie să improvizeze după ce efortul de organizare a celorlalte aspecte ale cadrului s-a încheiat. Pița repetă adesea, analizarea raporturilor dintre personaje în esența lor; solicită interpretului să-și caute mereu reacțiile și resorturile cele mai fine în exprimarea personajului încredințat. Nimic din ceea ce este legat de improvizație nu este propriu în acest



Două măști ale aceluiași personaj (Manuela Hărăbor și Claudia Nicolau)

interpreți și roluri

## Măștile jocului

Deși cuvîntul amenințător plutește doar de cîteva ori peste replici, conștiința sfîrșitului ineluctabil se insinuează de la bun început. Dramatismul este sporit tocmai de refuzul eroilor de a spune, multa vreme, lucrurilor pe nume. Dintre cei trei, Doina, doctorul luga, Mitica, doar acesta din urmă „nu joacă teatru”, pentru că este singurul care va afla tirziu adevărul. „Masca” protagonistului este perfect adecvata pretextului invocată — calatoria oarecare, „deplasarea de serviciu” — dar și desprinderii, ruperii de toate cele înconjurate, pentru a porni la un altfel de drum: „marea calatorie”. „Plec singura ca într-o excursie la munte, la mare” — spune

ea dar gesturile și privirile Dinei Gheorghian sînt ale celei care își la rămas bun de la lucruri, de la oameni, de la strazi, de la tot. O lacrimă repede ștersă, cu machiaj cu tot, un mers grabit, prea grăbit, refuzul oricărei dușii, respingerea confesiunilor, o brutalitate ce contrastează cu delicatețea și frumusețea întregii fapturi, sînt semnele speranțelor ucise, ale refuzului într-o dureroasă împacare, sinonimă cu demnitatea. Rechițiulul cu sufletul la gură adresat medicului, strigatul „de ce mi-ai adus aminte” din secvența tunderii parului, ne apar, paradoxal, mai puțin o ratăuială cu viața, cu prea zgîrcita viață a femeii, cît o violență dorința de a-i da „o lecție” despre unele din adevărunile existenței, celui care are alt de mult de trait. Dar ce lecție mai poate asimila un om care se află, în permanență, în preajma morții? Tocmai de aceea „masca” doctorului, a lui Claudia Bleonț este mai acuzată (de altfel, personajul își albește parul. „Ja vedere” cu... pasta de dinți, pentru a pareă mai matur) și inteligenta supla, dar și tăioasa ca o lamă a interpretului, actor de o anvergura a mobilității careia cu greu i-aș putea găsi egal, la ora aceasta. Inteligența sa, spuneam ni-l înfățișează cinic, zeflemist, intrigant, prezent cu o anume voluptate a „întrării în scenă” unde te aștepți și unde nu (la parada model, la meciuri), dar și abia perceptibil șovaitor, abstras din cotidian cînd nu este văzut de alții, cînd poate sa lepede masca. Sa fie plînsul lui Claudia Bleonț, cu ochii ridicăți către un cer ce nu se vede, plînsul unui barbat totuși prea tînar pentru a se fi obișnuit cu ideea morții, sau este plînsul neputinței noastre tragice, a tuturor?

Ciudat, din trio-ul enunțat la început, cel care ar putea stîrni compasiune este Mitica: pînă către sfîrșitul filmului el nu trebuie sa se aplece de moarte, ci doar de obișnuitele capcane ale vieții. Nu înțelege jocul medicului, al femeii iubite, trece pe lînga umilînții și neîncredere cu emoționanta simplitate a omului bun. Eroul este inocent, în timp ce spectatorul nu este, motiv suficient pentru a trezi compătimire. Ceea ce nu se întimplă. Alegerea lui Andrei Finți mi se pare a fi una de mare finețe a intuirii naturii ascunse a personajului, căci actorul ne apare aici ca un amestec de forță și vulnerabilitate, purtate cu egal firesc. O forță care nu sare în ochi, o vulnerabilitate care sa nu stoarcă lacrimi; nu este ușor. Combinația este mult mai subtilă decît ar putea lăsa sa se înțeleagă dintr-o

sintagma destul de obișnuită și gradația aparține interpretului. În ultimele cadre nu-i vedem chipul, replica este dată cu spatele la aparat („mama este plecată...”) lăsat atît de mult, pe parcursul filmului, complet descoperit în bataia privirilor noastre, eroul are dreptul omenesc de a-și ascunde durerea. Pentru el „jocul, arza-l-ar focul”, abia acum începe.

Magda MIHĂILESCU

cronica imaginii

## Culoarea este idee

Cine n-a ascultat, n-a fredonat, nu s-a bucurat de sprintări marș straussian, devenit emblema filarmonicii vieneze la fiecare început de an, în acele festive concerte cînd o sala dichisită, cosmopolită, parfumată și scortoasă, aplauda și scandează copilarie în ritmul marșului lui Radetzky, o amuletă sonoră ce face, grație televiziunii, înconjurul lumii? Prin consens, devenit în timp un fel de superstiție colectivă, marșul acesta este sinonim cu însăși bucuria de a trăi.

Filmul nostru nu face excepție de la regula și debutează cu o imagine idilică, tonică, un peisaj de o savoare paradisiacă, acompaniat — năstrucnică idee — de acordurile marșului lui Radetzky. Asta presupune ca lumea, în general, e fericită, o tinără și frumoasă mamă se bucură, pe verticală ecranului, de copii ei, un baiat iubește o fată și o dulce pace de amiază tirzie se așterne peste natură și oamenii anunțînd parca, pe planeta noastră Pamînt, vorba unui cîntec de muzică ușoară: totul este în ordine și la locul lui. Și, totuși, un mic, imprevizibil și imperceptibil semnal optic, haloul de difracție a luminii ce cade direct pe obiectiv, perturbă ordinea naturală a firii, prilejuind o vagă și naivă discuție pe marginea fenomenului newtonian, ca metafo-

rice aluzii la însăși „teoria vieții”. Acord cunoscut aluziei acestui cadru de început, imaginii fastuoase a acestui cadru, pentru că imediat, brusc, ca după o lovitură de ghiolină cazută din senin, urmează un cadru șocant, în tonalități alb-negru, ce ne informează despre suspecta suferință a eroinei.

Din acest moment un întreg film este construit așa: muzica și imaginea premerg acțiunii, punînd spectatorul în garda că „ceva” are sa se întimplă. Prin aceasta, Dan Pița acest admirabil și neobosit sfîșlitor de limbaj, ne propune o nouă tentativă plastic-muzicală. Culoarea devine „purtaătoare de idee”, ma refer la culoarea dominantă a cadrului, de care regizorul filmului se folosește ca de un bisturiu, alternînd cu „non-culoarea” unor cadre cheie, inspirat compuse, ireproșabil filmate, o desăvîșită etalare de tonuri deschise, rar întîlnite în filmele noastre, pe fundalul careia se proiectează eroi și destine grave (camera de spital, cabinet medical, sala de radiografie etc.). Călin Ghibu, acest artist care prețuiește înainte de toate luciditatea, epurează cadrul de orice aglomerație (inclusiv culoarea), arunca peste bord tot ceea ce reprezintă test pentru a se înalța, simplificarea spațiului, descărcarea orizontului vor da posibilitatea creatorilor să-și vadă semenul de la distanță, dintr-o perspectivă deschisă, semenul și prin el tot ce-i este atașat: adevărurile, idealurile și, astfel, pe noi înșine. Alteori, însă, atunci cînd regizorul și operatorul simt nevoia de a stimula și amplifica realitatea cu ajutorul imaginii (parada model, dansul manechinelor etc.), încarcă planul cu detalii, le-am putea numi „artificii”, care împodobesc un model elaborat nu de natură ci de ficțiune și aparțin imaginației dezlanțuite și nu percepției obiective. Cu viziunea sa arhitecturală, Călin Ghibu filmează în contraste puternice și tranșante nuanțe de alb-negru, scene la care participă misterioase grupuri feminine, sugerîndu-ne nu o defilare de modele, o paradă a „rochiilor albe de dantelă” ci un fel de spectacol interior, un fel de vis al timpului.

Cît despre natură, acest spațiu de manevra atît de familiar operatorului rezumat sever la parcul spitalului, un spațiu vegetal drapat în verde crud de „Blow-up”, cu dense pasaje de umbră încadrate de trunchiuri adulate de copaci sculpturali, cu ceturi corozive ce învâluie rezistibili trupuri vii, lasă impresia unei reprezentări mentale: o grădina imaginara la care aspirăm ca la un Eden miniaturizat al feticilor pierdute.

Personalitatea actorului depășește pe cea a personajului (Alexandru Repan)





# maturității sale

caz — al colaborării regizorului cu interpretii săi. Un cadru scurt poate însemna la Dan Pița o întreagă zi de muncă. De aceea amănuntul este plin de semnificație, profunzimea nu este doar un gest retoric, ci o vibrație largă, imaginea cuprinde și dizolvă în expresia ei întregul. Operatorul Calin Ghibu face, din nou, dovada capacității lui de a înțelege, de a se înțelege și de a comunica cu regizorul, realizând nu o imagine frumoasă ci o imagine de film cu tot ceea ce ea implică.

Despre interpretare sînt de spus încă multe lucruri: Diana Gheorghian, de pildă, avea și nu avea datele personajului din această povestire. Dar mai întîi o precizare: personajul stilistei de modă este alcătuit, de fapt, din două personaje — o tinăra care, de cum intră în poveste, poartă în suflet o grijă, o taină rău prevestitoare, pe care o ascunde cu multă decență, dar încercarea aceasta îi marchează reacțiile, îi disimulează stîngaci efortul de a păstra, pentru sine, îndurarea și de a nu o transmite nici soțului, nici celor doi copii. Apoi, odată cu dramatica metamorfoză a de-capilării, o altă persoană și un alt personaj, o altă expresie, apare: grija a lăsat locul unei revelații, întrebarea despre destinul pro-

priu face loc acum unui răspuns fără drept de apel. Diana Gheorghian avea de trecut un examen greu, plin de capcane, de riscuri. Orice pas greșit, în anume momente, ar fi condus la grotesc și rîzibil. Actrița a trecut — sub îndrumarea unui realizator care știe să lucreze cu actorul — a trecut, zic, acest examen, probabil de o importanță aparte în cariera ei. A interpretat rolul pînă la pragul în care sinceritatea a făcut-o să se confunde cu el. Discuția cu medicul, avută în barcă, a operat o metamorfoză nu numai a personajului, dar și a interpretei. Dacă spuneam că „nu ar fi avut datele”, mă gîndeam doar la alte apariții ale interpretei pe care astăzi nu le mai trec în contul ei, ci al altor regizori care nu au avut disponibilitatea și poate darul de a ști s-o solicite — așa cum știe Dan Pița. Claudiu Bleonț are, în acest film, ambiția de a face altceva decît pînă acum, de a renunța la farmecul care îi asigură un anume succes de public pentru a aborda un rol ce presupune, în primul rînd, renunțarea la farmec. Un rol al lucidității aspre, al unei durități despre care se spune că ar fi al meseriei, al unei francheți dureroase, mascată de aspecte de intrigant facil în relațiile de fiecare zi. (Aspect



Puține personaje feminine ating vibrația dramatică a Doinei (Diana Gheorghian)

Anotimpul iubirii (Diana Gheorghian și Andrei Finți)



de altfel care a și rămas destul de convențional în film). Claudiu Bleonț se convinge pe sine și ne convinge și pe noi de această capacitate de a forța și de a descoperi resursele proprii, de a se transforma în contrariul firii sale. (Ceea ce este în însăși menirea actorului adevărat). Căci Claudiu Bleonț este un actor și nimic nu mai trebuie adăugat. Surprinzător este și Andrei Finți. Aici în film, personajul lui este un suflet mare, Finți el însuși dovedindu-se un bun actor de film prin simplitate, firescul și percutanța jocului său.

Așa afirma că fără Alexandru Repan, actor de mare forță, sculptorul din film ar fi trecut aproape neobservat (mă întreb dacă n-ar fi fost chiar mai bine). Există în film și în povestire o tinăra, o colegă de suferință, cum se spune în „literatură de suflet”, o tinăra care se impune doar prin participarea ei aproape fără cuvinte. Ilina Goia conferă acestei tinere o duioșie a preteniei, o puritate și o candoare care sensibilizează atmosfera camerei de spital. Se naște între cele două un dialog nu al suferinței ci al speranței, al frumuseții relației umane. În sfîrșit, filmul lui Pița aduce într-o dramă atît de puternică și prezenta a doi copii care-și păstrează farmecul copilăriei dar mai ales autenticitatea lor comportamentală, nealterată de imitarea gesturilor învățate de la adulți. Sînt emoționali prin sinceritatea lor copilărească. (Iuliana Stoianescu și Andrei Egl)

Dan Pița își dă lui însuși o replică prin acest film, căci crescendo-ul dramatic — este, spre deosebire de *Noiembrie, ultimul bal* — preocuparea lui stăruitoare. Filmul începe cu descrierea unor fapte, locuri și oameni, aparent disparte. Debutează cum s-ar spune prin „piese detașate” (iată cum inter-

vine cotidianul nu numai în vorbire, dar și în scris). Le conduce, apoi, cu grijă și abilitate spre planul comun, spre locul dramei, creîndu-le nu numai o trâmă, dar și o traiectorie, o ipostază, capacitatea de a transgresa însuși cotidianul, prozaicul. Cu fiecare film, realizatorul își afinează mijloacele de expresie, își îmbogățește limbajul (nu vreau să spun că *Rochia albă...* este un film „mai bun” decît celelalte ale sale. Cred, dimpotrivă, că alte două ar fi „mai bune”, în măsura în care s-ar încumeta cineva să dreszeze un label valoric, o ierarhie, într-un domeniu în care se operează numai cu unicătăți) Dan Pița dovedește o stăpînire a exprimării cinematografice care, nu de puține ori, face dovada unei adevărate virtuozități. El ridică la puterea artei și a semnificației chiar și cele mai întîmplătoare. *Rochia albă...* este un film de maturitate a artistului și spun asta deloc într-o notă de convenție politicoasă, ci pentru a sublinia cîtă satisfacție își poate procura contactul cu talentul adevărat, dar și cîtă grijă îi strecoară preocuparea pentru păstrarea exprimării lui pure, depline.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a Casei de filme Petru. Scenariul: Dumitru Radu Popescu. Regia: Dan Pița. Imaginea: Calin Ghibu. Costume: Catalina Ghibu. Decoruri: Nicolae Ularu. Muzică: Marcel Costea. Coloana sonoră: ing. Solir Caraga. Montaj: Cristina Ionescu. Cu: Claudiu Bleonț, Diana Gheorghian, Alexandru Repan, Andrei Finți, Imola Gaspar, Ilina Goia, Manuela Harabor, Claudia Nicolau și copii: Andrei Egl, Iuliana Stoianescu. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

## muzica de film

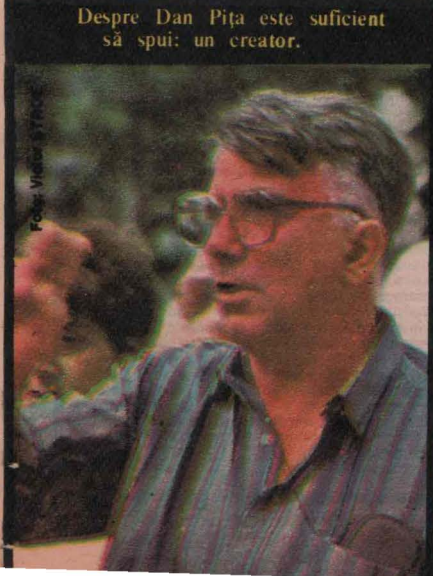
### Riscurile debutului

Pe scurt, o imagine în care culoarea este idee, legătura de montaj, instrument de intro și retrospectie, la fel cum marsul lui Radetzky poate fi ritm melodios sau vals lent, simptom, strigat, lamento pe clape de orgă profundă, funestă, majoră. Cu fiecare film, o veritabilă simfonie plastică. Calin Ghibu reîncepe o luptă dificilă, imprevizibilă, nu cu necunoscutul vizual pe care trebuie să-l depună voinței sale, ci dimpotrivă, tocmai cu deja cunoscutul unei teme afirmate de altă ori, ca să realizeze surpriza estetică. E vorba și aici, de acceptarea unui pariu de maxima dificultate cu sine însuși, pe care îl câștiga cu eleganță și stralucire.

Evenimentul s-a produs la sfîrșitul lunii octombrie, la cinema „Scala”. Adevărul sau revelația pe care mi se pare că o discern în meditația solemnă din noul film al lui Dan Pița, ar putea fi următoarea: Doina, eroina principală, nu este moartă, noi, participanții la premieră, nu mai sîntem la fel de vii ca înainte de spectacol.

Constantin PIVNICERU

Despre Dan Pița este suficient să spui: un creator.



Cumpănă a iubirii și morții, cumpănă a realului și imaginatului, filmul *Rochia albă, de dantelă* este, totodată, cumpănă a talentului atît de original pe care-l pun în joc doi mari artiști: scriitorul Dumitru Radu Popescu și regizorul Dan Pița. Iar echilibrul păstrat de această încercare a talentului, grație, îndeosebi, balansului de infinită sensibilitate și precizie între realitate și închipuire, este cel care ridică, în ultima instanță, o foarte obișnuită poveste de dragoste și moarte la foarte mare altitudine deasupra condiției de melodramă ce pare a fi predestinată unui asemenea tip de „love-story”. Era aici, pentru muzica de film, prilejul extrem de rar de a arunca la rîndu-i, pe unul din talgerele balanței, întreaga greutate prin care forța abstractă a cugetului și a simțirii poate intra în competiție cu poezia concretă a vizualului: a decorurilor lui Nicolae Ularu, a costumelor Catalinei Ghibu (sublimă simfonie în alb), a imaginii fixate pe pelicula de către Calin Ghibu. Ocazie pierdută, cred...

Poate că tocmai nouitatea demersului artistic pe care îl intenționa l-a determinat pe Dan Pița să recurgă la colaborarea unui debutant în muzica de film (și, mi se pare, în muzica pur și simplu), Marcel Costea. Ce-i drept, se observă lesne ca maniera personală a celor mai solicitați compozitori tinde să producă în filmul românesc o „stare de repetiție” pagubitoare pentru individualitatea sonoră a fiecărei opere cinematografice și că se așteaptă cu nerăbdare prospectiva unei noi inspirații, dar ce să-i faci nici compozitorul, plin de fantezie, însă de un profesionalism discutabil — ca să-l parafrazez pe unul din eroii *Rochiei albe* — nu poate oferi soluția necesară. Partitura originală a acestei pelicule se rezumă, de altfel, la două sau trei motive destul de lirice, ce nu reușesc nici pe departe să egaleze macar — necum să intensifice — fiorul tragic al momentelor pe care le ilustrează.

În schimb, foarte potrivite este utilizarea masivă — cînd cu rol funcțional, cînd cu sens metaforic — a unei pagini din populara creație a lui Johann Strauss, transformarea ei „a ralenți” fiind, după părerea mea, singurul element muzical purtător de autentică vibrație artistică al acestui film. Pentru că, mai apoi, folosirea *Bolero*-ului de Ravel apare lipsită de organicitate în raport cu ritmul imaginii, cu semnificația și cu starea emoțională pe care ea o comunică.

Luminița VORTOLOMEI

## subiect liber

### Refuzul banalului

Cronicarii cinematografici se vor pronunța desigur, pe larg, asupra noului film *Rochia albă de dantelă*, apreciînd, probabil, scriitura elegantă, nervul dramatic, inserțiile esecistice de recurs mitologic, alveolele sardonice ale scenariului semnat de Dumitru Radu Popescu și originalitatea demersului regizoral al lui Dan Pița, cu excelentă calăuzire a majorității actorilor tineri din inspirată distribuție. Eu m-aș referi, în aceste rînduri, la forța penetrantă a imaginii, mai ales în ce privește vibrația inflexibilă pe care o capătă lucrurile. Rareori vedem astfel valorificată potența lor semnificativă. Rochiile albe, fastuoase — cu atîta dezvoltură plastică desenate de Catalina Ghibu — capătă în decorurile lui Nicolae Ularu un fel de stranie anatomie, ca într-o poveste fantastică. Plutesc, parcă, pe trupurile mîdii ale prea frumoaselor manechine, lansează în aer, se scufundă, funest, într-o apă ca păcura, se așează, cuminiți, cu o cochetărie delicată pe scaunele întinse, într-un contrast admirabil, zboară prin iarbă de un verde crud, ori pe deasupra misterioasei păduri. În universul filmului se constituie, astfel, un simbol plurivalent: al purității înfrînte și spulberate.

