

nr. 1
Anul X (109)
revista lunara
de cultura
**ci
ne
ma**
cinematografica
Bucuresti, ianuarie 1972

În acest număr:

*să visăm
cu ochii deschiși...*



COPERTA I

Actorul de teatru, cinema și televiziune **MIRCEA ALBULESCU**, colaboratorul revistei «Cinema» (în ceașurile sale libere) — unul din deținătorii roturilor principale din filmele «Puteasa» și «Adevărul pe care le vom vedea în curând pe ecrane.

Foto: A. MIHAILOPOL

COPERTA IV

DELPHINE DESYEUX, actrița de azi, în care foarte puțini o vor recunoaște pe complexata elevă din «Riscurile meseriei», din pricina căreia profesorul Jacques Brel era să-și piardă nu numai dreptul de a profesa, dar și libertatea.

Foto: UNIFRANCE FILM

CINEMA

Anul X nr. 1 (109) IANUARIE 1972

Redactor șef: ECATERINA OPROIU

sumar:

ANCHETĂ

3 Editorial: Ce propuneți cinematografilor noastre? — Ecaterina Oproiu
 «Ce idei de filme aveți?» La această întrebare, în acest număr, răspund regișorii: Elisabeta Bostan, Alecu Croitoru, Radu Gabrea, Jean Georgescu, Ion Popescu Gopo, Francisc Mărușanu, Mircea Mureșan, Lucian Pintilie, Malvina Urșianu, Gheorghe Vitanidis

SĂ VISĂM CU OCHII DESCHIȘI

22 **Permanențele filmului românesc**
 Decolare spre vis — Alice Mănoiu
 24 **Cronica cineidelor**
 Cinematograful, producător de vise — Ov. S. Crohmalniceanu
 26 **Retrospectivă**
 Cum am început să visăm? — Ion Cantacuzino
 28 **La ordinea zilei**
 Un vis best seller: Lovestorismul — Mircea Alexandrescu
 30 **Profiluri**
 Doi vizitatori — Valerian Sava
 32 **Lumea văzută cu ochi de cineast**
 De la vis la mine însumi — Radu Cosășu
 34 **Sondaj în cineunivers**
 Să visăm eroic cu Buster Keaton — H. Dona
 35 **Un spectator temperat**
 Visul nu-mi inspiră încredere — Teodor Mazilu
 36 **Scritorii și filmul**
 Un vis: a scrie pe peliculă, miine? — Ilie Păunescu

PE ECRALE, FILMUL ROMĂNEȘC

19 «Decolarea» — cronică de Eva Sirbu
 Pro sau contra? — Mircea Alexandrescu
 — Alice Mănoiu
 18 «B.D. la mare și la munte» — cronică de Al. Răcoveianu
 Pro sau contra? — Mircea Alexandrescu
 — Valerian Sava

OPINII

10 **Romulus Rusan întreabă:** lubiți filmul, Alexandru Balaci?
 16 **Fată în față cu...**
 Constantin Pivniceru: Soldat fără uniformă.
 Film și literatură
 15 Moromeții-Saga — Gelu Ionescu
 Omagiu lui M.R.P...
 21 care dorea foarte mult să facă un film cu mine — Lucian Pintilie
 Vai, ce orbii am trecut prin «Pădurea de mesteceni»...
 47 Pro Wajda — Malvina Urșianu
 47 O scrisoare din Brașov — M.I.
 21 **Confesiuni**
 India nu e Raj Kapoor — Irina Petrescu
 38 **Foto(d)grame**
 Trăiască reclama!
 Curat timpuri Noi! — Ileana Costin
 37 **Dezaccord**
 Idei (ale altora) — Valentin Silvestru

ISTORIA PATRIEI ȘI FILMUL

12 Alexandru Lăpușneanu — Virgil Căndea
 13 «Mușatinii» — interviu cu Sorana Coroamă de Adina Darian

PROFILURI '72

36 **Oaspeții noștri**
 Sublimele defecte ale lui Vittorio De Sica — Florian Potra
 Mari regizori
 50 Donskoi la 70 de ani
 Mari personalități
 50 Maurice Chevalier — D.I. Suchianu
 Actorii noștri
 48 Ioana Bulcă — interviu de Eva Sirbu
 Cinemateca — T.V. — Pe ecrane — Cinemama



Iubirea pur și simplu

«Love Story»



Un film potolit

«Decolarea»



Visam la săli zguduite de emoție

«Pădurea de mesteceni»



Premiat în acest secol

«Mesagerii»



Istoria Patriei și filmul TV

«Mușatinii»



Ce se întâmplă dacă avea și calitate?