Putere sugestivă dobindesc și ochelarii doctorului, plasați la jumătatea nasului, pe fața de faianță a lui Claudiu Bleonț, direcționîndu-i privirea ascuțită, dîndu-i o neobișnuită răceală sau o lucire zeflemistă. Iar în timpul operației pe creier cînd medicul, în plin efort chirurgical, îi cere asistentei să-i ridice ochelarii luncetari spre vîrfurile nasului, și acestia devin tot atît de importanți ca și ochii ce privesc prin ei. O consistență tragică par a căpăta buclele rosiatice ale femeii — tunse pentru a se pregăti operația pe craniu, medicul îndragostit, totodată frizer improvizat, mingie și prefira suvițele căzute ca pe relicvele unei fapuri ce a și pîșit pe tîrîmuri de dincolo. Înfipte în peisajul denivelat ca niște spieretori, statuile de lemn, cîrpa și ipsos ale batrînului sculptor vorbesc despre scăpătate și neputință și transformă sușul lui pe o Gologota de dînsul imaginată, într-o cădere derizorie. O barcă solitară ieșind dintr-o vagăună neagră la lumina, un aparat de radiografiat funcționînd ca o ghilotină, două balansoare goale legîndu-se pe o terasă au o încărcătură afectivă ce prelungește starea specială a personajelor. Căci e filmul unui zbucium suflătesc care, într-un fel sau altul, e al tuturor, chiar și al figurantelor ricanatoare ce comentează perfid și rînjitor intimplările, jucînd aici rolul bufonilor sinistri din piese și romane ale scriitorului. Și ele sînt neliniștite, ori de cite ori existențele altora, o clipă deviate, revin pe fașagul autenticității, biruind mistificațiile. Sigur, există și unele momente convenționale peisagistice sau insistențe pe alb (la spital) care n-au relief. Dar spectatorul e solicitat mereu de cite un șoc vizual percutant, realizat cu rafinament.

Poate cea mai frumoasă și mai răscăltătoare imagine e a cărării de lună pe întînsul mării, poteca aceea aurie pe care pornește eroina filmului spre neființă. E, aici, ca în mai toată lucrarea cinematografică, arta de mare finețe a operatorului Calin Ghibu și gîndirea metodică, reverberantă a lui Dan Pița. El înfășoară în valuri de mister chiar și evenimentele de o importanță redusă, sinopind cursuri existențiale ce pareau line, conferînd aură poetică raporturilor simple dintre oameni, luptîndu-se necontenit să decanteze impuritățile melodramatice din contextul sentimental. Totul stînd sub un semn foarte productiv în arta modernă: *refuzul banalului*.

Valentin SILVESTRU



# Spectatori, nu fiți numai spectatori!

## Febrilitate și ficțiune

Așa cum unii corespondenți ancorează într-un port și nu se lasă duși de-acolo cu nici un chip, strigând din răpuri: cel mai mare film al tuturor timpurilor este...! sau: nu recunosc actor mai mare decât...!, după cum au vibrat în săptămâna sau luna respectivă la un film sau la un interpret, alți corespondenți sunt mai receptivi impresiilor felurite și, în plină febrilitate grafică, aglomerează într-o scrisoare tot: aspirații, filme, părinți, actori, dorințe, frați, visuri, colegi, lecturi, examene, amestec ingenuu impresii, velleități, valori, cuvinte proprii și cuvinte împrumutate, observații personale și observații culese, propuneri o vizuine, eufemisme vorbind, mozaicată, uneori labirintică, ceea ce ne obligă dacă nu la organizarea imaginilor rezultate din lectura corespondenței, măcar la o selecție și la o clarificare.

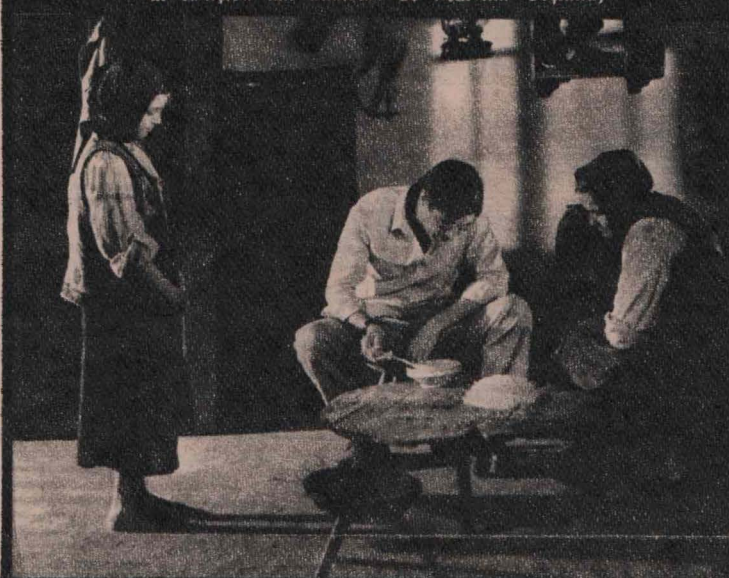
Nu o dată, însă, aceste scrisori au savorează candida a albumelor adolescenței și chiar puncte de interes comun. **Andreea Marandici din Pitești (str. Banat, bl.B3, sc.D et.4 ap.16)** ne declară că „băte cimpul cu grație” (are 14 ani), „nici nu știu ce m-a apucat, probabil sunt în „efervescentă creație”, joacă teatru (desigur, la școală), are „ceva înclinație spre teatru”, „dar mai ales spre dans”, cu care a luat un premiu I la „Cintarea României” considerându-se o speranță, dar „prea bătrână pentru a urma cursurile vreunei școli de specialitate”, ar vrea să se facă regizoare, dar părinții o vor doctoriță. Tinăra noastră corespondentă are și impresii cinematografice: „Ca pe orice adolescentă, m-a incântat trilogia liceenilor, dar și (vă rog să nu rideți, ru-lează la noi în oras) **Sonata Kreutzer**. Cînd am ieșit din sală, nu mai stiam pe ce lume sînt. La fel și cînd am ieșit de la **Pe arpiile vîntului**... Vă rog să nu rideți că m-a incântat **Sonata Kreutzer**”, ne previne autoarea scrisorii. De ce să rîdem? Sau de cine? De viitoarea doctoriță ori de viitoarea regizoare? O scrisoare simpatică, așa cum „băte cimpul cu grație” și pune în aceeași oală trilogia liceenilor, ecranizarea tolstoiană și **Pe arpiile vîntului**...

Din București, **Floarea Mitrăn (str. Cozleni, nr.11)** începe prin a propune ecranizarea romanului **Păsărele** de Alexandru Ivascu, pe care l-a citit „cu pașune” (are și propuneri de distribuție), după care se pronunță asupra filmelor noastre: „Sînt și bune și mai puțin bune. Nu vreau să nedreptățesc pe nimeni, dar sînt filme care redau prea forțat acțiunea, nu o lasă să decurgă mai lin, mai firesc, apar niște ficțiuni rîzibile”. Lăsînd la o parte ficțiunile (or fi ceva de rău aceste ficțiuni?), nu cred că o analiză sau măcar o exemplificare ar fi nedreptățit pe cineva: mai curînd afirmațiile formulate în chip general tind să

nedreptățească, întrucît observația este prea cuprinzătoare. Dar să vedem ce-i cu ficțiunea: „Nu știu de ce, dar prefer foarte mult (!) realitatea, așa cum este ea, și cu bine, și cu rău. Nu-mi place ficțiunea, atunci cînd o descopăr, fie într-un film, fie într-o carte, totul devine pentru mine neinteresant și uneori chiar renunț de a merge mai departe.” Prin urmare, corespondenta e de părere că ficțiunea e un lucru rău. Deoarece autoarea scrisorii nu ne lămurește de ce este atât de supărată pe ficțiune (și bănuind noi că nici ea nu prea e lămurită, identificînd-o, probabil, cu **Păsărele** și o carte de ficțiune, adică nu e „realitate”. Corespondenta mai are și alte preferințe de ordin general: „Îmi place foarte mult filmul în comparație cu teatrul, în teatru consider că jocul este îngustat, îmi pare prea „tras de pîr”, pe cînd în film acțiunea decurge mai liberă în „toate apele ei.” Ar putea fi aceasta un punct de vedere (cam vag), dar de la o iubitoare a realității și o dușmană a „ficțiunii” m-aș fi așteptat la o adîncire a considerației, fiindcă a spune că în teatru jocul e îngustat și pare „tras de pîr” e și prea mult și prea puțin pentru a defini, să zicem, un Shakes-

peare. Cîț privește apele în care „decurge” acțiunea filmului, mi se par și ele cam turbulente... Cînd însă se limpezesc, ni se comunică și impresii concrete: „O scenă care m-a impresionat a fost în filmul regizat de Malvina Urșianu **Linștea din adîncuri** (...). Scena îl prezintă pe George Motoi, revenind după un timp îndelungat în mijlocul unor rude dintr-un sătuc (secvență asemănătoare cu aceea din **Trecătoarele iubiri**). La o masă rotundă, scundă, pe trei picioare (masă țărănească) a fost invitat să mînceapă lapte din strachină cu lingura de lemn. Fetița gazdei privește la musafir de parcă venea dintr-o lume prea îndepărtată pentru ea, de fapt așa și era. Cînd a primit cîțiva bani, mama l-a răspuns (!) pe un ton aprig, de femeie dură, obișnuit cu viața grea, să-și cumpere mai bine încălțări decît păpuși. Totul se petrece într-un decor ca de basm.” Deși scena e descrisă ca o realitate, ea este tot ficțiune. O ultimă mărturisire: „Nu aș vrea să vă impresionez cu nimic, dar îmi place foarte mult să recit versuri care emoționează.” O succesiune compozită, care nu „decurge”, dar pare să aibă personalitate.

Masa copilăriei — scena la care se referă corespondenta noastră (Eugenia Bosniceanu și George Motoi în **Linștea din adîncuri** de Malvina Urșianu)



## Aștept continuarea... cu nerăbdare

**Cristian Macarovici din Cluj-Napoca (str. Garibaldi nr.16)** consideră necesară apariția unui **Dictionar cinematografic** (la zi), o astfel de lucrare fiind „împusă de însăși necesitatea de a face posibilă crearea unei elementare culturi în domeniul celei de-a 7-a arte, parte integrantă a culturii generale pe care trebuie să o posede orice om al zilelor noastre”. Necesitatea apariției unei noi ediții a vechiului dictionar sau a apariției unui nou dictionar cinematografic ne-a fost semnalată și de alți cititori ai revistei. Ne simțim datorii să menționăm însă apariția, cu cîteva luni în urmă, la Editura științifică și enciclopedică din București, a volumului „Secolul cinematografului” — mică enciclopedie a cinematografiei universale”. Fără a se putea substitui așteptatului dictionar „Secolul cinematografului” ne oferă în date și biofilmografii o interesantă și utilă istorie a artei a șaptea.

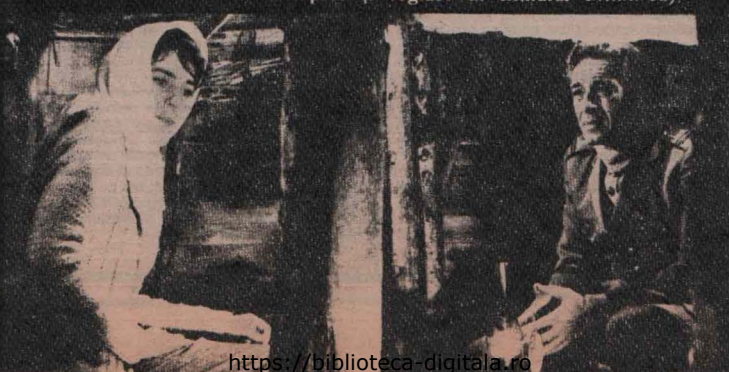
**Florentina-Daniela Stanciu (str. Fr. Engels nr.26, Pitești)** ne scrie „sub puternica impresie a unei proaspette vizionări a filmului lui Sergiu Nicolaescu, **Întîlnirea**: elemente-simbol ce dau un plus de poezie filmului: păsările moarte găsite pe plajă (...), scheletul aparținînd unui cal alb ce a refuzat să fie înhamat și a dispărut, după cum spunea legenda rezumată, aparent dur, de sculptorul lui Ovidiu Iuliu Moldovan, copacul acela descoperit de cei doi falși și viitori logodnici, copac dezrădăcinat ce seamănă, în viziunea sculptorului, cu brațele unei femei disperate, viziune refuzată de Ioana, la început stăpînat pe ea, apoi din ce în ce mai fragilă, cerînd parcă ocrotire, cu ochii ei frumoși și rugători, totul dă o aură de poveste, de legendă, intim-

plărilor. Este memorabil personajul colonelului galant și fermecător, abil și neîntrecut în a disputa situații suspecte. Zîmbetul „charmant” și privirea vulturescă, prinse în altă de reușite prim-planuri de operator, rămîn multă vreme înregistrate pe retina. Sergiu Nicolaescu face un rol extraordinar, pot zice de referință în întreaga sa carieră actoricească. Trioul colonel, sculptor, studenta la naturale este atât de bine încheiat, interpretările atît de nuanțate, încît parcă se întrepătrund, se caută una pe alta (interpretările se caută una pe alta? — D.S.), relațiile dintre cei trei par indispensabile, în mod fatal stabilite. Trei oameni diferiți ca vîrstă, profesie, concepție despre viață se unesc (?) într-o misiune extrem de periculoasă. Ei știu că șansele sunt minime și totuși aruncă înfrigurat, cu gesturi ferme, aproape nebune, cărțile, una după alta, pe masă. Și mai există un personaj în acest minunat film: marea. Ea, cuprinsă de albul iernii, cu cerul sfîșiat de strigătele pescărușilor vesnic rătăcitori, întregeste, val cu val, simfonia ideală a poveștii celor trei. Vladimir Găitan, crescut, parcă, din sălbaticia

acelui colț uitat de lume, crează din cîteva linii viguroase conturate portretul arhetipal (?) al unui pescar gata oricînd să apere dreptatea celui loc primitiv parcă, dreptate ce și-o fac oamenii singuri, fără a mai aștepta intervenția legii, indispensabilă însă (legea? — D.S.), mai ales în vremuri ca acelea. Acel „Nu vreau să mai ucid!” al sculptorului e atît de omenesc, de înduioșător pînă la lacrimi! Privirea Ioanei, îndelung fixată parcă pînă în suflul micuței fetei interpretate de Dana Mladin, darul făcut, simbol al norocului, al fetei, sînt simbolice. (Prin urmare, și simbolul e simbolic! — D.S.) (...) **Întîlnirea** — un film deosebit de interesant, de atmosferă, cu fior dramatic ce se împletește sinuos (?) din ce în ce mai cutremurător. Scuturate de emfaze, cuvintele par să se apropie de o descriere a filmului... Corespondenta dorește publicarea unor dialoguri cu scenariștii (Titus Popovici, Ioan Grigorescu și alții)

Pagina „Spectatori, nu fiți numai spectatori!” este realizată de DUMITRU SOLOMON

„Zîmbet fermecător, privire vulturescă” sau schiță de portret pe adresa lui Sergiu Nicolaescu (aici cu Ioana Pavelescu în dubla calitate de interpret și regizor al filmului **Întîlnirea**)



## O pagină și mai multe întrebări

A fi simptomatic, trist și deloc scuzaibil dacă ne-am întreba, din cînd în cînd și cîț mai des cu puțină, noi cei ce o redactăm și voi, cei ce o alcătușiți, care sînt rosturile acestor pagini și, mai ales, dacă n-am încerca să o facem pe cît posibil mai interesantă, mai atrăgătoare, mai incitantă, mai bogată în idei, mai variată în impresii, cu alte cuvinte dacă n-am refuza inerția (în limita puterilor, și inepția), șablonizarea, pietrificarea, mortificarea... Așa cum nu ar fi scuzaibil dacă nu ne-am întreba în permanență asupra noastră înșine, asupra rostului nostru și asupra căilor de autoperfecționare... Tentative de înnoire și diversificare am mai făcut. Poate nu îndeauns. Unii cititori ne somează să ne lansăm în judecări de valoare, ni se recomandă să fim mai drastici, mai tăioși, sau, dimpotrivă, să fim mai îngăduitori, mai toleranți cu erorile. Unii ne solicită mai mult cuvînt, alții mai multă fotografie. Unii așteaptă cu sufletul la gură ca să-și vadă rîndurile publicate, alții, din contră, ne roagă cu insistență să nu care cumva să-i „facem de ris” publicîndu-le însemnările. Unii pledeză pentru Delon, alții pentru Pinteau. Unii pentru litri de cernăală în favoarea liceenilor, alții încearcă împotriva acestor liceeni „cerneala violentă”. Iată că un vechi și fervent corespondent al nostru, **Emil Pop din comuna Băia de sub Codru, jud. Maramureș**, proiectonist, cinefil, cineclubist și om de suflet, își pune diverse întrebări și propune diverse răspunsuri cu privire la această pagină: „Oare este o rubrică cu temă de divertisment de la început? Ce statut și ce rol are? Da! Să culegă și să răspundă păreri diverse despre filme. Ce ați spune dacă întrebările ar fi și de altă factură? De exemplu, din domeniul mai... lucrative (!) Adică întrebări legate de făcutul unui film, deci rubrica cinefilului, cu diverse informații, chiar și cu „vînd” sau „cumpăr” aparat de filmat sau masă de montaj. Am greșit: nu a cinefilului, ci a cineclubului! Informații despre calendarul manifestărilor cineclubiste și multe altele. Deoarece limbajul celor ce scriu articole în revistă este cam alambicat (aici s-ar fi convenit, pentru probitate, nisaiva exemple, nu-i așa? — D.S.) de multe ori, aș zice să vorbim „mai pe vorba noastră în rîndurile rubricii noastre”. Toate bune și frumoase, dar că unele se potrivească altele nu paginii de față. Astfel, despre cinecluburi și despre activitatea lor ni se relatează mai în fiecare număr al revistei. Despre „făcutul” filmelor ne vorbesc, iarăși, număr de număr, reporteri, regizori, operatori, actori, scenografi, ingineri de sunet, monieri, cascadori etc. Ba chiar și cineclubiști. Cîț despre vinzarea sau cumpărarea de aparatură cinematografică, am face o concurență neonestă ru-



După inima tinerilor spectatori: Teodora Mares și Viorel Păunescu (În fiecare zi mi-e dor de tine, regia Gheorghe Vitanidis)

brii specializate în mica publicitate. Ar rămîne de luat în seamă propunerea „să vorbim mai pe vorba noastră”, cu condiția să știm care e vorba noastră și care nu. Fîind o pagină a spectatorilor și nu a specialiștilor, aici fiecare vorbeste cum se pricepe, străduindu-ne ca fiecare să înțeleagă ce vorbește altul și chiar ce vorbește el însuși... Înțeleg și toamea de informație a cinefilului modern, dar pagina în care ne înțîlim atît de mulți (și cîți mai așteaptă rîndul la această înțîlnire!) este doar o pagină de revistă și nici pe departe o carte de telefon.

În textul **Daniela Petre din București** se va citi corect: „Nimic improvizat, forțat, nici o stînjeneală...”, iar în textul scrisorii lui **Constantin Manole din București** se va citi: „va sporta unda de ironie din mintea „spectatorului critic”.



# Despre generozitate, despre copilărie

**C**hiar dacă nu „nuanțezi” au fost partea tare a filmului *Să-ți vorbească despre mine* (r. Mihai Constantinescu), chiar dacă ne-am înțeles cu tradiționala categorisire: fete bune (vezi educatoarea interpretată de Ioana Crăciunescu): fete rele (intraganta-musafiră jucată cu haz de Gabriela Popescu), chiar dacă micuții de la grădiniță săreau ca niște arcușoare noi-nouțe s-o sărute și s-o îmbrățișeze ca la un semn pe tovarășa educatoarea, fiulul acesta a avut partea lui de emoție, umor, farmec și verosimil.