Vittorio De Sica



Nimic nu e întâmplător

Ioana Bulcă



Cum se alcătuiește planul unei cinematografii, planul pe un an, planul pe doi ani și — firește — planul pe mai mulți ani, pentru că o cinematografie, se știe, nu poate prospera trăind de azi pe mâine sau de la un anotimp la altul, încropind, improvizând?

De la ce se pornește?

Tot ce e suflare, suflare conștientă, în cinematografia noastră, este de acord, cel puțin teoretic, asupra răspunsului: Pornim de la REALITATE.

Realitatea este unica mazăre a cineastului angajat. Ea este inspira-tora. Ea e beneficiarul.

O arătăm așa cum este, pentru că s-o facem mai bună.

Luptăm s-o transformăm, pentru că transformându-o pe ea, ne transformăm pe noi înșine, devenim mai buni, mai buni prin luciditate, nu prin neștiință.

Realitatea unei cinematografii — ca a oricărei alte arte — nu sînt numai întîmplările vieții, culese la rubrica de fapte diverse, numai evenimentele trecute în calendare, numai tablouri sinoptice, numai listele tematice, care încearcă (și foarte bine fac), încearcă să țină

inspiratia artistului și preocupările lui într-un echilibru general. Realitatea unei cinematografii nu sînt numai teme, ci și oameni care fac să trăiască aceste teme. Realitatea unei cinematografii sînt **cineștii**. Tot ce e viu, tot ce e fier pe ecran există doar prin ei, prin conștiința lor, prin sensibilitatea lor, prin meșteșugul lor, prin talentul lor și eventual, prin geniul lor. În afara profesionalismului (iață un cuvînt folosit zice unii, prea dar, noi credem că nu-i așa, noi credem că profesionalismul trebuie să devină pentru noi o **obsesie**, o obsesie necesară), în afara profesionalismului, în afara conștiinței lor civice, în afara talentului lor, planurile unei cinematografii nu sînt decît hîrtii și vorbe, vocale și consoane, cifre și dezviri. Atît.

Pornind de la această convingere, pornind de la o acțiune reală care se petrece azi în cinematografie (alcătuirea unui dosar cu fiecare regiilor, dublat de planul discutării «de la om la om» cu fiecare regiilor) numărul 1 al revistei noastre din 1972 începe cu o largă anchetă, care se adresează cineștilor noștri, celor uși, dar și acelor poștași cinești care bat la porți, care așteaptă, imaginează, speră, sînt gași să sfarîm mîinți în pumni. Tutoor acestor breslaș-aurari profesio-niști ai camerei și, să sperăm, și vrăjitori ai ei, le adresăm azi această întrebare:

ce idei propuneți cinematografiliei noastre ?

În mod firesc începem cu regiilor, pentru că regiilor este principalul inculpat al oricărui film. Vom continua să punem această întrebare tuturor celorlalți categorii de creații fără de care filmul, artă colectivă, nu poate exista.

Vom întreba pe scenariști: «Ce idei propuneți cinematografiliei noastre?» pentru că știm sigur, aceasta nu e o presimțire sau o banalitate, scriitorii noștri, scenariștii noștri, posibili noștri dialoghiști, sînt capabili să scornească sau să descopere subiecte excelente. Citeva din ele le-am auzit pe coridoare. Pentru ce aceste interesante povești să rămîna încradinate numai peretilor ?

Vom întreba actorii: «Ce idei propuneți cinematografiliei noastre?», pentru că avem foarte mulți actori, unii din ei, am mai spus-o, de talie internațională, mulți actori care pot fi muze și prin ideile lor și prin personalitatea lor artistică. Istoria teatrului, istoria filmului sînt în acest sens pline de argumente. «Un film scris pentru cutare actor sau pentru cutare actriță» nu este un deziderat inaccesibil și, chiar dacă ar fi, se știe că marii realiști au fost întotdeauna cei care au realizat utopie.

Vom întreba: «Ce idei propuneți cinematografiliei noastre?» pe operatori, pe documentariști (dintre cinești, ei calcă cel mai apăsător pe pămîntul realităților noastre), li vom întreba pe animatori (animatori, de la animație, foarte frumos substitutiv, un substitutiv de bun augur într-o epocă în care desenul animat nu mai e o afacere cu răți și un mod de a spune: noaptea bună, copii! Foarte bine spus animatori), li vom întreba pe scenografi și pe monteurii, pe inginerii de sunet și pe producători, pe compozitori și pe critici și dacă se poate, dacă nîi se permite, chiar și pe directori.