Doar nu toți spectatorii au copii la vîrsta grădiniței (ca mine!) și dovedesc deci opțiunitatea respectivă în a judeca lucrurile într-un mod prea aservit concepției veriste. Educatoarea mai urîțică și mai timorată din rolul principal are într-un fel o postură modernă a fetei moșneagului din povestea cu pricina, i se răsplătesc pînă la urmă toate cele îndurate (în principiu trădarea unui fante cam dubios). Și are pînă la urmă parte numai de bucurii: e iubită la serviciu, se împacă bine și se îmbrățișează călduros pînă și cu directoarea grădiniței (Adela Mărculescu), se mărită cu medicul grădiniței, înfiază un copil (fetiță), se bucură de stîmă (usor erotică) a unui părinte văduv (cu doi copii aduși la grădiniță). În fine, cam totul se învîrte în jurul grădiniței reprezentată în film și prin alte elemente: scene de ansamblu, exterior, interior, spații de joacă, pălăvuri fără grilaje, serbări cu fabule și niște măști, cabinet medical bine util, etc. Ca una care frecventez cu asiduitate grădinița nr. 218 din București, m-am bucurat sincer din prima clipă pentru tematica atât de specială a acestui film, ba chiar m-au emoționat reverențele, zîmbetele, biblicilele micuților căci vai, ce părinte nu-i sensibil la așa ceva?

„Gîndește-te la mine cînd bel ceai...”

Nu-i așa că o iubire pură și cumva adolescentină, o iubire ca un frison, ca o ploaie torențială, o iubire instantanee de la prima vedere, condamnată din start să se frîngă nu poate decît să ne înduioșeze oricît de logici (adică de aspri) am fi?

Sînt o sumedenie de lucruri înduioșătoare în acest film despre care s-a vorbit mult la vremea premierei. Chiar și acel umor șugubăz pe care îl exploatează la maximum regizorul și scenaristul Peter Hyams. Chiar și acel tip de dialog cu haz sec, dar de mare efect: Ea: „Îți place să zbori?” El: „Nu pot să sufăr să merg”. Chiar și acel: „O să ciști războiul pentru tine”.

O femeie frumoasă foarte frumoasă și tină, și suavă („Cum poate cineva să aibă asemenea ochi” se spune la un moment dat) și un bărbat tînăr și frumos (respectiv Leslie Ann Down și Harrison Ford) se întîlnesc, se îndrăgostesc și se iubesc un pic, între două zboruri, între două bombardamente, atît cît îi lasă, să zicem, soarta.

Ea e măritată, nevasta adorată a unui șef

de spionaj important. („Și omul acela, de n-ai fi atît de bun!”) ea e o mamă minunată și o soție devotată (în rolul soțului — spion de elită — bunătațea intruchipată — joacă Christopher Plummer), ea știe ce înseamnă căminul, iubirea de durată, iubirea-măriton, datoria de mamă și soră de caritate pe vreme de război.

El e pilot de aviație, pilot militar pe un B 25 (asta-i Viața!), el, David Halloran e și bun și viteaz, și fermecător și cu umor, un tip înalt și spectaculos, dar pînă și un asemenea bărbat uita că se poate îndrăgosti, nu?

Așa că el îi strigă la un moment dat: „Nu te poți prefăca că nu s-a întîmplat nimic” și se îmbrățișează acolo, în plin prăpăd, cu acea disperare pe care numai iubirea o poate așeza ca pe-un balsam al uitării și pierderii de-o clipă, ori al înconștienței pe rana cumplită a fricii, a proximității morții.

Și uite că iubind, viteazul Halloran începe să țină la viață și noi simțim că se gîndește la ea cînd vorbește-n microfon și cînd se adresează comenzilor „Flapsurile în poziție” și „Trapa bombelor închisă”. Numai că iubirea aviatorului are de înfruntat o situație dură: într-o periculoasă acțiune la Lyon, soțul și iubitul ajung să „evolueze” împreună, cot la cot, fiecare dovedindu-și căreia mai are care excepționale

naale calități sufletești și întrecîndu-se în bunătate.

Misiunea (și relația dintre cei doi, adică partea cea mai schematică și mai neverosimilă a filmului) e susținută cu mult farmec de Harrison Ford și Christopher Plummer. (*Strada Hannover*, la tv, *Dragoste și datorie*). Ea este justificarea tezistă a teoriei antirăzboinică, a unor devize legate de datorie, absurditate, pe care filmul le pune pe tapet. Dar noi să revenim la îndrăgostiții noștri. Căsnicia va fi, apărută, Halloran va declara frînt „Te iubesc atît de mult încît pot să renunț la tine” și „Gîndește-te la mine atunci cînd bel ceai”, ceea ce pentru viața unei englezoaice sadea pare să fie un balsam.

## Farmecul personal

Are un farmec personal absolut cuceritor, cu paradiesul lui cam flenduros, cu acea căutare cînd te-astepti mai puțin, pe jos, pe dusemea, printre picioarele tuturor, cu aparenta lui buimăceală și capacitatea de-aș imobiliza prin intuiție, victima, de-o exaspera încet, încet, pînă cînd inevitabil cade în cursă. La personajul Colombo (extraordinar actor care e Peter Falk) fascinează capacitatea

Cleopatra LORINTIU

Reverențele, zîmbetele...  
(Gabriela Popescu și Emil Hossu în *Să-ți vorbească despre mine*, regia Mihai Constantinescu)



Cînd iubirile erau ucise de bombe (Leslie Ann Down și Harrison Ford în *Strada Hannover*)



## documentarul rutier

### Pe adresa dvs., stimați părinți

**L**ăudabilă și — sîntem convinși — benefică, statornică preocupare a filmului documentar rutier pentru protejarea copiilor de pericolele accidentelor. O constatare plăcută, prilejuită de vizionarea recentei pelicule consacrate acestei teme: *Primii educatori, părinți* (regizor Dumitru Dinulescu, studioul Centrului de Producție Cinematografică „București”).

Filmul se adresează, deopotrivă, mamelor și tatilor — putem adăuga și bunicii — într-un stil ușor științific, ușor artistic, ușor documentar, pendulînd între (hai să-i zicem) o scurtă lecție de circulație, în genul „așa da, așa nu”, și un (nedeclarat, dar indubitabil) dialog al realizatorilor cu părinții. Un dialog cu privire la limitele de percepție și de înțelegere ale copilului în sesizarea și aprecierea situațiilor în care (sau cu care) se întîlnesc în circulație, mai precis pe parcursul traversării străzii. Un dialog despre relația copil-circulație. Un dialog despre cum este și cum trebuie să se exprime această relație. Pentru că, după cum subliniază implicit filmul, ca să ne considerăm achitați de îndatoririle de părinți, nu este îndeajuns să apostrofăm copilul: „Așa te-am învățat noi?” sau „Nu ți-am spus să nu te mai joci cu mingea pe stradă?”. Mai sînt necesare încă două lu-

cruri: să arătăm copilului pe unde și cum să traverseze, respectiv pe unde să se joace, și (secondo) să constituim noi, adică părinții, mereu modele de conduită în calitate de pietoni sau bicicliști.

Subiectul documentarului nu este nou și nici abordarea lui nu excelează prin maniere cinematografice identice. Urmează, din acest punct de vedere o cale bine cunoscută. Și totuși, filmul place. Retine atenția. Convinge. Se constituie într-o oglindă ce ne reflectă fidel în postura de părinți. Care părinți sîntem nu numai educatori, ci și învățăceli. În calitate de viitori conducători auto buchisim cartea de specialitate. Și ce vezi și parcă nu crezi? Copilul, e drept, aici un adolescent, știe tot atîte reguli de circulație, cite cunoaște și tatăl său. Încît, pe undeva, fără să vrei, te întrebă, ca spectator, cine pe cine învață circulație? O întrebare ce reflectă o realitate valabilă nu numai pe planul circulației: indiferent de vîrstă, astăzi toți învățăm, ajungînd, iată, ca fiecare să avem ce transmite unul altuia. Ceea ce e bine și pentru părinți și pentru copii. Dar nu epuizează problema. Deoarece, chiar dacă, păstrînd proporțiile, copilul a acumulat într-un domeniu sau altul, un bagaj mai bogat de cunoștințe decît adulții, el nu se poate situa la nivelul părinților în privința maturității și experienței noastre. Aici raporturile sînt de subordonare. Copilul trebuie să le dea ascultare. Iar părinții să fie în măsură să le îndrume pașii, să-i aibă mereu în atenție, să intervină, cu tact și oportun, ori de cîte ori se impune.

Nici imaginile, nici comentariul nu ne vorbesc direct despre aceste lucruri. Doar ni le sugerează. Mîzînd — multumiri pentru încrederea acordată — pe puterea deductivă a celor cărora li se adresează. Adică a părinților, oferindu-le, astfel, prilejul unui moment de reflecție, față de copii. Față de ei înșiși, în calitate de educatori ai odraslelor lor. Ceea ce credem, este și țelul filmului.

Gheorghe Ene

## cronica documentarului

### Desprinderea

**D**e cucerit, infinita imensitate a cerului, necunoscutul.

De învins, gravitația, dar mai ales condiția pedestră. De aici a început, de fapt, marea aventură a *Desprinderii*.

Dacă navigația pe mările și oceanele lumii a reprezentat o continuare firească a trecutului amniotic, navigația aeriană a însemnat, fără îndoială, o punte aruncată spre viitor: deschiderea intergalactică. Saltul din microcosmosul uman în macrocosmosul planetar s-a produs mai întîi în imaginație, în legendă. A urmat apoi schițarea, primele tentative. Veacurile s-au scurs și visul a început să devină realitate. Planor, avion, aeronavă spațială.

Azînd etapele, eludînd nesemnificativul, filmul acesta își concentrează atenția doar pe o nobilă, unică idee: zborul. Plutirea, sentimentul plenitudinii. Momentul decolării, cînd ființa omenească, făcînd corp comun cu aparatul proiectat de mintea sa și construit de mîna sa, părăsește solul do-

bindînd o nouă altitudine, o altă perspectivă asupra universului. Fuselaj, ampenaj, aripă — mașinăria suplă e superbă în aerodinamica sa linie, în aparenta sa simplitate. Voința de gînd, care i-a rafinat forma, îi dirijează acum direcția, obligînd-o la spectaculoase demonstrații, la performanță.

Era firesc ca aparatul de filmat să adopte mereu unghiul pasărilor în zbor, cum era normal grandoearea gestului în sine — ascensiunea — să fie potențată din contrapionjeu. Verticalitatea e sugerată necontenit, în deschiderea fiecărui cadru. Fiecare cadru fiind redimensionat chiar de spațiul aerian pe care încearcă să-l cuprindă fără a-i știrbi nimic din nemărginire. Transparență de opal, intensitate de azur.

Și, mai presus de toate minunățiile, însuși omul. O figură adolescentină — pilotul temerar — seismograf fidel al momentelor de încordare, de efort, de emoție, de extaz, de împlinire.

Un film de extremă modernitate prin fluenta expunerii eliptice, prin ritmica montajului la unison cu timpul astral al acompaniamentului sonor. Un film căruia autorii (scenariul și regia Doru Matei; imaginea Tiberiu Lazăr, Lucian Olteanu, Adrian Bota, Radu Dumitru; muzica Dan Dimitriu) au izbutit să-i imprime însăși ideea titlului: *Desprinderea*.

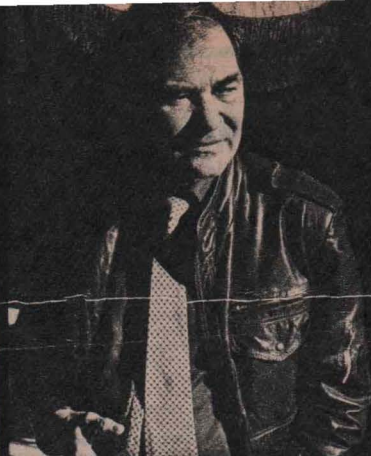
Irina COROIU







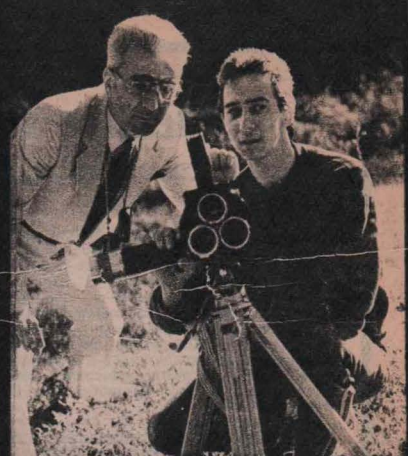
În drum spre... **Kilometrul 36**,  
(operatorul Basarab Smărăndescu,  
și regizorul Anghel Mora)



Organizator și supporter  
al crosului (Ion Besoiu)



O poveste de dragoste  
(Tora Vasilescu)



În rol de... cinematografi  
(Dan Condurache și  
Mihai Bisericanu)



**D**upă amiază de toamnă tirzie pe dealul Musculului, în apropiere de Cimpina. O pădure de salcimi, un fir subțire de ceață, lumina domoală amintind „soarele cu dinți al iernii”. Am avut noroc, am intrat într-un record de vreme și cerul acoperit, mohoreala zilelor ne-au fost propice, pentru că acțiunea

filmului se întinde de-a lungul unei singure zile, cum s-ar spune respectă unitatea de timp” precizează regizorul și scenaristul Anghel Mora. Din nou un film despre sport și sportivi? „Firește... mai am suficiente amintiri din anii când practicam pentatlonul”.

De-a lungul drumului care se pierde în pădure încep să se întindă stegulețe colorate. Se face marcajul traseului de cros. Operatorul Basarab Smărăndescu participă la instalarea aparatului de filmat... într-un copac. Primesc lămuriri suplimentare: este vorba de un traveling aerian, o instalație teleghidată de la sol. „Vinoval” de această invenție este inginerul de la secția cercetări CPC Buftea, Ovidiu Rădulescu, care, preluând creator o idee a operatorului Vlad Păunescu încearcă să îmbunătățească mecanismul care va permite operatorului să comande de la distanță camera de luat vederi pentru a realiza plan ansamblu, panoramic.

Un zgomot teribil tulbură liniștea pădurii. Într-un nor de fum și praf, pocnind și păcănind asurzitor își face apariția un automobil ciudat care frânează brusc în apropierea echipei. Este „proprietatea” celor doi cinematografi fervenți, Valentin Ionescu (interpretat de actorul Teatrului Mic, Dan Condurache) și Relu (în rol, studentul I.A.T.C.—cist Mihai Bisericanu). Ei vor filma parcursul unui pasionat cros în care aleargă, umăr lângă umăr, trei generații: bătrînul Mirza, un fost campion (grimat de machieuză Florica Văeni, actorul Gheorghe Visu a îmbătrînit cu două—trei de-

cenii), Frățila (Mircea Anca, proaspăt actor al Naționalului din Tirgu Mures) și o foarte tină speranță Mihai a împlinit 19 ani de curînd, e un ambițios și dorește să răspundă întrebărilor citind o frază din scenariu: „Voi fi campion. Voi fi cel mai bun. Sint replici din film pe care mi le doresc ca „motto” și în viață, precizează interpretul Dragoș Stamate care debutează în **Kilometrul 36**.

Mircea Anca face câteva mișcări de încălzire pe marginea drumului. Îl opresc și primele cuvinte ale dialogului sună parcă a colambur: „Dupa un capitan de cursă lungă (rolul din **Marla și marea**), lata-mă în postura de alergător de cursă lungă. Personajul interpretat de mine este un bărbat aspru, hotărît, care are surpriza să descopere prietenia adevărată în lumea modernă a sportului, lume pe care o considera lipsită de romantism, de fair play. Din fericire, viața îi va demonstra contrariul și finalul filmului îl va găsi mai puțin singur, mai puțin încrîncenat.”

Se apropie de noi personajul Truică, interpretat de actorul Florin Tănase de la Teatrul „Constantin Tănase”, antrenorul campionului „en titre”. Frățila îi observă gesturile precise, aroganța abia mascată. E tipul arivistului care a câștigat multe lucruri în viață, dar a sosit vremea să primească, chiar din partea unui vechi prieten, o severă lecție.

Tot auzind în stînga și în dreapta despre teribila vedetă, campionul Mirza, as dori să schimbe câteva cuvinte cu el, dar actorul Geo Visu a intrat de-a binelea în pielea personajului,

lui, e taciturn, se antrenează de unul singur și nu-mi rămîne decît să păstrez pe peliculă imaginea siluetei lui strecurîndu-se cu agilitate printre trunchiurile subțiri ale salcîmilor.

Regizorul Anghel Mora solicită o repetiție și actorii își iau locurile în primire. Petreanu, unul dintre organizatorii și susținătorii crosului (actorul Ion Besoiu) schimbă câteva replici cu iubita cinematografului Valentin Ionescu, Tina (Tora Vasilescu). Se repetă secvența 40 și în curînd „Atenție, cade soarele o putem da motor” apreciază operatorul Basarab Smărăndescu. Pînă cînd „hîrblu păcănit” cum alintă cascadorul Nicolae Dide automobilul cineclubistilor, o ia din nou din loc, pot să afle de la regizor amănunte despre echipa filmului **Kilometrul 36**: debutează, decurîri și costume Dan Manoliu, după ce a ucenicit cîțiva ani buni ca asistent de scenografie, în rolul poștașului studentul la I.A.T.C. Marian Ghenea, și compozitorul Mihai Pocorschi; dintre mai vechii colaboratori înțîmăm pe generic: regizorul secund Lucian Crețu, directorul de film Alexandru Icozan, semnatarul montajului Mircea Cioclitte, inginerul de sunet Andrei Papp.

Începe filmarea. Privindu-i pe acești tineri cum aleargă dorînd să atingă performanța imi amintesc versurile poetului Nichita Stănescu pe care le recita un alt sportiv ambițios în filmul de debut al regizorului Anghel Mora **Rezervă la start**: „Această mare e acoperită de adolescenți care învață mersul pe valuri în picioare”.



**T**impul și locul filmării: la amiază, în curtea grădiniței I.C.T.B.-ului. Scenariul: Flavia Buref. Regia: Gheorghe Naghi. Ajungem

în plin „proces de producție”, în fața aparatului de filmat, „la cadru”, topaie cîțiva preșcolari ingîmînd melodii onomatopice. În mijlocul lor, îmbrăcată într-un halat de culoare albastră, cu o pereche de ochelari coborîți sfîștos spre virful nasului, tovarășa directoare a grădiniței (în rol, actrița Cristina Deleanu) le supraveghează jocul.

„Atenție, mișcare, motor!” rostește regizorul Gheorghe Naghi. De pe margine se desprinde o mamă, ținînd strîns de mîna un băiețel. Pe fețele lor se citește emoția. Mama (actrița Marioara Sterian) îi da puștii protagonistului filmului, Cristian Niculescu) câteva goroafe pe care acesta, cu gravitate, le oferă educatoarei.

„Buna ziua”, buna ziua!” am înscris baiatul la grădiniță, la grupa mare”. Stop! A aparat soarele — prevăzută în decupajul regizoral și cadrul i2i se reia. Se trag doua duble.

„Avem diafragma” anunță operatorul Adrian Dragușin și cei din echipa de imagine, Cristian Popescu, (camera), Emil Busurcă (asistent imagine), Costel Nica „omul cu șarful” (cum îl striga, în gluma, colegii) sînt gata, pregatiți „pe poziții”.

Regizorul Gheorghe Naghi conduce filma-

rea cu răbdare, deprins de mulți ani „să graiască” pe limba celor mici. Urmarîndu-l munca, apreciîndu-i calmul, înțeleg că este nevoie de vocație să poți lucra cu copii-interpreți, să reușești să le comunici starea pe care trebuie s-o intruchizeze. Nu de puține ori, fantezia prea bogată, specifică virstei, poate „juca” la rîndul ei, nebanuite farse.

„Ma apropii de universul lor plin de sensibilitate și candoare — marturisește regizorul — cu o bucurie și o curiozitate mereu reînnoite. **Taina jocului de cuburi** va fi un film de actualitate, încărcat cu zimbetele însoțitei copilării. Spectatorul va regăsi, inserată, discret și o notă gravă: apelul pentru apărarea naturii, a pădurii, acel „plămîin de sănătate” al pămîntului.

Raducu, eroul filmului, își petrece o lungă vacanță la țară, și aici, în lumea celor care nu cuvînta, își va face prieteni de nădejde: Laur-Balaur un ciobanesc zdărnăv și credincios, Viilor, calul bunicului (un bunic bun ca pînea caldă, cu chipul și înfățișarea lui Mihai Mereuța), căprioara Sprinteioara și puilul ei, veverița Puf, un arici cîntăreț”.

Această ultimă precizare ma determină să-l întreb dacă nu cumva avem de-a face cu un

film muzical. „Nu, va fi doar un film cu momente muzicale. Cîntecele compuse de Laurențiu-Profeța și George Natsis rasuna interpretate tot de pici de vîrstă preșcolară. Am intenționat să păstrez timbrul specific al vocilor de copii”.

Machieuza Constantina Miș aplică fardul pe obrazul tovarăsei directoare, actrița Cristina Deleanu. „Ce v-aș putea spune despre rol? Fiecare întîlnire cu acești actori de „vîrstă mică” îmi descopera adevărate „casete cu minuni”. În **Taina jocului de cuburi**, scenarista Flavia Buref a conturat foarte exact și pe o gamă largă caracterelor micuților: un timid, un pîrîcios, un îndrăgneț, un mare inventiv. Filmul cu parteneri copii rămîne o experiență deosebită în cariera unui actor.”

Două fete cucuiete sar sotrônul și „ala-ba-ia-portocala...” le umfla obrajorii, îmbujorați. Raducu se prinde în cercul lor. Se joacă, dar și joacă într-un film cu și pentru copii. **Taina jocului de cuburi**.

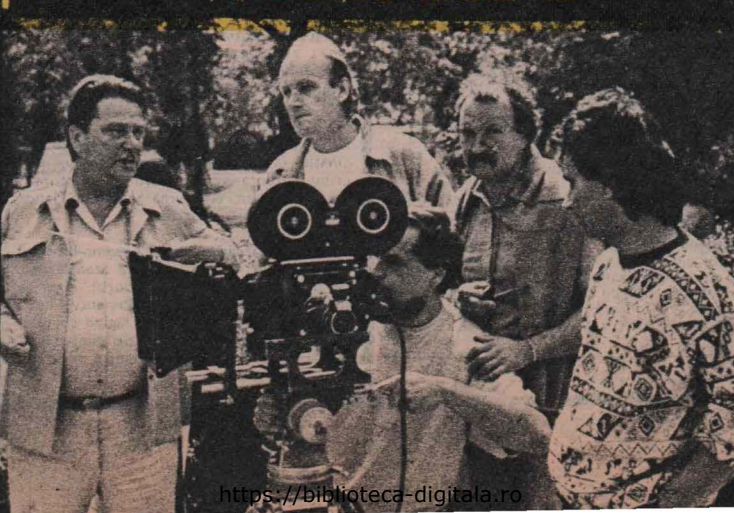
Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Foto: Victor STROE

Tovarășa directoare a grădiniței...  
Cristina Deleanu



Regizorul Gheorghe Naghi și echipa de imagine compusă  
din Adrian Dragușin, Cristian Popescu, Emil Busurcă  
și „omul cu șarful” Constantin Nica



În rolul mamei:  
Marioara Sterian





## O operă națională de referință

**P**rimul lung metraj al lui Jean Georgescu, *Aventura fericită*, realizat în 1935 dincolo de fruntariile patriei, rămâne, s-a spus, o peliculă „de o fluentă și o formulare stilistică savantă”, cu nimic „mai prejos de concurența filmelor franceze celebre ale epocii, *Atlanta de Vigo*, *Toni de Renoir*, *Romanul unui trăitor* de Guitry, *Angèle de Pagnol*, *Frumoasa echipă de Duvivier*”. Reintors în țară după o fertilitate aspră impuse de război, *O noapte furtunoasă*, ecranizare caragialiană novatoare, epurată de orice reziduuri teatrale, superioară sub aspectul „specificului” cinematografic multor producții similare de altă vreme.

Doisprezece ani mai târziu, într-o perioadă indejuns de rigidă în privința evaluării estetice a filmului, când cinematograful nostru socialist aflat în faza extremei sale tinereți nu se avântase încă pe drumul căutărilor de limbaj, când nici *Moara cu noroc*, nici *Eruptia*, nici *Vlaia nu lărtă* nu-și făcuseră apariția, *Directorul nostru* confirmă, o dată în plus, profesionalismul călît în bălăii al realizatorului, cunoștințele sale profunde în materie de gramatică a artei a șaptea, harul său aparte în minuirea tropilor cinematografici. *Directorul nostru*, poate cel mai controversat film românesc al deceniului al șaselea, ce stîrnise la data premierei o dispută teoretică de o intensitate nemăintîlnită în agora ecranului autohton, se relevă cu precădere astăzi drept o

operă cinematografică de o surprinzătoare acuratețe audio-vizuală. Pentru a treia oară în decursul carierei, Jean Georgescu înfăptuise atunci, în 1955, un film exemplar, situat din nou la nivelul — nu este nici o supralicitare într-o atare afirmație — onora dintre producțiile europene de vîrf ale timpului.

Această primă comedie satirică a cinematografului național poate fi receptată felurit de spectatorul contemporan, ce descoperă cu ușurință în povestea „exagerată” a grandorii și decăderii unui personaj de sorginte caragialiană, suficiente momente de interes general uman. Deosebit de convingătoare ne apare forța argumentației stilistice a discursului filmic, modul pregnant în care „forma” izbutește să capteze un „conținut” dens, varietatea și bogăția mijloacelor de expresie întrebuintate fiind pe de-a-ntregul demne de un studiu particular.

De la valorificarea ingenioasă a dimensiunii psihologice a vocii din off (acele înșelător pleonastice remarci privitoare la faimosul DRGBP „o instituție liniștită, unde viața se desfășoară domol, fără zguduiri”, inversind sub aripa unei nedismulate retorici raporturile tradiționale dintre imagine și sunet), pînă la metaforele înlănțuite după un „cod” caracteristic, încercat de însemne simbolice, de la utilizarea inspirată a racordurilor prin analogie, modalitate de exprimare predilectă a cineastului, pînă la permanenta schimbare a ritmurilor obținute prin montaj (a se vedea în acest sens, printre altele, secvența distribuirii

*Pygmalion și Galatea*, respectiv Ioana Pavelescu, descoperirea lui Jean Georgescu pentru *Parafolul Cenușăresei*

artificial mecanizate a premiilor sau cea de cu totul altă configurație plastică, a antologiei dialog din biroul directorului), o întreagă serie de procedee specifice concură întru transpunerea artistică armonioasă a unui mesaj ce vizează esența antisocială a birocratismului.

Cunoscute la vreme, nu puține dintre „uni-tățile de frumusețe” ale filmului ar fi putut exemplifica cu succes unele din paragrafele reputatei cărți a lui Marcel Martin, „*Limbajul cinematografic*”, apărută (semnificativă coincidență) în același an cu *Directorul nostru*.

„Stilul tratării comicului în acest film poartă pecetea neîndoielnică a personalității artistice a regizorului Jean Georgescu”, afirmase răsplat, cu ani în urmă, Victor Ilie. Judecatorul suprem pe neam  *timp* i-a confirmat spusa, a dat dreptate celui care, pășind neabătut împotriva curentului, știuse să discearnă cu claritate atunci, ceea ce ni se pare a fi acum de domeniul evidente: anume o operă de referință a cinematografului național.

Olesea VASILESCU

## stop-cadru

### Nu sîntem singuri în cosmos

**F**ără a contesta calitățile de mare spectacol cinematografic ale *Întîlnirilor de gradul trei*, criticii i-au reproșat regizorului Steven Spielberg o greșală: aceea de a-i fi reprezentat pe extraterestri. Este și părerea savantului Carl Sagan, astrofizician și specialist în exobiologie, o nouă știință consacrată vieții pe alte planete, care socotește că „vizitatorii” (apăruți, din fericire, numai în ultimele secvențe) sînt „prea primitivi, abia pot să se țină pe picioare și să-și articuleze brațele”. Cu tot aportul de inventivitate al unui as în efecte speciale ca Douglas Trumbull (ale cărui merite au contribuit la perfecționarea formată a *Odiseii spațiale 2001*) momentul în care se dezvăluie în *Întîlniri...* identitatea proprietarilor farfurilor zburătoare, lasă impresia de trucaj insuficient pus la punct. Inexpresivitatea înfățișării de foetus a extraterestriilor nu este pe măsura tulburătorului mesaj de prietenie pe care ei îl adresează pămîntenilor. Pînă în acest punct, iluzia este perfectă. Povestea apariției pe terra a unor nave, cu toată alarma și curiozitatea științifică provocată de sosirea „străinilor” și șocul emoțional al întîlnirii cu ei, se urmărește cu sufletul la gură



cul, ci umanul. Reacțiile pămîntenilor la contactul cu altă civilizație sînt reliefate prin câteva portrete inteligente decupate pe canavașa acțiunii. Eroii acționează diferit: unii se ascund, alții îndreaptă spre navele ciudate, pușca de vînatore, iar cîțiva, mai temerari, fascinați de luminile colorate ale farfurilor zburătoare pornesc să dezlege misterul. Cei care se angajează în aventura cunoașterii vor fi răsplătiți, demonstrează pelicula. În tinerețea sa plină de gesturi neconformiste, Orson Welles a regizat la radio o adaptare a romanului lui H.G.Wells „*Războiul lumilor*” reușind să stîrnească (la scară națională), panica unei invazii a marșienilor. Tînărul Spielberg se străduiește din răsputeri să anuleze orice teamă față de contactul cu extraterestrii. El nu zăvărește cosmosul ca pe un spațiu terifiant. Meritul *Întîlnirilor de gradul trei* este că familiarizează spectatorul cu ideea că nu sîntem singuri în univers. Desi nu are profunzimea meditativă a *Odiseii spațiale 2001*, filmul reușește să ne pună pe gînduri în legătură cu viitorul planetei și cu sansele acesteia de a supraviețui în și prin pace. Aceste calități îi asigură un loc privilegiat în filmografia genului S.F.

Dana DUMA

## note de regizor

### Fantasticul și aura realului

**C**înd pe ecran se abordează o temă fundamentală, aceea a suferințelor omului, cauzate de semenii săi, vă agitați protestînd în fotoliile voastre! — așa clama chiar în anul realizării filmului *Miracol la Milano* însuși scenaristul Cesare Zavattini. Era un moment de criza abia născutului neorealism cinematografic ce făcea faima mondială a filmului italian postbelic. Adevărul vieții se lupta pe ecrane cu iluziile vieții, la fel de necesare, se părea, pentru acest public sătul de dictatură, război și lipsuri, de inegalități sociale, dar încă apt de a visa. Aceste iluzii erau captate de filmele facile, distractive, producțiile de serie americane, mai ales, care nu puneau prea serios pe gînduri. Neorealismul literar cîștigase bine partida, scriitorii săi deveniseră clasici (Moravia, Pratolini, Amidei, Pasolini, însuși Zavattini, etc., etc.), dar filmul pierdea spectatorii pe măsura ce cîștiga premii internaționale, pe măsura ce maestrul său deveneau punctele de vîrf ale filmului mondial (Rossellini, Visconti, de Sica, de Sica, Liziani, Lattuada, Germi). Ani „50” deveau ani de unanimă prețuire artistică, dar și de iminent faliment comercial. Ce era de făcut? Ce putea să facă De Sica, cel care, după *Hoții de biciclete*, declara cu deplină încredere:

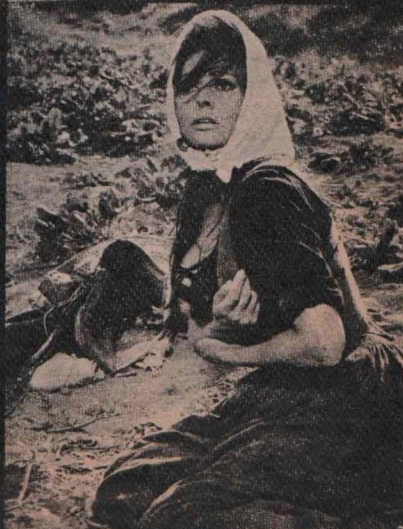
„De ce să vinăm fapte și aventuri extraordinare, cînd ceea ce se întîmplă sub ochii noștri cuprinde atîta adevărată frămîntare?” Oare cum putea Zavattini să dea alt cap de compas, el care enunța că drumul filmului italian „nu poate fi de aci înainte decît realitatea Italiei celor umili”? Cum să împaci realitatea aceasta cu iluzia deșartă? Soluția dilemei va veni tot din literatura care promovea neorealismul și ea era veche de cînd lumea. Basmul, povestea cu minuni și zine, cu una din acele „aventuri extraordinare”, dar și fantastic și poetic, dar și cu „eroi umili”, dar și cu destine miraculoase. Basmul la care apelase înnoirea romantică sau suprarealistă. Basmul la care apelase, în fond, Charles Dickens în structura romanelor sale, miraculosul la care apelaseră și Shakespeare al Poe și Swift și Kafka spre a vorbi despre semenii lor, poetul întîndu-și epical la Cervantes, la Cehov, la Eminescu... Această imaginație a fantasticului, care face mereu gloria și salvarea artelor, creînd mereu, așa cum spune un critic „grădini imaginare în care se află broaște adevărate”, adică un raport benefic între fantastic și real. Rodul unei asemenea imaginații este acest *Miracol la Milano* în care filmul se compoartă ca o artă responsabilă față de destinul ei, în raport cu cei

pentru care ea există, față de interesul și bucuria stîrnite în sufletul destinatarilor: spectatorii. Mesajul generos al filmului, atașamentul față de nevoile vitale ale „celor umili” într-un moment de criză socială, este transmis în forma basmului poetic, al fantasticului integrat în cotidian ca într-o poveste cu zine. Filmul *Miracol la Milano* este și azi proaspăt, iradiază umanism și fantezie atașantă, umor și poezie, adevăr și miraculos și este o capodoperă a artei filmului, statornicind în istoria sa o clipă de reîntoarcere la puterile eterne ale legendei și poeticului. Realism poetic sau suprarealism, futurism sau simbolism, naturalism ori sociologism, toate aceste criterii ideatice se pot aplica acestui film explicîndu-l, dar, în urma oricărei analize el iese în primul rînd viu și fermecător, peren în atracția sa tandră și umană, dar și... miraculos. Nu vom uita niciodată chipurile atașante ale șomerilor ce trebuească dizlocați cu forța din al lor „bidonville” de către o firmă ce vrea să construiască pe acel teren. Lupta lor pentru acel mizer adăpost ce e de fapt, viața lor și apoi fericirea de a descoperi totuși acolo petrolii; lupta cu afaceriștii, deziluzia lor și miraculoasa salvare, sînt și astăzi la fel de pline de forță. Invenția vizuală e frapantă și pur filmică: spațiile cu raze de soare în care se adună spre a se încălzi nefericiții; duo-ul vorbit și apoi cîntat „veni-tre” al capitaliștilor ce-și dispută terenul, corul agenților de poliție imobilizați; refugierea „într-o lume mai bună în care bună dimineața” — refugiu pe cozile de mături zburătoare — al tuturor construiți din acea fluență ce încarcă de vraja poetică ecranul. Aceași vraja a miraculosului la care mereu revin artete... Iată, în *Miracol la Mi-*

Iano, osmoza dintre imaginar și real, dovadă că cinematograful își are și el mereu renașterea sa în poezia și fantasticul său specific. Oare întîmplător filmul fantastic E.T. este bestseller-ul timpului nostru?

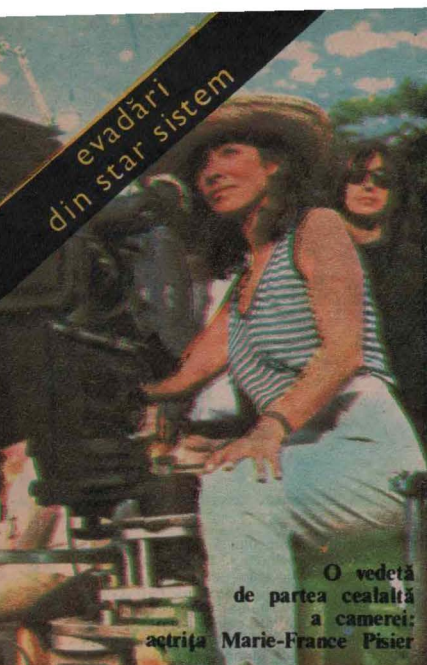
Savel STIOPUL

Vedeta care s-a ambiționat să fie și o mare actriță: Sophia Loren





evadări  
din star sistem



O vedetă  
de partea cealaltă  
a camerei:  
actrița Marie-France Pisier

## Copiii albi și copiii negri

Marie-France Pisier nu este numai o frumoasă actriță, o rivoasă scriitoare. Ultimul său roman „Balul guvernatorului” editat de Grasset a obținut un mare succes de librărie, dar autoarea lui socotește că nu-i suficient, de aceea a trecut la adaptarea lui pentru marele ecran și, în final, s-a decis și pentru rolul de regizoare. Filmările se petrec în Noua Caledonie unde actrița și-a petrecut primii ani de viață. Filmul va fi nu numai o nostalgie după copilăria pierdută, ci, mai ales, o frescă a unei țări în plin colonialism în care — spune realizatoarea — „a trebuit să merg la o școală în care copiii albi și copiii negri își petreceau recreațiile în curți diferite, nu aveau voie să frecventeze același plajă, în schimb ni se promitea ca acolo, sus, în cer, sufletele noastre se vor reuni și ne vom juca împreună”.

— Profesia? —  
Mamă de familie.  
Așa cere  
să fie trecută  
„în acte”  
Ornela Mutti

Am plecat fiindcă altfel aș fi crăpat. Cariera mea de sex simbol a fost un accident”.

## Mamă de familie

„Un simbol, eu? Doamne ferește! Eu sint o mamma”. Așa a declarat Ornela (prenume inventat de producător) Muti, unui ziarist, într-o pauză de filmare. Actrița mărturisește că adevărata ei vocație nu e aceea de actriță, ci aceea de mamă; de aceea a și cerut să i se treacă pe pașaport la rubrica „profesiune” — „Mamă de familie”. Nu-i doar reclama. Actrița de 34 de ani are la activul său nu numai 20 de filme ci și patru puști, pregătindu-se cu entuziasm pentru un al cincilea. În culisele cinematografului actrița și-a uimit întotdeauna echipa pentru că își aducea la filmare copiii cei mici ca să-i alăpteze („pină la doi ani, lapte de mamă. Acesta e principul meu”). Fervoara maternă nu i-a stingerit — după cum se știe — activitatea profesională și nu a micșorat — dimpotrivă — nuri aceste actrițe care, după cum spuneam, are oroare de eticheta pusă de star sistem.

## Concurența, rivalitatea etc.

Un alt ex-idol scos din uitare. Martine Carol! Reviste cu pagini lucioase se ocupă pe larg de biografia ei așezând-o alături de Jackie Kennedy Onassis Rita Hayworth și ducesa de Windsor. O draguță infirmieră, apoi prima pin-up, „Caroline chérie”, coautoare a unei mini revoluții vestimentare (înlocuirea maioului de baie tradițional cu „două piese” denumite bikini după numele insulei unde a explodat prima bombă termoneucleară). Primii ani postbelici ai cinematografului francez poartă emblema părului său platinat și a siluetei sale care premergea (fără s-o bănuia) o anume mișcare emancipatorie. Gloria sa a fost tot atât de mare pe cit dorința ei de „a nu fi numai o păpușă”. „Marilyn înainte de Marilyn”. A avut același destin: celebritate zgometoasă, soți celebri, încăpăținarea de a răzbi nu prin fizic ci prin „metafizic” și, în final, droguri, alcoolul, moartea în singitudine. „Simbolul unei epoci care dispărea, ea n-a putut suporta concurența Brigittei Bardot” spun comentarii. Cum a suferit B.B. „concurența” celor ce au venit după ea, se știe.