Vom lansa această întrebare dincolo de zidurile cetății filmului,

pentru că visătorii, marii visători ai cinematografiliei românești sînt acolo, mai ales acolo.

Vom întreba: «ce idei propuneți cinematografiliei noastre?» pe spectatori, pentru că ei, spectatorii, sînt cauterii filmelor noastre, suportorii noștri, judecătorii noștri, telul filmelor noastre, pentru că publicul nu este — nu poate fi — doar consumatorul. Pentru cinematografilia noastră el este rațiunea de a fi.

Știm de pe acum că multe dintre răspunsuri nu vor fi întru totul concludente. Știm bine că există și avocați care ne pricep săși pledeze cauzele proprii; știm că nu toate propunerile vor fi inadate. Știm că sînt ideile care nu stîrnesc aplauze la ridicarea cortinei. Știm că producătorul poate să zică «banal», acolo unde autorul gîndește «senzational». Și viceversa.

Deschizînd această anchetă nu sperăm să întocmim dosarul complet al viitoarelor noastre capodopere. Într-un sens, dorința noastră este mai ambițioasă decît capodopere pentru că dorim să aducem, să readucem, să subliniem, să exaltăm o idee, care nu e nouă, dar a fost atît de des uitată, încît uiora dintre noi le apare acum aproape năstrușnică, ideea că o cinematografie nu poate exista în afara cineștilor ei.

Statura unei cinematografii este statura cineștilor ei. Umbra unei cinematografii este umbra acolora care-i fac filmele.

De ei depinde.

În primul rînd depinde de dumneavoastră, stîmți regiilor, de aceea dumneavoastră sînteți primii cărora le adresăm întrebarea: «Ce idei propuneți cinematografiliei noastre?»

Ecaterina OPROIU



În acest număr, răspund: Eli-sabeta BOSTAN, Alecu CROITORU, Radu GABREA, Jean GEORGESCU, Lucian PINTILIE, Ion Popescu GO-PO, Francis MUNTEANU, Mircea MUREȘAN, Malvina URȘIANU, Gheorghe VITANIDIS.

În numărul viitor, vor răspunde: Andrei BLAIER, Lucian BRATU, Virgil CALOTESCU, Liviu CIULEI, Șerban CREANGĂ, Cezar GRIGORIU, Manole MARCUS, Aurel MIHELES, Iulian MIHU, Mircea MOLDOVAN, Gheorghe NAGHI, Sergiu NICOLAESCU, Dan PITA, Geo SAIZESCU, Mircea SĂUCAN, Savel STIOPUL, Mircea VEROIU, Gheorghe TURCU, Timotei URSU.

Elisabeta BOSTAN:

*Filme pentru copii.
Filme despre copii.
Filme de familie.*



2

«Ala-bala-portocala»

Proiect de scenariu. Comedia pentru cei mici. O suită de fapte diverse din viața copiilor, imbind în cadrul reali (străzi, școli, cartiere, sate etc) cu fantastical unor personaje descrise printre eroii din lumea basmelor. Prilej vesel de a transmite copiilor câteva din cele mai necesare deprinderi.

3

«Criminalul avea ochi mari»

Scenariu pentru un film inspirat din actualitate. O poveste sentimentală. Drumul unei femei către dobândirea unor bunuri simple: căminul și sentimentul maternității. O dezbateră despre egoism, fericire, responsabilitate, sacrificii, etc. Familia — teren al afirmării umane depelne.

4

«Te-am iubit nepermis de mult»

Proiect de scenariu pentru un film inspirat din actualitate. Afirmarea profesională a unei femei, a unei doctoressă, este o piedică în calea dezvoltării armonioase a căminului ei? Filmul nu ar răspunde direct la întrebare, ci ar urmări dramatic bucuriilor și necazurilor parcursе de eroină până în pragul recunoșterii publice a meritelor ei.

5

«Floarea nemuritoare a iubirii»

Scenariu pentru un film de lung metraj. Este vorba de un basm inspirat

din literatura populară (de la blestem pînă la cîntece de dragoste și basme propriu-zise).

Dragoste sub toate formele ei de manifestare, mobil al celor mai surprinzătoare și frumoase gesturi omenești, constituie materia primă a scenariului. Cadral fantastic, eroic de basm nu ar face dect să sublineze fondul poetic, filozofic, al înțelepciunii populare.

6

«Învățați geografia cîntînd»

Scenariu pentru un film serial. Un serial comic, muzical, de scurt metraj, prezentînd aventurile unui școlar aflat în conflict cu geografia. Prețext pentru a prezenta convingător și «memorabil» cele mai importante noțiuni de geografie.

7... 9

Aș mai dori să realizez o suită de adaptări pentru ecran a unora din cele mai îndrăgite povestiri pentru copii, într-o vizuină modernă, valorificînd ceea ce mai noi cucerim în domeniul limbajului cinematografic: «Capra cu trei iezi», după Ion Creangă, «Fram, ursul polara», după Cezar Poftescu și «Scufița roșie», după Andersen.

10

«O mie și una de noapți»

Scenariu pentru un serial. O datorie mai veche a mea față de prietenii din Graț, în colaborare cu care urmează să prezintăm publicului de la noi, din Graț și din întreaga lume, nemurtoarele povești.

Alecu CROITORU:

*Crezul meu,
exprimat de
Rebreanu:
«Faceți filme
în așa fel încît
să arățați sufletul
românesc
lumii întreg»*



1

«Podul»

În august 1944, la uzinele Rogifer-Tohan, de lângă Brașov, muncitorii primesc sarcina apărării podului de peste Olt. În toată ziua există un singur locotenent și încă un om care știe să tragă cu tunul. «Cine-a făcut armata airtierii? Cine știe să tragă? Se făcuse liniște la această întrebare. «Atunci cine vrea să meargă?» Au ieșit de printre strunguri vreo 50 de oameni. Și-au lăsat fiecare dintre ei casa și masă și s-au dus să apere podul știind că astfel își apără ziua. Erau citiva invalizi, mulți bătîrni, oameni între două vîrste și tineri. Unul dintre ei trebuia să se căsătorească în duminica ce venea.

Așa s-a născut prima adevărată gardă patriotică de la noi. (Unii dintre ei mai trăiesc. Locotenentul și alții citiva îl cunosc pe toti).

Lucrul important pe care-l aveam de făcut era ca tunurile să tragă. Să tragă zi și noapte. După fiecare 10—15 lovituri, oamenii se înhamau la tun și-l mutau pe altă poziție, la un kilo-

metru depărtare. Să creadă nemții că sint mai multe baterii. În timp ce mutau tunurile, răceau țevile cu salopetele și cu hainele udăte în apa Oltului. Cum ajungeau la noua poziție, locotenentul regla tragerea și alerga, pentru aceiași lucru, la celelalte tunuri. Au frăți și momentul greu al trădării unuia dintre ei.

Filmul ne aduce în prim plan eroismul acestor oameni simpli care au înțeles, atunci, în august 1944, că trebuia să-și apere ziua, să apere podul.

2

«Frumoasele blesteme de dragoste»

...«Cum umbă pulul după cloșcă și cloșcă după pui, așa să umbie urșutul meu după mine. Și cum nu poate copilul fără mamă și mama fără copil, așa să nu poată urșutul meu fără mine. Eu m-oi culca și m-oi odihni și voi cădea, dar urșutul meu să nu se culce, să se se odihnească, și la mine-a-ntă noaptea să pomenească, prin pădure, prin deșime, să-alerge-i-a-ntă seară la

mine. Să-i văd, să-i știu, să-i cînt, să-i dorm...

Cu «Frumoasele blesteme de draștop», continui precupțarea mea din «Urtele omului» și «Anotimpul miresei de a aduce pe ecran aspirame poetice, autenticitate și adîncime filozofică a folclorului nostru, acest titlu făcînd parte dintr-un ciclu de filme dedicat fiecărei vîrste în parte» (dedicînd de început copilaria), «Frumoasele blesteme de dragosta» (literația), «Lînghea» (maturitatea), «Grija» (bătrînetea).

3
«Lumea se distrază»
Propunerea este făcută împreună cu tovarășul Dumitru Fiernoșcă, directorul Arhivei Naționale de filme. «Lumea se distrază» este un film de montaj care va fi realizat din pelicule existente la Arhiva Națională de filme, ar unele vor fi filmate la noi.