## Refuzul celebrității

Alt „sex-simbol” care se recuză! Festivalul de la Deauville din anul acesta i-a adus omagiu. Omagiul unei actrițe necunoscute, tinerei generații, dar foarte apreciată de publicul anilor '50. A jucat în *Brațul de aur* al lui Preminger, în *Sudoare rece* de Hitchcock și a decis de 33 de ani să se retragă în plină glorie. O promisiune cu care Hollywood-ul s-a obișnuit să fie și formulată și încălcată. Ca și Greta Garbo, celebra ei precursoră, Kim Novak — căci despre ea este vorba — s-a retras, cu adevărat, dedicându-și existența de fermieră, crescătoare de animale (în special lama) unor idealuri și satisfacții ecologice. Tot ca și în cazul lui Garbo, rechemările la rampă nu sînt puține, dar ca și Divina, Kim Novak se arată inflexibilă. „Cînd eram celebră, mă teroriza ideea ca nu cumva să dezamăgesc. Dacă venea instalatorul să-mi repare o țevă ma simțeam obligată să mă machiez ca să nu-l dezamăgesc. Habar n-aveam cine sînt în realitate. A trebuit să mă retrag ca să-mi regăsesc identitatea.



Kim Novak — ieri  
un star platinat,  
azi o fermieră  
cu idei ecologice

## Epilog

**D**espre Ruth Elisabeth Davis născută la 5 aprilie 1908 în Lowell, Massachusetts, și viața ei personală, nu știu absolut nimic — îi pot adăuga printr-un neplăcut gust al

efemerului, în încheiere tot numai o zi de octombrie 1989 — rămînînd la mijloc 81, de ani de necunoscut. Bette Davis, actrița americană, una dintre marile vedete ale filmului, drumul „ființei de celoid” printru „Cupe Volpi” și „Oscaruri”, personajul ajuns mitologic, contururile lui care irizează, îl știu, îl simt, îl cunosc. Idolul creat, conștient de magnetismul lui, eliberat de ființa fizică, într-o frumusețe provocatoare se mișcă liber în lume.

Există o indolență a celor obișnuiți să trăiască printre mituri și stau să mă gîndesc de ce dispariția abia, este cea care

marchează cu adevărat traiectoria unui individ de excepție.

Aură, talent, personalitate, nume de personaje și figuri care se suprapun, filmul — această trezorerie sentimentală, spațiu investit cu amintiri, priviri mute care își transmit viața și amintirile lor... Sora cea rea, Periculos, Orașul patimilor, Teoroare, Totul despre Eva, Viață furată, Taina ei, Jezebel, Ce s-a întimplat cu Baby Jane, Cameră de legătură, Jocul de cărți... Ce mă face oare, în memoria mea precară, să asociez expresia tulburătoare a chipului, ochii ambițioși, exaltați,

dominatori din *Femeia diabolică* — atunci cînd vrea să îmbrace rochia roșie, cumplit de roșie — cu intrarea ei într-un spațiu alb, nins, acoperit de zăpadă — nu imaginea difuză a balului cu domnișoare toate îmbrăcate în alb în care o globulă roșie acoperă retina, ci imaginea palpabilă a lui Bette Davis într-un spațiu cunoscut, iarna, vrînd să se dea cu sania „alunecînd cu sania în ninsoare, la Sinaia”... imi povestește printre discuții blinde, întîmplător Fanuș Neagu... și astfel ea intră ciudat de adevărat în cadrul acesta de film niciodată turnat și începe sub ochii mei, singele viu, cald, roșu, să fie acoperit de albul zăpezii care coboară de peste Crucea Caraimanului, imaculată tăcere peste role de celoid care topeșc suflet, ochi, faptură — gata oricînd să-și reînceapă turnurul cu sine, turnurul cu lumea.

Cu Bette Davis dispăre încă un cristal din oceanul magic, copilăria mea neîncepută, trece fără sistem de referințe direct în bătrînețe. Aș vrea să am „curajul rochiei roșii de bal” în lumea de fantome albe ale aceleiași meserii, ale aceleiași ideal... voi pleca spre Sinaia cu gustul solitar al unei inefabile recuperări prin pierdere. Mitul de neatîns devine prieten credincios și alunecă multiplicat în imagini alături de fiicare, pe lunecoasa sanie. Bette Davis spre deosebire de Ruth Elisabeth trăiește și va trăi mereu mai departe.

Ioana CRĂCIUNESCU

Bette Davis la al doilea Oscar, în  
*Jezebel* (cu Henry Fonda)



...și la ultimul film, serialul — *tv Right of Way*,  
cu James Stewart (ambii octogenari)





# Studiouri la mezzat

**S**e va vedea Hollywoodul, poate simbolul cel mai cunoscut al culturii americane, în situația de a învăța... japoneză? Întrebarea e departe de a avea un caracter retoric sau lăntez în lumina vestii, de-a dreptul senzațională, că marea corporație Sony a achiziționat, contra unei sume fabuloase studiourile Columbia Pictures Entertainment, inclusiv imensa filotecă a acestor studiouri, cuprinzând asemenea opere clasice cum ar fi *Pe chei*, *Podul de pe râul Kwai*, *Lawrence al Arabiei* sau *Gandhi*, care au intrat pentru totdeauna în patrimoniul cinematografului universal. Laolaltă cu cele 2700 de filme din arhivă au intrat, acum, în posesia firmei Sony și seriile tv realizate sub egida Columbiei (însumând 23 000 de episoade) și cele 820 de sale de cinema alcatuind rețeaua de difuzare Loew afiliate, de asemenea, în proprietatea studiourilor. Cu doi ani înainte, în 1987, aceeași corporație compunuse departamentul de înregistrări pe discuri al canalului de televiziune american CBS, dobândind drepturile de exclusivitate asupra difuzării albumelor unor interpreți, de la Michael Jackson la Bruce Springsteen, aflați de mult în topul preferințelor. Compania japoneză este astăzi în măsura să-și vadă satisfăcute ambițiile proclamate deschis de a-și crea un imperiu electronic integrat, care să producă atât suportul tehnic, ceea ce în limbajul de specialitate se numește „hardware” — instalații video, televizoare, echipamente „hi-fi” și altele, de toate tipurile și marile — cit și programele („software”) destinate să potolească „apetitul” tot mai nesațios al acestei aparatură.

## Tranzacția secolului

Constituind cea mai importantă tranzacție încheiată vreodată pentru acapărarea unei companii americane de către una japoneză, acordul a răspuns, de fapt, unor interese reciproce. Proprietate, din 1982, a firmei Coca-Cola (care mai posedă și studiourile Tri-Star), Columbia era, în ultimul timp, în vătărită pierdere de viteză pe plan financiar. Procesul lent de degradare începuse în urmă cu mai bine de zece ani în urmă, când, în urma unui rasunător scandal (punerea în circulație a unor ecouri false) președintele de pe atunci al studioului, acoperit de rușine, a fost nevoit să-și dea demisia. Penultimul său succes, producătorul de origine britanică David Puttnam (*Carele de foc*, „Oscar-ul” pentru cel mai bun film în 1981) a fost forțat să-și dea și el demisia (în 1987), după ce se aflase la cîrmă doar un an, în urma unui conflict cu conducerea atotputernice Coca-Cola (evident, s-ar putea pune întrebarea ce legătură există între o firmă producătoare de băuturi răcoare și lumea filmului, dar aceasta este, cum se speră, o altă poveste) în legătură cu o superproducție, *Ishtar*, care, în ciuda unei distribuții de zile mari, (Dustin Hoffman, și Warren Beatty) și a unui subiect prezentat ca fiind de o arzătoare actualitate („razboiul deserturilor”) s-a dovedit un ușor eșec. *Vânătorii de fantome II* (urmare a popularului *Ghostbusters*) nu a îndreptățit nici el așteptările, la fel ca și *Vicimele războiului* (*Casulții de răz*), cea mai recentă din sirul producțiilor consacrate „sindromului vietnamez” care (după *Vânătorul de cerbi*, *Apocalipsul acum* și *Plutonul*) pare a-și epuizat posibilitățile. Pierzându-și entuziasmul pentru producția de filme, Coca-Cola a acceptat să intre în tratative cu Sony, considerând mai cumințe să se întoarcă la business-ul cu băutura ce i-a adus renumele...

Nu mai ca timpul între cele două firme a alertat pe americanul mijlociu, care considera că, într-un anume fel, prin vânzarea studiourilor Columbia „America și-a vîndut o parte din suflet”. Un sondaj de opinie efectuat de către săptămînalul *Newsweek* a dezvăluit că 43 la suta din cei anchetati dezaproba tranzacția, iar peste jumătate socotesc concurența niponă drept „cea mai mare amenințare la adresa S.U.A.”.

Circumscria doar lumea filmului (pentru că, desigur, aria de aplicabilitate este mult mai largă, ținînd seama de enormul surplus, de care dispune Japonia în schimbul comerțului cu partenerul american), aceasta apreciere se bazează și pe alte „străpungeri” realizate de samuraii care au schimbat sabia tradițională cu carnelul de cecuri. O altă companie japoneză electronică dintre cele mai cunoscute JVC a „injectat” firmei *largo Entertainment* o doză „forte” de dolari, în schimbul careia conducătorul acesteia, producătorul Gordon Lawrence, fost președinte al societății 20th Century Fox, s-a obligat să realizeze pentru „generoșii comandanți” trei pelicule în 1990 și alte opt în anul următor. JVC consideră aceasta afacere doar ca un prim și necesar pas pentru ca, la rîndul ei, să achiziționeze unul din marile studiouri hollywoodiene.

În filmul *Blade Runner* regizorul Ridley Scott imaginea o lume de coșmar, electronică la maximum, o lume mișunînd de androizi și dominată de un „herrenvolk” o rasă de stăpîni, care vorbesc într-un jargon nipo-

no-american. Să fie oare Hollywoodul pe punctul de a trai propriile sale plasmuri, propriile sale cosmaruri?

## Breșa se lărgeste

Interesul investitorilor străini pentru „Cetea filmului” nu este însă o „specialitate” strict niponă. Stimulată de „revoluția video” și de foamea crescîndă de peliculă pe care acest fenomen o implică, industria divertismentului (unde studiourile de film dețin o poziție strategică) a urcat, în prezent, pe locul

de materie primă care să alimenteze propriile canale tv, filierele de înregistrare și desfacere a videocasetelor ori rețelele de sale de cinema. Începutul l-a făcut magnatul australian Rupert Murdoch, un nou „cetean Kane”, în carne și oase, posesorul unui gigantic imperiu multinațional de presa și televiziune (inclusiv cel mai prestigios cotidian britanic, *Times*), la care a anexat, pe calea unei achiziții masive de acțiuni, studiourile 20th Century Fox. Breșa astfel deschisă a fost lărgită de compania britanică Rank Organization, posesoarea faimoaselor studiouri Pinewood, care a investit 150 milioane dolari în nu mai puțin

## Trustul samurailor electronici atacă Hollywoodul. Cetatea filmului nu se mai apără. Se vinde!

al doilea (după cea aerospațială) în ansamblul exporturilor americane. De aici și goana după plasamente într-un sector cum este cel cinematografic, care se dovedește, cu excepțiile de rigoare, cum ar fi cazul Columbiei, alt de profitabil. Piața mondială a filmelor și seriilor tv (ca și a discografiei), fiind, la ora actuală, dominată de filmele americane — care, firește, își impun propriile condiții — companiile străine urmează să scape de această dependență supărătoare și să ajungă în situația de a dispune ele însele, cum vor,

cunoscutele studiouri Universal, afiliate de cealaltă parte a oceanului. De fapt a fost vorba de realizarea unei mai vechi „idile”, între Rank și Universal existînd, între 1946 și 1959, o strînsă asociație după care Universal a intrat în posesia grupului discografic Decca-MCA. Acum acest din urmă grup a cedat companiei insulare o parte din drepturile asupra platourilor unde au fost realizate atâtea pelicule celebre de la *Nimic nou pe frontul de vest* pînă la *E.T.* și astfel cercul s-a închis, cel puțin — cine știe — pînă la o nouă tranzacție.



Pe artele vîntului nu mai este în proprietatea studiourilor care l-au produs

*Casablanca* „colorizat” a produs o imensă indignare. Dar acum?



La rîndul său, financiarul italian Giancarlo Piretti și-a făcut și el apariția pe piața Hollywood-ului, reușind să dobîndească principala pachet de acțiuni al grupului Cannon, care, la un moment dat, prin politica sa agresivă, a provocat panica în rîndul marilor studiouri, dar pînă la urmă, sub povara propriilor ambiții nemăsurate de mari, a ajuns în pragul falimentului. Nici studiourile Metro-Goldwyn Mayer/United Artists nu au scăpat de apetitul „învadatorilor” străini. Grupul australian Quintex a intrat, astfel, în tratative cu un financiar care controlează binomul MGM/UA pentru achiziționarea momentană a unei părți a acestui binom, respectiv United Artists, cuprinzînd peste o mie de pelicule (între care se numără și cea mai recentă: *Rain Man*) precum și drepturile pentru difuzare în străinătate a celor peste 3000 de pelicule care alcătuiesc arhiva absolut uluitoare a companiei Metro Goldwyn Mayer (drepturile pentru difuzarea în interiorul S.U.A. au fost, mai demult, achiziționate de omul de afaceri american Ted Turner, proprietarul canalului tv prin cablu CNN). În calea tranzacției (în valoare de 1,5 miliarde dolari) s-a ivit însă un șir de obstacole, fiind în curs tratative de culise pentru depășirea lor. Oricum, în prezent, nu mai puțin de patru „Majors” hollywoodieni se află sau sînt pe punctul de a se afla în mișcări straine: Columbia, 20th Century Fox, Universal, MGM/UA, alături de alte studiouri mai mici. Pentru a face față învaziilor capitalurilor din afara, alt „Major”, Warner s-a aliat cu puternicul grup de presa Time, lucru pe care l-a încercat și Paramount, fără a reuși însă (vezi Cinema nr. 9/1989).

Rezultatul tuturor acestor deplasări și regroupări în universul „uzinei de vîșuri” este că industria filmului tinde să-și piardă autonomia, transformîndu-se într-un simplu element constituit al unui vast angrenaj multi-media, care mai cuprinde componenta video, cea discografică și cea editorială. De altfel, dacă acum zece ani, industria cinematografică americană își realiza 75% din încasări de pe urma filmelor proiectate în salele de cinema, aceasta cota parte s-a redus actualmente la 35%, sporînd în schimb, într-un ritm tot mai accelerat, veniturile provenite din vânzarea videocasetelor și din extinderea televiziunii prin cablu.

Cum se vor repercuta noile tendințe asupra celei de-a șaptea arte nu este greu de prevăzut, avînd în vedere faptul că noul proprietar al Columbiei a și anunțat intenția de a apela la serviciile producătorilor cărora li se datorează cel mai mare succes de casă al anului, *Batman*, film inspirat, ca și *Superman*, din ispravile unui erou de benzi desenate... Cu alte cuvinte, comercialismul va prevala tot mai mult în detrimentul artisticului.

## În apărarea valorilor artistice

Cu atît mai binevenită apare, de aceea, legea recent aprobată de Congresul S.U.A. pentru apărarea patrimoniului cinematografic, în baza căreia se interzice „colorizarea”, ca și alterarea în orice alt chip a peliculelor „de importanță istorică”. Biblioteca Congresului fiind înscrisă în catalogul listei de asemenea filme „intangibile”. Pentru început, aceasta lista cuprinde 25 de titluri între care *Ceteanul Kane*, *Casablanca*, *Șoimul maltez*, *Tempurii noi*, ca tot atâtea capodopere în alb-negru care vor scăpa de cumplita amenințare a „colorizării”. Lista include și filme color ca de pildă *Pe aripile vîntului*, care, cu mai bine cu două decenii în urmă, a fost supus unui alt tratament deformant (necesitînd prelucrarea extrem de complicată și costisitoare a peliculei, fotografia cu fotografia) pentru a putea fi proiectat pe ecran lat. Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la premiera acestei epopei a Sudului american, negativul a fost recondiționat cu grijă, tot fotografia cu fotografia și, după tragerea copiilor de rigoare, filmul a fost proiectat din nou în versiunea sa originală, pentru ecran obișnuit, așa cum a fost conceput de Selznick și echipa sa, întrunind sufragiul entuziast al publicului. De acum înainte *Pe aripile vîntului* nu va mai avea parte de asemenea inutile avaturluri. Următorul pas va fi lărgirea listei amintite cu încă 50 de titluri.

Cînd regretatul regizor John Huston a protestat pe lînga patronul canalului de televiziune CNN, pentru „colorizarea” uneia din peliculele realizate de el, acesta i-a rîspuns cu aroganță: „Ultima dată cînd am putut-o viziona era proprietatea mea”, referîndu-se la faptul că achiziționase, peste capul lui Huston, drepturile de exploatare a filmului respectiv de la studiourile unde fusese turnat. Prin noua lege, astfel de acțiuni piraticești nu vor mai fi posibile. Dacă în viitor comercialismul își va întări tot mai mult pozițiile, așa cum se prevede, măcar valorile artistice probate ale trecutului vor fi puse la adăpost.

Romulus CĂPLESCU



# Emoția fundamentală

În muzică, dar muzica nu este provocată de filmare (care — zice Bertolucci — trezirea sa fie „înși muzică”). Filmul lui Nanni Loy, sculptural — film bine, foarte bine primit de public, este o poveste despre niște copii și adolescenți din Neapole care trăiesc într-un fel de regim de închis

zică devine spectacol muzical. Melodia, caci filmul urmasa legile muzicalului și lantasa o melodie, se impune și ea singura ramine.

Ci despre caracterul pictural, sculptural, arhitectural, preferința arată de autorul Ultimului împărat pentru decorul

tecură. Mai mult: să faci parte din arhitectura”. Dar aici ai pomeni chiar de la Bertolucci și Ultimul împărat care este și ultimul său film la ora de fapt. Bineînțeles că Ultimul împărat nu s-a aflat la Venetia, el fiind un film deșeu din ani și jumătate, îndrăcit de Ocuroșii de deservirea de public. La plăcut decorul real și obligă să se acționeze arhitecturii realizatorilor a fapt parter, al înșuși, din aceeași arhitectură. Preocupat, însă, este de mult de acest plan al discursului său cinematografic al devenit încet, imperceptibil, captiv al și al corumului (autentic și el), și cu excepția copilului-impărat, n-a mai surprins omul decât cu mulțime. Dificultatea careia trebuia să-i găsească soluție s-a transformat în capacă.

Nu știu dacă de arhitectură a înțeles sau că Paul Bursin în Scene din lupta de clasă la Beverly Hills, dar aici, deși ea este reală, pare decor fiind filmată într-o viziune epază. În timp ce lumea filmului devine acestora accedii decor: piscina este un personaj mai real decât proprietarul.

Între șama de arhitectură, de decorul real și Peter Weir în Cercul poezilor morți. Clădirile în stil Tudor sugerează nu numai Noua Anglie, ci chiar Veșea Anglie cu conștientizarea ei tradițională (Oxfordul sau poate Cambridge-ul unde „Tudor”-ul este mai demonstrativ). Cădrul devine însă un personaj care transformă ambientul în confringere, în limită: vaul poetic nu poate, nu are voie să transgreseze acest spațiu arhitectonic emblematic. Weir s-a priceput de minime să sugereze în drama de colegiu pe care-o povestește, contradicția de la năpăd, aici, între conservatorism și aspirație. Și a făcut-o fără să cadă în tezim. Ci, pur și simplu (pur, în-adevar, dar simplu nu-i chiar alt de sigur) cauză să descopere abuzul unui suflă de c-neri copileșii nu de o instituție (care este frumoasă, comoda și are stil), nu de o lume care are principii, ci de altceva de neînțelegere. Al doilea drama vorbește despre conștientizarea unor lucruri care nu se văd, iar melodiara este ceea care trebuie să și arate aceste lucruri, atunci filmul lui Weir este o melodiara în care modul de filmare devine al înșuși o muzică, una tragică.

Am înclinat însă și al altă atitudine față de circumstanța ambientala la Kieslowski. Povestirile pe care el le oferă spectatorului par să ignore cadrul, spun par căci, în realitate, acești cadru cotidian s-a disolvat în psihologia personajelor lui, nu mai este o preocupare. El este un datam. Și aici: Căna este — strict funcțional vorbind — un ad-post. Nici un interior nu-și trezește o laire amănă apără, nici macar ce se privește o vagă dorință de a-i diferența prin ceva de celelalte. Al sentimental că orice ușă se deschide spre același loc și acest loc nu mai este o ambianță arhitecturală ci una psihologică. Kieslowski nu lăsa decorul să joace singur, la asta munștenie solistici. El l-a integrat total în drama. Descurat de grija ambianțială, rezgător nu urmărește să descopere detaliu edificiului sufletului, spiritului uman, în oameni care nu s-au devenit celebrități, să scrie o dinamică neobișnuită, dar în arhitecți lor inuminate, timidețate și modestă lor, se simt inconformabili. Fiecare este un univers, o identitate, o problemă pentru sine și ci pentru ceilalți, o problemă care, de multe ori, nu poți găsi soluția, nici singur, nici ajutat. „Soluțiile” lui Kieslowski nu sînt, decît itinerarii ale ambiguității existențiale. Observator fin, Kieslowski s-a că lăna abordarea zonelor celor mai delicate, a conștiințelor, și este scop și conduce la revăluți. Spectacularul celebrat în fața înșuși atitudine și ea trece o eme și fundamentală. Nu știu dacă este prea potrivită caracterizarea de „cinematografic intelectual” și n-ai fi mai potrivită aceea de „cinematografic-de-cultura”, de conștiință. Imi pare mai cuprinzătoare această privire asupra, continuând și prima caracterizare.

Într-un film se găsește totul:  
emoția literaturii, a teatrului,  
a muzicii, a sculpturii.  
Totul în același timp

de reducere. Toată lumea de aici, cu mic, cu mare, pregătește un spectacol muzical. Privirile asupra mediului sînt rapide (deși unul dintre inșeri este răpus — și nu se sugerează prea mult, de ce — chiar în timpul spectacolului, în culisele teatrului, de către doi malaiși). Povestea se desurge în proză ca rămîne improvizată, iar în mu-

real „pentru că nu te poți stinge de izdori, nu le poți muta și nu le poți scomba loc” este, într-un fel, o provocare și ea. Pentru că trebuie să aderi la circumstanța ambianțială de filmare și aici conștientizarea că te miști înfruntul ei. „Cea ce imi place într-un decor real, spune Bertolucci, este faptul că ești obligat să lei act de arhi-



Este un dezacord între atmosfera cercului poezilor și atmosfera „Tudor” a colegiului în Cercul poezilor murș de Peter Weir

Australia de Jean-Jacques Andrieu are de toate: atmosferă, actori ca Jeremy Irons și Fanny Ardant etc. Si totuși...



Ne interesează nu „Ci e cerutul, ci de cine e filmat?” De Ettore Scola cu Massimo Troisi și Anne Parillaud

**F**ilmul bun sînt ele și de succes? Și invers, filmele de succes sînt ele și bune? Mai precușia aspectul acesta urmîndu-lăm după film la Mostra. Întrebarea pare retorică, oricum însă înședea nu este.

Gușe: într-o dinamică în Cavata nr. 264 ce-mi fusese așteptă la oficiul de preș al Mostrei venetiene o revistă culturală care se numește „Esere” („A li”) — adică o parșie din întreburăna hanletănd pe care se sprijină întregul personaj shakespearean). Două aici pește o convorbire expenșată dintre Bertolucci și regizorul american Fuller. „Un film e ca un timp de luptă” — așa sună titlul, „Dragoste, ură, înfruntare, acțiune, pe acur — emoție” — așa sună subtitlul. Dincolo de canonada de complimențe reciproce, de politeseuri ocazionale, cei doi pur problema unui cinematografic care să poșede și forța și stil, și fire și deșcusi, și profund. Adică un cinematografic fundamental. Bertolucci li spune interio-ri-torului sau că atunci cînd vede un film de-al aceluia, este pe loc captat de poveștea pe care o spune. „Ca și Renoir”, face parșie dintre sine acurări care prin fiul cum filmează li oferă pe, spectator, tot ceea ce doreșei: emoția literaturii, teatrului, a muzicii, a sculpturii. Totul în același timp și nu sînt mulți care să poșede calitățile acestea, ba chiar și spune că sînt din ce în ce mai puțin”. Convorbirea dintre cei doi — lăsînd deoparte faptul că nu este detaliu cîmp de luptă ci mai degrabă o amănăci cordială, pune în subtext problema dimensiunii culturale a filmului de astăzi. „Filmul trebuie să capteze nu ceea ce se află chiar în fața ta, la îndemînă. Asta o poate face și un copil de șase ani. El trebuie să scoată la vedere ceea ce nu este și tu, filmînd, și ară”. Conștatarea sună ca o provocare: filmele ca să spui ce, prin filmul tău! Ușor de făcut afirmă ca filmul este, în genere, acțiune plăt emoție, și că prin toate trebuie să treacă un fior poetic. Dar ce spui, în ansamblu și în parșie, filmele care conșună vorăre crește de protecție ale unei în-olțiri de rala celei în Lagună, cînd au acțiune și încă trepidăntă, debordăntă (vezi Indiana Jones și ultima cruciadă a lui Spielberg), dar nu au suport idealic, cînd

Mircea ALEXANDRESCU



## Tendințe de înnoire

**Z**ilele filmului găzduite de cinematograful Studio au debutat cu o capodoperă, **Sorgul roșu**, incununată cu Ursul de aur la Festivalul internațional din Berlin de vest în 1988. O peliculă care ilustrează elocvent suflul de înnoire artistică din cinematografia chineză. Adaptare după romanele „Sorgul roșu” și „Vinul de sorg” de Mo Yan, filmul explorează valorile culturii proprii, obiceiuri, tradiții, fondul magic al credințelor populare. Cu un realism frust, tulburător prin concretețea lui viguroasă, este zugrăvită viața într-un sat din nordul Chinei în timpul războiului anti-japonez din 1930. Sorgul, cu lanurile sale unduitoare, ireal de fragile și în același timp încărcate de o putere telurică, palpită ca o ființă miraculoasă însoțind eroii în momentele esențiale: nașterea, dragostea, nunta, moartea. Este o cutie de rezonanță, un simbol al vitalității și purității acestor oameni puternici, voluntari, dirzi și frumoși. Ritualul pregătirii vinului pare fabulos. Explozia de lirism din imagini (operator: Gu Changwei), senzualitatea culorii, elanurile dionisiace ale personajelor fascinează. Filmul regizorului Zhang Yimou are o dimensiune mitologică, viața desfășurându-se în toată plenitudinea în mica comunitate. Un univers existențial care ne vorbește impresionant despre spiritualitatea și tradițiile unui popor.

Celelalte producții aduc noi elemente în legătură cu portretul actual al cinematografului chinez. O selecție eterogenă în care se observă un proces de diversificare a modalităților de expresie filmică și de adăncire a viziunii asupra umanului. Se caută surse de inspirație în literatură, se fac incursiuni în isto-

rie, se extind genurile în vederea unui impact mai nuanțat cu publicul. **Căătorie peste mări**, realizat în colaborare cu Centrul cultural din Filipine, este o încercare de reconstituire a atmosferei dinastiei Ming. Un fundal spectaculos pentru o poveste cu un împărat vestit pentru înțelepciune, iubit de poporul său și respectat de vecini. Solia de pace a unui rege, venit să învețe „arta guvernării” de la

aliatul său, naște intrigi de curte, ambiții și vanități orgolioase, care tulbură o vreme existența eroilor și pacea imperiului. Desfășurarea epică (regia Xiao Lang, Eddie Romero, Qui Lili) invalută într-un abur de legendă, presărată cu aventuri palpitante, regisirii neprevăzute, ceremonialuri fastuoase captivează.

Tot aventura imprimă suspens și dramatism și filmului regizorului Zhang Jianya **Moștenire cu bucluc**, o ecranizare su-generis a romanului „Tribulațiile unui tânăr” de Jules Verne. În ambianța pitorească a Shanghai-ului anilor '20, sint radiografiate sentimentele contradictorii ale unui erou care primește, pierde și apoi recâștigă o avere. Periplul de-venirii personajului se descoperă, confruntat fiind cu încercările soții, care sînt adevăratele comori umane, nu este lipsit de tensiune

### Un robot cu chip uman îndrăgostit într-un S.F. (Yang Kum și Liu Zifeng în *Substituirea*)



și un anume sens moralizator superior.

O prezență interesantă prin modernitatea discursului cinematografic și actualitatea genului a fost science-fiction-ul psihologic **Substituirea** (scenariul Huang Xing, Zhang Ming, regia Huang Jianxin). O satiră insolită la adresa burocratismului. Este dezbătută relația omului cu mașina, într-o lume tehnocratică, supertehnizată. Pentru a scăpa de ședintomanie, directorul unui mare trust își construiește o sosie, un robot. Întîlnirea mașinii cu lumea trăirilor umane, metamorfozarea sa, neliniștile și nevrozele încercate, alienarea suferită trezesc meditații despre complexitatea psihologiei omului.

O categorie aparte, cu rigori și exigențe speciale, filmul pentru copii și tineret a fost reprezentat prin două pelicule. **Strada chita-riștilor**, (regia Chang Yan) un muzical agreabil prin ritm și patos, o dezbaterie etică incitantă despre prejudecățile care există în legătura cu muzica pop, o pledoarie sensibilă pentru o relație armonioasă între tradiție și înnoire. O întîlnire incitantă între lumea circului a prilejuit celor mici și mari **Domnișoara Jiajiao** (regia Chen Jinshu). Intîmpieri cu un simpatic urs panda, cu o maimuțică, un cățel și un băiat iubitor de animale ce reușește, în pofida rezervelor celor din jur, să demonstreze că poate deveni un bun dresor.

Cele șase filme configurează un peisaj dinamic al unei cinematografii preocupată de diversificarea stilistică a producțiilor în vederea unui dialog viu cu publicul său.

Ludmila PATLANJOGLU

filmografii



## Muzicalul, o eternă tinerețe

...pe roțile  
Barbrei Streisand  
(în *O fată născută*)

**C**inematograful a acordat mare atenție biografiilor romanțate și, mai ales, filmelor inspirate din viața unor celebrități ale jazz-ului sau a unor vedete de music-hall, model inițiată prin transpunerea cu mijloace filmice a unor spectacole de mare succes de pe Broadway.

Data de naștere a biografiei muzicale cinematografice este anul 1929, cînd James Cruze realizează **The Great Gatsby** (dedicat unui mare clovn) și Manfred Noa semna **Der Walzerkönig** (despre Johann Strauss). Pentru a ieși din stereotipul filmelor de revistă și pentru a ține pasul cu gustul publicului, cineastii încearcă după 1930 să introducă firesc în țesătura unor biografii, mai mult sau mai puțin aproape de adevăr, numere de music-hall. Noua serie de filme biografice muzicale, astfel îmbogățite, începe strălucit cu filmul lui Robert Z. Leonard **The Great Ziegfeld** (premiul Oscar în 1936), inspirat din viața fondatorului celui mai vestit teatru de varietăți „Ziegfeld Follies”. Din distribuția filmului făceau parte, printre alții, William Powell (în rolul lui Ziegfeld) și cunoscuta cîntăreață Fanny Brice (în propriul rol). A fost începutul unui evocări dedicate compozitorilor, dansatorilor și interpreților de jazz. Vernon și Irene Castle (interpretați de Fred Ast-

taire și Ginger Rogers), George McCohan (James Cagney), George Gershwin (Robert Alda), Cole Porter (Cary Grant), Glenn Miller (James Stewart). În dorința de reinnoire, muzicalul își clarifică opțiunile, obține în contextul producțiilor muzicale cele mai mari succese, nenumărate Oscari, spre deliciul spectatorilor insensibili la apelurile unor critici preocupăți doar să semnalizeze facilitatea genului.

Treptat, apare tentația pătrunderii în universul creației, se simte nevoia descifrării unui fenomen cultural: stilul romanțat, mistificările de ordin sentimental, din dorința de-a umple cu senzațional o viață fără evenimente spectaculoase, pierd teren în favoarea unor minime descrieri de cadru social, a unor intenții de analiză psihologică și socială. Filmul muzical caută mereu noi formule.

Un cîntec pe Broadway (*Fanny Lady*, 1975) ne oferă un cuprinzător recital muzical (16 șlagăre) susținut în universul fascinant al teatrului de varietăți de cîntăreața Fanny Brice, una dintre marile vedete din anii '20 de la Ziegfeld Follies, pe numele real Fanny Borach (1891—1951).

După ce câștigă la numai 13 ani un concurs de canto pentru amatori în Brooklyn, Fanny începe

să studieze arta dramatică cu James O'Neill. Remarcată de Ziegfeld, se angajează la teatrul său de varietăți. În ciuda înfățișării deloc atrăgătoare, este apreciată ca o cîntăreață și actriță comică remarcabilă; lansează cîntecul „My Man”, în anii '30 apare în spectacolele lui Billy Rose, cu care se căsătorește; aparițiile pe ecran sînt rare (doar șase filme: *My Man*, 1928; *Night Club* 1929; *Be Yourself*, 1930); dar viața ei va inspira alte patru pelicule: *Broadway Thro'* a *Keyhole*, 1933; *Rose of Washington*, 1938; *Funny Girl*, 1968; *Fanny Lady*, 1975.

Improvizînd pe o temă ilustrată, încă din 1929 chiar de Fanny Brice în filmul *My Man* (starul, dezamăgit sentimental, trebuie totuși să cînte), regizorul Herbert Ross are în vedere cariera celebrei interprete după divorțul de Nicky Arnstein. Întîlnirea cu impresarul și compozitorul Billy Rose i se pare actriței salvatoare și acceptă cererea în căsătorie și roluri în spectacolele realizate de acesta. Cu o existență independentă de prima parte (*Funny Girl*, 1968, regizor William Wyler, interpreta Barbra Streisand, debut stralucit incununat de un Oscar, care avea să-i marcheze întregul destin artistic), filmul lui Ross beneficiază de prezența aceleiași interprete al cărei talent atenuază, cu excelențele numere de music-hall, desfășurarea lentă și ușor previzibilă a acțiunii și abundența de clișee. Fără să aibă strălucitoarea desfășurare de mijloace cinematografice din *S-a născut o stea*, fără să imbine nuanța psihologică cu efectul plastic ca în *My Fair Lady*, fără să tindă spre omogenitatea formulei înnoitoare propuse de *Umbrele din Cherbourg*, fără să aibă abilitatea lui *West Side Story* în a integra muzica și dansul într-un conținut tragic, filmul dedicat lui Fanny Brice, confirmă talentul Barbrei Streisand. Chiar dacă vocea ei nu are întotdeauna tonul șovăitor, dulce-amar al lui Fanny Brice excelența cîntăreață și dansatoare, care este Barbra Streisand, (convingătoare și în momentele dramatice și în cele comice, vedeta antivedetă care-și datorează succesul glasului de excepție, vibrantei personalități, urîșeniei devenită virtute) nu putea fi decît o interpretă ideală a celebrei artiste.

„Fanny era ca un tunet în munți”, spunea Billy Rose biografului lui Fanny Brice, la cîva timp după moartea ei. Înregistrările, aparițiile ei în film, amintirile contemporanilor ei, toate o caracterizau ca avînd un temperament năvalnic, ne-suspus, o încălcură electrică în cîntecele sentimentale, dar și în numerele burlești, și etalîndu-și trăsăturile fizice urite, dar rîmînd feminină și atrăgătoare”.

Mariana OLTEANU PARASCHIV

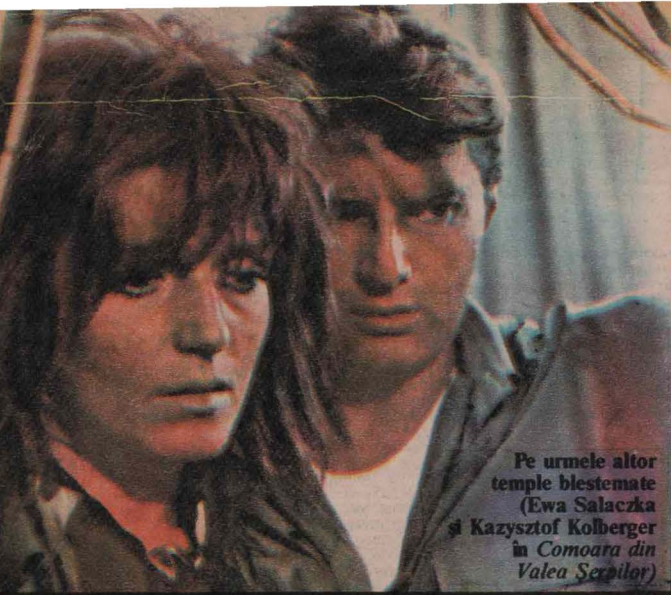
### Se va citi:

În articolul „Indicele de popularitate și de afectivitate” din nr. 9/1989, ultimul paragraf: „De aceea, cunoașterea părerilor *reale* ale publicului nu poate fi decît stimulativă, chiar și atunci cînd aceste păreri nu concordă cu automulțumirea eruptivă a cite cuiva care, vizionîndu-și propria lucrare, are impresia că l-a și apucat pe dumnezeu de picior — și că ține chiar strîns această divină resursă pedestră”.

### Celebritatea în pași de step (Ginger Rogers și Fred Astaire)







Pe urmele altor  
temple blestamate  
(Ewa Salaczka  
și Kazysiof Kolberger  
în *Comoara din  
Valea Sereilor*)



Aelita vine  
dinspre Cehov  
(Natalia Gundareva  
în *Draga Aelita*)

## Zilele filmului sovietic

## Un mers al trenurilor

**D**acă mai e adevărată, și cred că mai e, ideea principală, din „A zecea muză”, carte apărută prin '24, pe vremea „Navigatorului” lui Keaton, care afirma că specificul cinematografiei constă în descrierea „omului navigând în mijlocul materiei”, atunci simțim ispită să observăm că ultimul festival al filmului sovietic a fost marcat de imaginea „omului navigând cu trenul”. Mai mult de jumătate din filmele văzute — și, de altfel, cele mai bune — se petrec în acest spațiu și nu pot fi înțelese, ca atâtea balade ale soldaților și civililor, în afara acestui „mers al trenurilor” de la melancolie la neîndurare, de la nerăbdările vitalității la păcătosniile ei, de la tristete la oboseală, cu brustele lui stații de meditație, cu nodurile lui de cale ferată și lacrimă unde se toposc, în mare viteză, energia și emoția observației. Un tren — mai ales pentru arta care a făcut din diligența o arcă și din arcă o navă care „va” — dacă nu e o lume, e un nimic, mediocritatea, aici, neputând să-și facă de cap.

**Rapidul** lui Boris Iașin — regizor cu tușă de Truffaut în găsirea tonului just — răspunde acestei legi categorice. E, într-adevăr, lumea unei femei tinere, necăsătorite, persoană obscură, aceea care vinde în toate compartimentele „cirați, chifle, cheir”...

Trage lângă caruciorul încărcat la vagonul-restaurant un baietăș, al ei, pe care nu are unde să-l lase. Cu măică-să nu se înțelege, mătușa care-l crește moare chiar din prima scenă, că e suficient să vezi masa de pomană pentru cea dusa, că să ai garanția fiecărui adevăr, a fiecărei priviri, a fiecărei scinduri de podea proaspăt spălată. Nimeni nu trage la cântar spre douăzeci minciunoasă sau disperare nevolnică. Mama eroinei e dintr-acele care cicălesc cumplit cu „știi tu ce-am făcut pentru tine... cite (i-am dat, doar pianina nu (i-am cumpărat — și ce știi tu despre mine?”). Gestionarul vagonului-restaurant e un șnapan arătos și activ, atît financiar cît și erotic, capabil să cînte la chitară române frumose și să-și șantajeze la fel de armonios chelnerițele. Undeva, la cap de linie și de lume, sus, în Nord, omul cu „cirați, chifle, cheir” va înțini, pentru cîteva ore, frumosul: un regizor tînar de provincie care, în timpul liber, face teatru, acasă, cu amatori din oraș, citește și discută corespondența lui Cehov, ascultă Armstrong și Prokofiev. Vrajăta, ea nu înțelege ce se discută, ce se joacă, ce se cîntă! Ea ar vrea ca totul în artă și în viață să fie clar, bun și vesel; regizorul îi explică atent că nu e posibil, n-ar fi adevărat, așa n-am avea nici viață nici artă. E prea greu pentru mintea ei, prea curat, prea încurcat și greu,

ferindu-se de complicații; nimic în plus, nimic în minus pentru a ajunge din nou la capătul de linie unde se încarcă un vagon-restaurant, urcă, printre ferovieri, neguțarii localnici întinzînd pe mese mătușori, cosmetice, dulciuri străineze. Urmează marelui strigăt și singurul: „Alteceva decît să vindeți și să cumpărați, nu știți? Alteceva, oricît de puțin alteceva, nu există?” După aceea lumea se poate așeza pe roțile ei și Angela merge mai departe, cum se zice în cine-limbajul bucureștean, pentru toate aceste persoane obscure care n-au decît o unică grijă, ce-i drept eroică, oricît le-ar hurduca viața: cum să-și țină capul pe umeri, drept și demn, în situațiile cînd prejudecata tocmai asta nu le-o cere. Probabil că acest sentiment clarobscur în lumina curajului de fiecare zi e cel mai greu de obținut — mai ales de cînd Flaubert a definit clarobscurul atît de scurt și decît: „Nimeni nu știe ce înseamnă”. Elena Maiorova — tip nou de actriță, anticafolia, asimetrică, dotată cu acea sportivitate a fair-play-ului în tot ce e de „incasați” de la soartă — îl cunoaște în bună măsură. Oricum, în „Rapidul” lui Iașin ea se simte mult mai inspirată decît în *Norocoasa* (regia: Oleg Remizov) unde, într-un rol de atletă la sfîrșit de carieră triumfală, cîteva nefericiri de scenariu îi propun să devină mult prea repede mamă pitorească, iar tatălui, un

tînar matematician genial, să apară, spășit, mult prea tîrziu.

În cu totul alta direcție — spre comedia rea și sarcastică — gonește *Prezumție de nevinovăție* (regia: Evgheni Tatarski). Rapidul ei o pornește tare, în aburii și atmosfera unei „The rose”, dar forța de transportare (emoțională, se înțelege) va veni tot dinspre steele străbătute de rădănul lui Cicikov. O trupă — rock — pleacă în turneu la Helsinki și imediat după imbarcare, diva dă alarma că nu-și găsește pașaportul. Se pune în mișcare alta lume: conducătoarea de vagon care servește ceaiurile minată de gîndul permanent că postul ei e pîndit de o nenorocire; șeful trenului — onctuos, inmanușat și derutat între vigilență și toleranță; administratorul tinerel și durduliu, servil și febril; șeful grupului — om masiv, cu vastă experiență cultural-turistică, arborînd bujorul în obraji și angosa surizătoare, tonul paternalist, fraza lată și răspăcată la respirația unei bunăstări trairic satisfăcute. Se bate telegramă să vină specialiștii și la prima stație, recunoscuți prin acea privire „competentă” care nu cere legitimarea, urcă în vagon doi inocenți specialiști în cardiologie, fără bilet, hotărîți să platească și amenda numai să nu întîrzie la o constatare de-a lor. Se declanșează mecanismul „Revizorului” din vechi: cei doi sînt luați fără soavire drept ceea ce nu sînt, iar ei — pentru a nu fi coborîți din tren — intră în noul rol de anchetatori în cauzele pașaportului pierdut. Va fi deajuns ca tînarul cardiolog, captivat de bunele intenții ale imposturii sale, să poruncească: „Nimeni nu mișcă!” și fandacșia-i gata, totul mișcă și intră în trepidație: pe culoare și în cușete „se navighează” în mijlocul acelei infinite materii cenușii numite natură umană; micile „turnări” trec sîntătoare prin strîmtoare ipocritice și dau în largul inșumătelor suspiciuni; toți își apără pielea, ignorînd cămașa celui alt. Nici o cămașă nu aparține vreunui fericit, toate sînt bine transpirate, inclusiv a anchetatorului în clipa cînd, trezit din anestezia gogolană a șefului trenului și cere, în sfîrșit, să se legitimeze. E și momentul — ca totul să fie O.K. — descoperiri într-o jachetă nevinovată a pașaportului rătat. Comedia, fără a fi „mortală”, are acel nerv pe care-l transmite o panică filmată îndepăroape, cu un aparat excitat de fețele congestionate și deformate, într-un montaj ce se vrea convulsiv și tăios, uneori prea căutat.

Față de ritmul și exploziea acestui film — *Draga Aelita* (Natalia Gundareva în regia lui Gheorghe Natanson) aduce a accelerat pe linie internă. Personal — nu trenul, iertare... — i-aș acordat Gundarevei premiul pentru interpretare feminină al festivalului. (La bărbați — lui Evgheni Evstigneev, în rolul ultimului dansator de step, într-o comedie). O seară de iarnă la Gagra, firavă și stîngace ca „musical”, dar plină de privire aceea care strînge toate tristețile inerente unei inteligențe vechi, dar nu blazate. Aelita vine dinspre Cehov, e soră de spirit și simțire cu „Draga de ea!” nuvela acelei perpetue păguboase în

## portrete indirecte

## Arta de a dăru

**A**cum cîțiva ani, la teatrul „Leninski Komsoomol” din Moscova, am văzut-o pe Inna Ciurikova într-un spectacol cu piesa „Ivanov” de Cehov. Pe scena se certau cîteva bărbați. Cînd a intrat ea, marea iubire de altădată a lui Ivanov — acum uitată, soția devenită jenantă, o piedică în calea fericirii personajului principal — un fior a trecut prin sala. În prim plan bărbații se agită, strigau. Actrița s-a oprit, ascultîndu-i, într-o clipă mai puțin luminată al scenei. Zarva a mai durat preț de bune minute, dar, în tot acest timp, privirile spectatorilor au rămas, ca atrase de un magnet, agățate de acea apariție tacută. Centrul scenei se mutase în colțul de umbră. Cînd, în sfîrșit, Ciurikova a intrat sub lumina reflectoarelor, vraja a sporit. Chipul împodobit de bucle (cum n-a purtat niciodată în filme) era marcat de suferința fizică, iar nobilia resemnare a Sarei în fața destinului potrivnic reducerea la penibil zăbaterile lui Ivanov. Ciurikova era, în acest spectacol, de-a dreptul frumoașă, micile dimensiuni ale rolului fiind incapabile să îi limiteze puterea de fascinație.

Recunosc că m-am dus în acea seară la teatru nu ca să vad „un Cehov”, ci anume să o vad pe Ciurikova în direct, fără mijlocirea obiectivelor de filmare sau a montajului cinematografic. Și nu am avut ce regreta, dimpotrivă. Spectacolul traia, de fapt, atunci cînd ea era în scenă.

Inna Ciurikova reprezintă una din cele mai convingătoare victorii ale talentului, apt să transfigureze chipuri care, altădată, nu ar fi avut ce căuta pe ecrane. Am văzut-o mai întîi în filmul *Începutul*, în care o țesătoare urită și stîngace de care nu se apropia nici un băiat, este aleasă, la un moment dat, de un regizor să joace... culmea, Ioana d'Arc! Și dintr-o dată, ajuns pe platou, sub reflectoarele nemiloase, „rațoiul cel urit” se transformă în febdă. Mai mult decît replicile pe care le rostea, ochii fetei vorbeau despre singurătatea

eroinei legendare a Franței, despre oboseala condiției de exemplu viu, despre preaplinul sufletului ei ce trebuise ferecat. *Începutul* nu dădea clar de înțeles dacă, odată terminată munca la Ioana d'Arc, debutanta avea să continue drumul pe care facuse primul pas ori avea să se întoarcă în caminul de tete al fabricii de provincie. Dar faptul că descoperăm o foarte mare actriță n-a împus ca încontestabil.

*Începutul* nu constituie debutul cinematografic al Innei Ciurikova. În el se regăsește însă povestea vieții „pre-cinematografice” a

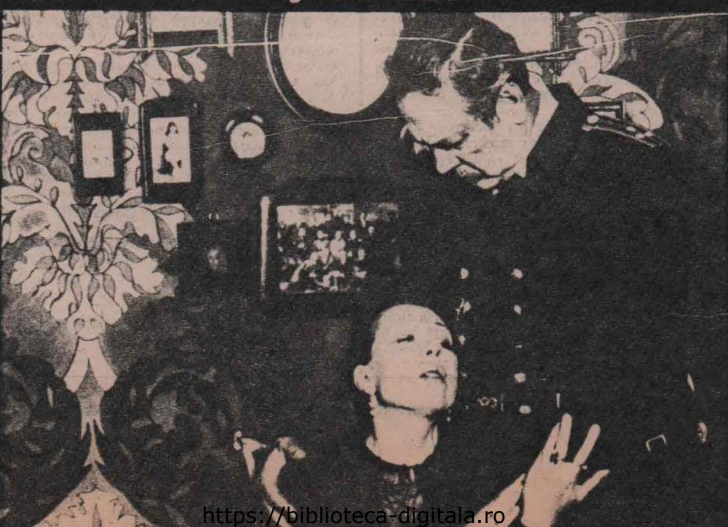
actriței, care începe așa: parca ursitoarele, observînd că i-au dat și bunătate, și inteligență, și talent dramatic cu carul, ar fi decis că nu e cazul să-i mai dea și frumusețe, ea — tînară absolventă a unei școli de teatru — găsește un angajament la Moscova, dar, ani de zile, este distribuită numai în piese pentru copii, jucid, invariabil, vrajtoare hide sau animale fantastice. Din cînd în cînd, un mic contract cu cinematografia — de fiecare dată în „apariții grotestice. Amaraciunea și decepția sînt sentimentele trairite de Ciurikova în acești ani. Intre timp (caci avem de-a face cu doua acțiuni paralele), între timp, deci, un inginer îndragostit de cinema urma — la „fara frecvență” — cursurile facultății de operatorie. În perioada pregătirii lucrării de diplomă, alînd ca se dau examene de admitere pentru facultatea de regie cinematografică „Ja zi”, tînarul lăsa totul balta și devine student la regie. Taictura de montaj. (Dacă pînă în această clipă nu ați observat că se povestește o istorie „ca-n filme”, acum însă va veți lamuri! Regizorul-absolvent, pe numele sau Gleb

Panilov, caută interpreta pentru rolul principal din primul său film. Dintre actrițele ce se prezintă la selecție, el o alege pe Ciurikova, și crede numai în Ciurikova. Urmează cîteva scurte „scene” în care colegi cu experiența în sfatusele prieteniește sau o schimbă cu alta. El se înversunează să spună „niet”! Finalul fericit și triumfător al acestui scenariu cu adevărat „rupt din viață” se numește *Prin foc nu se trece*, filmul care împunea, în 1968, un mare regizor și o mare actriță, amîbi la debut, amîbi la începutul unei extraordinare colaborări artistice și a unei exemplare vieți conjugale.

Este foarte greu, ca atare, să vorbești despre Ciurikova fără a pomeni de Panilov, după cum orice analiză a filmelor regizorului este imposibilă fără a vorbi de actrița sa preferată. Aici nu este o simplă alăturare de forțe (producător + vedetă, regizor + vedetă; mare soprana + mare bariton etc.) așa cum întîlnim frecvent în lumea spectacolului, joncțiuni adesea născute din interes. Acești doi artiști, care după douăzeci de ani de casnicie încă se mai găsesc interesanți, unui pe celălalt, descoperind mereu noi idei și noi resurse în persoana partenerului de viață și de creație, au toate motivele să dorească mereu să lucreze împreună. Panilov vede în soția sa interpreta ideală pentru ca uriasului ei talent și se adăuga o inepuizabilă bogăție psihică și sufletescă. Ciurikova preferă să lucreze cu soțul ei pentru că acest om, care o cunoaște mai bine ca nimeni altul, este în stare să o stimuleze în a da din aceasta bogăție.

De fapt, mai toate personajele interpretate de actrița, dau, daruesc, se daruesc. Și Tania, fata care pictează, creînd frumosul în condițiile de adversitate ale războiului civil (*Prin foc nu se trece*), și Pașa, țesătoarea care ajunge să o joace pe Ioana d'Arc (*Începutul*), și Elizaveta Uvarova care vede în desemnarea sa ca primar al orașului posibilitatea de a sluji binele public (*Cer cuvîntul*), și Sașa, ghid de muzeu într-un oraș de provincie, catalizator al crizei sufletesti prin care trece un mare scriitor (*Tema*) și chiar blinda Ana, chelnerița la bufetul din Ciulimsk (*Valentina*). Pozitive, dar nu schematic, toate aceste personaje își au propriile lor slăbiciuni și defecte, au suferit sau suferă eșecuri. Nimeni nu le abate însă de la felul lor de a vedea viața. Și ea, viața se răzbuina uneori pe aceasta intransigență prin neînțelegerea manifestată de ceilalți, prin îndepărtarea lor de lumea prea categorică în principile sale (și-

Femeia de fier din *Vassa (Jeleznova)*: Inna Ciurikova;  
regia Gleb Panilov





amor la care Tolstoi lăcrimase. N-am mai văzut nu știu de când — de la Cabiria, — de la **Gustul mării?** — o acțiță jucind cu atâtea feroare cea mai obișnuită, dar și cea mai îngrozitoare nedreptate, care, pe scurt și fără menajamente, sună așa: să poți fi mereu îndrăgostit și mereu să se aleagă praful. Gândareva joacă minată de un curaj nebun: ea e aici ceea ce se numește „o gisculiță” bine coaptă, cu o gropiță deja mihnită în obraz, cu un corp muncit, fără multe grații, deloc aparat de ridicol, purtat însă de iluziile și naivitățile tuturor virstelor; n-o poate învinge nimeni la „papa prostu”, dar e sistematic victima celor mai transparenți escroci sentimentali; e bună la suflet de da în gropi și nu-i pasă; e iremediabilă, la acel grad de optimism anti-realist, încât orice bună înțeleaptă ar putea replica: femeia asta nu știe că pe lumea asta există hoți? Altfel genozitate inutilă dezarmează și te duce pe sus, la acel orizont unde — vorba lui Suchianu, care a văzut în bunătate o formă a inteligenței... — nu mai știi să deosebești între suflet și minte. Nu mulți actori te transportă până acolo. Și doar cîteva trenuri. Al Gândarevei — cel în care urcă, trimisă să fie **Mos Geriță** pentru copiii din provincie! — e printre acestea; nu de toate zilele, nu pe toate liniile.

Pentru încheierea demonstrației mai e ultima scenă din **Regăsiere după război** (regia: Galina Iurkova). Tolia, zis „Frantzul”, coboară din **Cerul senin** al lui Ciuhrai. Prizonier într-un lagăr hitlerist din Franța, Tolia se întoarce, după război, acasă, în orașul său chinat și are de îndurat ceea ce osîndă crudă și nescrisă prin care nu se acorda loc de muncă celor scăpați cu viață din detenție. O femeie — acar la căile ferate — îl așteaptă cu doi copii mărice, doi băieți care-și fac cele „400 coups” printre ruinele, cîmpurile minate, ogrăzile amărîte și cinemaul unde rulează operele nemțești din care nu înțeleg nimic. „Frantzul”, om simplu, dintr-o bucată, vrea să-i pună la muncă și învățatură, să le dea un orar și un rost. Copiii văd în el un deșman și se lasă fascinați de un vagabond proaspăt venit de pe frontul japonez; îi vor da acestuia micile lor economii și trofee, tipul îi lăsează bine mersi într-o gară și urcați în tren — în timp ce mama a ațipit — vor trebui să-și mărtimească tatălui lor că nu mai au nici o lețcaie. „Frantzul” încasează și lovitura asta și le cere să vorbească în șoaptă, să n-o trezească pe mama, mama să n-audă nenorocirea; pentru prima oară, băiatul îi va spune barbatului din fața sa, „tată!” E totul — după care, din „off”, un adevărat of, aflăm dintr-o frază a acestui băiat devenit povestitor că „tată a fost ucis, la drumul mare pentru 30 de ruble”. Danelia cu delicatețile lui de „Seroja”, co-semnează scenariul. Danelia știe ce înseamnă să încheie o confesiune într-un tren care abia înaintează, marfar de destine, pe întinsul stepei.

Radu COSAȘU

tuatie ultraevidentă în **Cer cuvintul**. Se produce astfel o însingurare a personajelor, ceea ce nu le va altera însă omnia și capacitatea de dăruire.

Vreau să sper că toate aceste observații reușesc să dea o idee asupra complexității partiturilor pe care Panfilov le-a oferit Ciurikovei și pe care ea le-a interpretat cu deosebită finețe. În viziunea celor doi, pină și Vassa Jeleznova, tradiționalul personaj feminin negativ al teatrului rus, încetează de a fi o schemă. „Femeia de fier” din filmul **Vassa** este în primul rînd femeie, așa că ea cunoaște momente de descurajare și este în stare chiar să plîngă, instinctul matern — mai precis obsesia asigurării viții copiilor — iar nu unul criminal este cel ce îi dictează actele inumane. Totul derivă nu dintr-o natură vicioasă. Vassa Ciurikovei nu face rău din plăcere, iar moartea ei prematură ar putea fi explicată și prin imensa oboseală a personajului strivit de prea marile sarcini sociale și familiale ce și le-a asumat. Așa stînd lucrurile, este firesc ca orice nou proiect al tandemului Ciurikova-Panfilov să fie așteptat cu mare interes. Interes și curiozitate ce sporesc (și nu e un paradox) atunci cînd e vorba de ceva „ce s-a mai făcut” — ca de exemplu, adaptarea tocmai terminată a romanului „Mama” de Gorki. Cum va intra actrița arhicunoscutul personaj, simbolul femeii ce se dăruie unei cauze, personaj răsărit de neuitat în interpretarea mării Baranovskaia din filmul lui Pudovkin? Oricum, numele de Ciurikova este de mult o garanție.

În camera de lucru a unei moscovite imobilizată în casă în urma unui accident, sta prinsă în perete o hirtie desenată cu creioane colorate, din care rid cu gura pînă la urechi două ființe caraghioase. Semne distinctiv: barbatul are sprincene groase, trase în două arcuiri circonflexe; femeia are fruntea înaltă și ochii mari. Pentru că munca lor intensă nu le permite să treacă mai des să o viziteze, soții Panfilov și-au făcut singuri caricaturile și le-au oferit bătăriei lor prietene, ca să-i aiba mereu în preajmă, ilari și datatori de bună dispoziție. Să ai, să dai, să știi să dai... Și asta este o artă.

Aura PURAN

din unghiul actorului

## „O carte minunată” spunea Balzac

**M**ănăstirea din Parma este o peliculă din bogata filmografie a regizorului Christian Jacque, realizată în 1947, avînd la bază romanul omonim al lui Stendhal. Scriindu-și opera în ambianța romantică a primei jumătăți de veac XIX (atmosfera respirată, dar neasimilată și neasumată), unul dintre precursorii prozei moderne, Stendhal a fost un autor controversat în timpul vieții. De pildă, Sainte-Beuve, nesocotindu-l un mare scriitor, susține că personajele din „Mănăstirea din Parma” nu trăiesc; în schimb, Balzac glosează într-un studiu de 45 de pagini pe marginea acestei apariții editoriale, susținînd, printre altele, că „Mănăstirea din Parma” rămîne o carte minunată, cartea spiritelor aisei”. De mai multă înțelegere, dragoste și admirație a avut parte Stendhal de la generațiile viitoare de cititori și exegeți. Un critic contemporan, Pierre Martino se lasă cucerit de „autorul-personaj” și, simțind indoielile și chinurile creatorului, este îndreptățit să afirme: „Sînt în Mănăstirea din Parma” mari pete de umbră alături de zone de lumină și parfum... Stendhal vrea prea mult pentru a putea totuși, dar termină prin a scrie cea mai dragă dintre cărțile sale, cartea sa, și ea este, înainte de toate, un imn închinat vieții sale, vieții!”.

Filmul **Mănăstirea din Parma** — asemenea unei păduri de tei, îngălbinit și obosit de vînturile toamnei, dar care mai păstrează, parca, în foșnetul frunzelor cazătoare amintirea parfumului îmbătat — rezistă încă la reba probă a timpului și timpului de oarecare învie „coana stelei ce-a murit” la 37 de ani neîmpliniți, actorul Gérard Philipe. Înzestrat, pe lîngă un mare talent, cu o deosebită inteligență artistică. Acesta întuiește multiplele fațete ale personajului său și îl fereste de monotonia derutei în care se află un tînar de 23 de ani, iubit în același timp de două femei. Fabrice del Dongo este un amestec ciudat de forță și neputință, fire inflamabilă, se îndrăgostește mereu (ca și părintele său Stendhal) chiar „pentru 15 zile”, fermecător într-adevăr, dar numai în aparență seducător, imoral ori parvenit, Fabrice rămîne, în esență, un cast:

se întoarce singur în celula închisorii, numai pentru a-și regăsi iubita. Este capabil să renunțe la împlinire, la fericire, decît să trăiască neîmpăcat cu propria conștiință. Personaj complex și contradictoriu, Fabrice este stăpînit de stări paradoxale, dominat de treceri bruște; este capabil să pornească cu energie, cu voință în căutarea marelui, pentru a renunța la fel de energic la propriile impulsuri. Același tînar care spune că preferă un cal frumos unei femei frumoase — ori mai curînd altul?! — se va retrage în rîcoarea și întunericul mănăstirii, pentru a se stinge lent, rememorînd puținele clipe de fericire petrecute cu Clelia Conti. Celelalte personaje masculine au și ele culoare, trăiesc din plin, filmul avînd aceeași atitudine ironică a lui Stendhal față de aristocrația plină de fumuri și ilose (prințul de Parma, contele de Mosca), față de armată (generalul Conti este fanfaron și crud), dar, în același timp, disprețuind și burghezia în ascensiune (șeful poliției regale).

Personajele feminine (ducesa de Sanseverina și Clelia Conti) sînt adevărate ispite pentru o acțiță. Ele sînt imprevizibile, au o uriașă forță psihică, au inițiativă, pun la cale evadări, conspiră, sînt capabile de sacrificii; fiind criteriul ultim al succesului în dragoste, ce pare că recompensează eroul de toate neîmplinirile, aceste femei frumoase sînt, de fapt, oglinzi în care se răsfrînge cu grație și candoare chipul bărbatului iubit. În cîteva cuvinte, **Mănăstirea din Parma** este istoria iubirii, devenită trectat pasional, a ducesei de Sanseverina pentru nepotul ei Fabrice; ea nu are parte de dragostea celui dorit; acesta o iubește pe Clelia, dar și ea este iubită de altcineva, ș.a.m.d. La toate aceste personaje iubirea are o însușire fundamentală: este imposibilă; între cei doi parteneri va exista întotdeauna un dezacord, o ruptură care rămîne definitivă.

Transpunînd în imagini cinematografice fuga disperată a acestora după fericire, **Mănăstirea din Parma** este o suită de aventuri, conspirații, amururi neîmpărtășite. Astăzi, filmul se privește cu un zîmbet indulgent pentru parfumul de epocă, dar mai ales, cu re-



O privire care a luat în stăpînire mulți clasici eroi literari (Gérard Philipe, aici în *Fanfan la Tulipe*)

gretul că de multă vreme marele Gérard Philipe, a părăsit scena vieții. Deși, prin moarte, marii artiști nu dispar, ci numai pleacă din viață „ca să se odihnească puțin...”

Mariana CERCEL

Multe, foarte multe intenții remarcabile în filmul **Atenție, simbătă filmăm!** și o laudabilă capacitate de a surprinde cu autenticitate detaliile simple ale vieții și de a le agrementa cu momente comice. Și, mai ales, filmul merită un premiu pentru originalitatea ideii.

Irina POPESCU BOIERU

Legendă și actualitate în simultan (Atenție, simbătă filmăm!)



Atenție,  
simbătă filmăm!

Filme din film

**A**tunci cînd filmul — nu, nu filmul ca produs finit, nu filmul-opera de artă sau divertisment la îndemînă — filmul ca lume, filmul în facere, filmul-mijloc de existență și proces de producție, filmul invazie neprevăzută se apropie de noi mai precis, cînd o echipă de filmare dă năvală într-un loc anume, e sigur că în locul acela se produc mutații ale conștiinței și se bulversează obișnuințele. Acolo unde „se filmează”, viața capătă alt ritm și toate mizele devin, deodată, mult mai mari.

În filmul de față, echipa de filmare invadează, cu tot alaiul ei de aparate și cu modalități de contrafacere, spațiul unui sat de crescători de vite. Acțiunea filmului din film se petrece în Imperiul Roman, epoca lui Julius Cezar. Cazurile de „film în film” pe care le cunoaștem, sînt, fiecare în felul său, modalități de a confrunta arta filmului cu viața din care, categoric, se inspiră. În cazul filmului bulgar **Atenție, simbătă filmăm!** (regia Panaiot Panaitov) accentul cade pe felul în care cinematograful ajunge să-și lepede morgană, cedînd în fața adevărului unei situații de viață. În filmul luat în discuție, cinematograful se ia ușor în deridere, închinîndu-se în fața vieții obișnuite.

Cinești pătrund siguri de ei, avînd orgoliul misiunii lor, convinși că au dreptul să revendice tuturor orice sacrificii pe altarul ce-

lei de-a șaptea arte, echipa de filmare pătrunde, deci, pe tarîmul satului, în scopul de a filma momente de epopee războinice. Sînt sprijiniți de o jună localnică exaltată, candidată la Institutul de teatru, fericită să vadă de-atît de aproape cum „se pritocește” filmul. „Să ne dăruim filmului și istoriei!” — în-deamnă ea pe toți consătenii și ei se dăruiesc acceptînd să îmbrace costume de ostași romani și rîzînd unii de alții cînd se vad cît sînt de caraghioși, de neautentici, de ne-romani. Un singur lucru nu vor să accepte acești țărani: să doneze un taur viu, un taur falnic din cirezile lor, pentru a fi sacrificat de-adevăratelea drept „jertfă către zei” în filmul care se turnează. Într-un film în care nimic nu e autentic se pretinde — în mod absurd — o jertfă autentică. Iar sătenii nu acceptă absurditatea. Aproape tot filmul e dedicat felului în care ei se luptă pentru a salva animalul condamnat de la o moarte inutilă. Momentul culminant al filmului e cel în care actorul care-l joacă pe Cezar se pregătește să ucidă taurul legat. Dar suferința animalului e atît de reală, privirea sa atît de deznădăduită, încît actorul costumat, machiat, transformat, nu suportă atîta adevăr. Nu poate să-l ucidă! Și, pînă la urmă, așa cum folosește schelete de ghips și bărbii false, echipa va recurge și la un taur de butaforie.

Colegiul de redacție

Ecaterina Oproiu  
redactor șef  
Mircea Alexandrescu  
redactor șef adj.  
Virgil Poiană  
Alice Mănoiu



Coperta I  
Tamara Buciuceanu și Mihai Fotino:  
prestanța talentului  
și magnetismul farmecului

Foto: Victor STROE

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

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică  
Ioana Statie

Tiparul executat la  
Combinatul poligrafic  
„Casa Școlii” — București



# O inspirată lectură cinematografică

în premieră

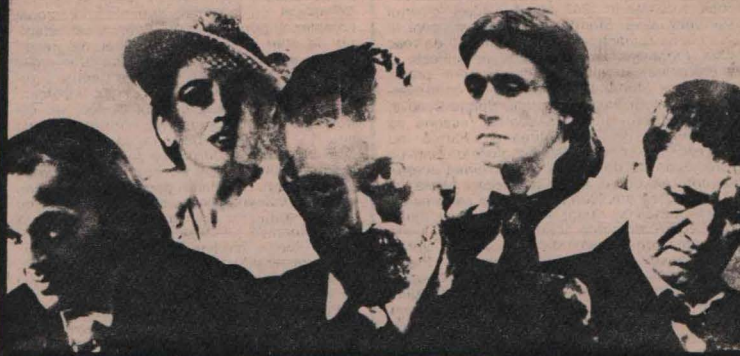
Cei care plătesc  
cu viața

Un sunet obsedant de tramvai, de rotația — crește și se revărsa într-un motiv muzical amplu, neliniștitor, lansind genericul Fotografe oprite și redate într-un caleidoscop multicolor se perinda pînă fixația unui titlu — de gazeta, de film? **Cei care plătesc cu viața.** Înspire final, cînd totul se năruie în min- tea lui Gelu Ruscanu, cel care a văzut ideile și a pierdut iluzii, muzica descrește, reflux dramatic, într-o mișcare de golire-cădere. Fata la izolare. Ca apoi să se înalțe apoteotic, coral ce susține cutremurătoarea fotografie-document adusa în prim plan, fotografia manifestanților tipografi asupra cărora s-a tras în decembrie 1918 — eroi platind cu viața pentru ca viața celor mulți să merite a fi trăită. Între cele două mișcări contrare, însingurare-solitarizare, se construiește osatura dramatică a versiunii cinematografice realizată de Șerban Marinescu după „Jocul ielelor” și citeva motive din proza lui Camil Petrescu. Un edificiu scenaristic rezonabil bine gândit, solid construit al unui film de autor — cum sintem îndreptățiți să-l numim, după atitudinea foarte personală a cineastului față de sursa literară. Dealtminteri, ultimele ecranizări ne-au obișnuit, la o cotă foarte înaltă, cu această poziție liber-creatoare, liber-cugetătoare, eseistică, față de opera inspiratoare (**Morometii, Noiembrie, ultimul bal, Iacob**). Recentă reușită impresionantă și prin gestul energetic al tînarului autor cinematografic de a supune materialul literar și cel plastic muzical-uman unei ambiții: fascinația spectacolului. Dorința de a face publicul — cel puțin la o primă „lectură” — să capituleze necondiționat în fața asaltului vizual-muzical-interpretativ îndreptat, printr-o savantă concertare a compimentelor creatoare spre o aprofundată „cunoaștere plastică”. Trasatura pe care Tudor Vianu o considera caracteristică pentru scrisul lui Camil Petrescu, autor al unor „imagini intelectuale”, le numea criticul definind, astfel, însuși paradoxul artei cinematografice.

Fața de ecranizările anterioare după Camil Petrescu, aceasta, ultima, ăm pare ca se apropie cel mai mult de specificul unei „cunoașteri plastice” a vieții desprinse din opera originală. Poate și pentru ca ea aduce în cadru o piesă de teatru — gen oricum definit ca o reprezentare plastică-dinamică a ideilor în acțiune. Desigur ca „inexistențele antinomii” printre care rătăcesc intolerantul căutător de absolut erau aproape imposibile de redat altfel decît prin prelucrarea unor dialoguri de teatru și a citorva, foarte puține, replici din proza inspiratoare. Dialoguri filmate într-o luxuriantă, ingenioasă ambianță scenografică (decoruri Lucian Nicolau, costume Oana Tofan). În reușite echivalente filmice sînt urmate consecințele fatale ale pustitorului joc al ielelor-ideilor, de către regizor și de inspirații săi colaboratori (la loc de frunte aflîndu-se poetul imaginii, Vlad Păunescu) într-o suită a amaginelor-dezagăgurilor, de o pregnanță concrete și plastificate.

Încă din primele secvențe — coborîrea cu litul în salina — se insinuează tema însingurării lui Ruscanu chiar și fața de cei mai apropiați colegi de idei de la ziarul socialist. Jocul de umbre-lumini de pe chipul întors

## a unei opere clasice



Acest film a obținut la Gala filmului de la Costinești, la ediția 1989, următoarele premii:

- Premiul pentru regie: Șerban Marinescu
- Premiul pentru imagine: Vlad Păunescu
- Premiul pentru interpretare: Ștefan Iordache
- Premiul pentru muzică: Dan Ștefănică
- Premiul pentru coloana sonoră: ing. Horea Murgu
- Mențiune pentru interpretare feminină: Maia Morgenstern
- Mențiune pentru debut în film: Ovidiu Ghiniță

spre el însuși al tînarului idealist, micile ironii ale lui Velescu și Ladima la care Gelu nu răspunde, refugiindu-se în tăcere, apoi mica explozie de uimire-impetriere cînd acest des- prin de realitate, fanatic al dreptății absolute la cunoștința de tragică suferință din ochi, sugerează sentimentul de izolare. Pînă și tema lui apare lui Ruscanu ca un spectacol feeric-ideal, de o fastuoasă grandoare wagne- riană. Aparatul se substituie privirii persona- lui dispus să supradimensioneze totul — și bine și rău, proiecție a unei imaginații febrile care, înspăimîntată de o realitate dură, se re- fugiază în ea însăși. Concepția plastic-mu- zicală a secvenței, înregistrînd salina ca pe o catedrală cu scări de sare-marmură, stralu- cînd feeric sub zeci de reflectoare și răsunînd de o impresionantă missa solemnă, covîr- șește. Șochează. Contrarietate. E o stilizare care — după mine — merge cam departe cu subiectivizarea realității atunci cînd îl fil- mează pe deținut înaintînd ca în vis, cu lan- țuri de mîini și de picioare, într-un gest filmat hieratic, teatral, pentru ca apoi acest munci- tor-luptător, închis de atîta vreme, să le ceară vizitatorilor o... oglindă. Oglinda pe care zia- ristul o scoate la comandă din servieta pînă de acte. E un moment artificial, care rupe vraja spectacolului. În timp ce între Boruga (Bujor Macrin) — declanșatorul întregului conflict, luptătorul pentru care ziarul

Alice MĂNOIU

(Continuare în pag. 8)

## Documentul social, sursă a artei

**C**ei care plătesc cu viața este un exemplu de ecranizare originală, realizată fara com- plexe inhibitive în fața textului literar, chiar dacă el poartă o semnătură ilustră — aici a lui Camil Petrescu: Șerban Marinescu, scena- ristul și regizorul filmului pleacă de la o nu- vela a scriitorului; aceasta rămîne însă pe plan secundar, materia ecranizării fiind furni- zată în principal de piesa „Jocul ielelor”, tra- tată la rîndul ei cu destulă libertate. Astfel, co- legii de redacție a lui Gelu Ruscanu, Pen- ciulescu și Prida fuzionează într-o singură persoană, caruia unul îi cedează aerul său „dezghețat” iar celalalt termitatea convinge- tor. N.D. Velescu sau Nedev, cum semnează, nu mai păstrează, ca urmare, nimic din cinis- mul primului și nici din „pozitivismul” ingine- resc al ultimului. E introdusă și Doamna T., prin Ladima, deși ea aparține romanului „Pa- tul lui Procut”. Ca să facă legătura cu nu- vela, scenaristul o obligă să-și fixeze dragos-

tea nefericită, pe altcineva. În locul aviatoru- lui Fred Vasilescu, actorul Dinu Dorcea, cu care poetul recent demobilizat, dar mai pur- tind încă haina militară, se întâlnea. Campa- nia ziarului „Dreptatea Socială” împotriva Mi- nistrului Justiției e deplasată după război, din 1914, cum preciza Camil Petrescu, trimițîndu-ne la procesele publice deschise pe atînci guvernărilor de revistă „Facla”. Mo- mentul acțiunii filmului devine cel al năvelei, nu al presei, și el precede ziua de 13 Decem- brie 1918, cînd autoritățile îneca în singe manifestația muncitorilor tipografi.

Asemenea distorsiuni, observăm cu plăcere că sînt efectuate abil de cineva care cunoaște opera lui Camil Petrescu și nu o tradează, acolo unde le savîrșește. Actorul Dorcea poate prelua, la rigoare, rolul sportivului Fred Vasilescu în stîrnirea unui amor nefericit. În novela „Cei care plătesc cu viața”, o femeie foarte frumoasă, de o mare distincție, pune ochii pe Dorcea. De ce n-ar fi Doamna T.? După o vizită infructuoasă acasă la Fred, care o evita, ea i se dă, în romanul „Patul lui Procut”, unui vechi adorator fara speranțe, obscurul poet D. Nu e nevoie de prea mult efort imaginativ ca să ni-l imaginăm în per- soana jălnicului amant acceptat din mila, pe Ladima, cu atît mai mult cu cît inițiala nume- lui sau, Demetru, e aceeași. Pînă și premisele duelului romantic între el și Dorcea exista la Camil Petrescu, al carui eroi simt, adesea, impulsul să-și dovedească astfel virtuțile ca- valerești. Chiar Ladima — ne aducem aminte — era gata să schimbe focul de pistol cu Fred Vasilescu și tot din cauza Doamnei T., atînci cînd acesta îi vorbise ca un „goujat”.

Modificările, la care autorul filmului a su- pus, trecînd pe ecran, scrierile lui Camil Pe- trescu, sînt nu numai în spiritul operei sale, dar au de multe ori și rațiuni artistice ferice. E aproape sigur ca novela a fost atrasă în scenariu ca să înlocuiască atmosfera din „Jo- cul ielelor” cu una mai radicală. Dar un re- marcabil instinct creator l-a împins pe regizor să utilizeze contopirea spre a contrabalansa, într-o măsură, o anumite reducere sufletească a personajelor „dramei de idei”. Ruscanu, Si- nești, Penculescu, Prida, matușa Irena, chiar și Maria au o psihologie liniară, croită după principiul în numele căruia acționează. Prin Ladima, Șerban Marinescu a adus-o în film pe Doamna T. odată cu ea, niște relații sufletești mai complicate, impuse de irraționa- litatea atașamentelor amoroase. Scenaristul și regizorul dovedesc fier cinematografic pro- cedînd la aceasta „compensare” a piesei „Jo- cul ielelor”, din convingerea ca un film fara emotivitate sentimentală risca să nu „țină”. E o pareră pe care și-a exprimat-o de multe ori și Fassbinder, printre alții. Himerismul erotic al lui Ladima aduce în film, ca urmare, ceva nebusc. Doamna T. îi cedează poetului într-un amestec dostoevskian de compa- siune și scriba. Regizorul caută același efect și în felul cum o tratează pe Maria, facînd din ea o debusolată sufletește, excelent interpre- tata de Maia Morgenstern, ca o femeie care și-a pierdut capul și nu e exclus să fie o mi- tomana erotică, așa cum o descrie Sinești. El însuși, admirabil realizat de extraordinarul Ștefan Iordache, se complica. Joacă doar teatru sau își rușinește, într-adevăr, soția și su- lera cinește, adoptînd o atitudine flegmatică, nebanuitoare? E greu de spus. Sigur însă ca dotarea ingenioasă a psihologilor cu o ambi- guitate moderna sporește interesul unor per- sonaje. Sinești și Maria beneficiază primii de frătarea lor într-o atare viziune nouă.

Dr. S. CROHMĂLNEANU

(Continuare în pag. 9)

Una dintre numeroasele scene antologice ale unui film de referință: **Cei care plătesc cu viața** de Șerban Marinescu. În replică: Ștefan Iordache și Maia Morgenstern

Alt portret-efigie purtînd semnătura inconfundabilă a Irinei Petrescu

Profesiunea-martor al istoriei: Reporterul (în interpretarea lui Gheorghe Visu)

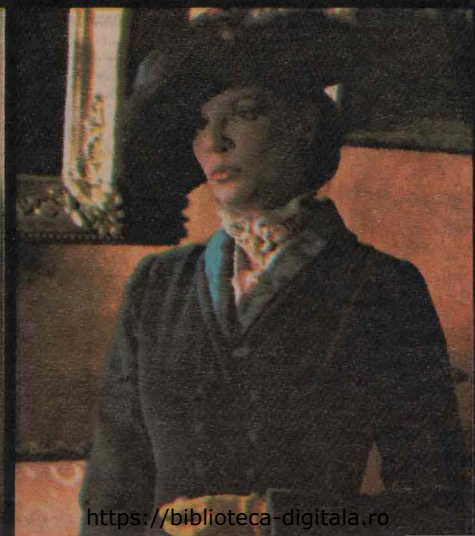


Foto: Victor STROE