Știi cum se distrază lumea pe meridianele pămîntului? Ai auzit de concursul internațional pentru cea mai frumoasă cheie? Pentru cea mai frumoasă barbă, cea mai interesantă mustață? De ce credeți că se adunăzeci de oameni și se întrec în a rezista să stea în vîrtul unui par? Există în aceste manifestații dorința individului, dintr-o parte, și a ridică deasupra semenilor săi?

Filmul va avea deci cele mai interesante distracții de pe meridianele lumii, distracția fiind privită ca fenomen social. Există un raport între distracția individului, a grupului, a masei, și cerința socială a distracției (presim cînd spunem ecstază socială a distracției)? Distracția poate degenera în forme aberante? Are societatea un rol important în această problemă? E de ajuns să adăm poporul pline și circ? Ce fel de circ, cînd, unde, cum?

Ce părere aveți măestele auzind toate acestea întrebări? Cere mastru, mă întreb eu? Decăndăți, în materie de film, să-l întrebăm pe Chaplin. Da! Un film despre distracțiile de pe toate meridianele lumii, în care să apară Chaplin, cel de azi, film comentat de filozofi și sociologi a acestui fenomen.

Vă e teamă de un film didactic? Ar fi bine să fie așa (în sensul bun al cuvîntului). Oricum, exclud cuvîntul «didactic».

4
Săptămîna minciunilor

Comedie satirică. Adaptare cinematografică după D.D. Pătrașcanu. Cu mijloace specifice comediei cinematografice, filmul «Săptămîna minciunilor» va aduce în prim plan atmosfera unui țîrg moldav înainte de ațerși, denunțînd în mod critic viciile administrative, parțial sistemului electoral, parlamentarismul burghez în tot ceea ce avea mai superficial și formalist și spiritul unei lumi devorate de interese, de enșe și minciuni, așa cum există astăzi în începutul acestui veac.

Guvern, opozitie, candidați, alegători, discursuri, intruniri... Intruniri, discursuri, alegători, candidați, opozitie, guvern, punct.

Alții, zale frumoase de primăvară.

Strada mare, mica stradă mare a țîrgului și fosa împărțită în două. Un

trofar al guvernului», celălalt «al opozitiei». Fiecare candidat trece pe «partea lui». De aici îl înclărmă lumea. Din partea cealaltă, fiecare este obligat să audă hudiellele și jurămînturile de rigoare...

Scenariul este predat studioului.

5
«Rîmurile pămîntului»

Întrocît în 1972 se va desfășura în țara noastră «Festivul internațional de folclor», noua beneficiă de prezenta unor numeroase ansambluri folclorice de pe toate meridianele lumii. Nu mă gândesc să înregistrez toate aceste ansambluri, apoi lipindu-le «cap la cap» să realizez un film-peliculă, ci vreau să realizez un film-film. Să adun aici toate ritmurile pămîntului, să le decompun sunetele și mișcăriile, să le recompun, să mă întreb dacă seamănă între ele, de ce seamănă...

6
«Dorinta»

Film-anchetă. Nu știu dacă ai avut curiozitatea să-ți întrebai pe oamenii următorului lucru: «Ce vă doriți în momentul de față și cum at vrea să și se îndeplinească această dorință?». Eu am făcut acest lucru. Așa că s-a născut ideea acestui posibil film contemporan, cu deosebite valente politice, sociale, umane.

7
«Vifonita»

Un film aspru și adevărat, din perioada colectivizării, după scenariul lui Petre Săuceanu.

În perioada colectivizării, primul secretar de partid al unui raion dă indicații speciale în privința terminării colectivizării într-un sat. După primele greșeli, este trimis mai în mijlocul realităților. Ajunge în satul unde fusese trimis transmite indicațiile lui. Omul este obligat să îndeplinească aceste indicații — care nu se prea leagă de realitățile pe care le înflinește acolo. Dar indicațiile sînt venite de sus și trebuie îndeplinite. Ce face eroii nostru? Ce fac oamenii?

8
«Vara oțtenlor»

Un film de actualitate, după romanul lui D.R. Popescu.

9...etc.

În plus, cîteva scenarii afiate în fază finită, de scenarii regionale, aprobate fiecare din ele de cîteva ori: «Șfîrșitul eclipselor» (scenariul scris împreună cu D.R. Popescu), «Penalți» (comedie satirică), «O lumină ciudată» (scenariul scris împreună cu Paul Everac).

Propunerile sînt numeroase pentru că știu că am de spus niște lucruri deosebite despre lumea care mă înconjoară. Știu că filmul este cel mai apropiat de puterea mea de a mă exprima. Știu de asemenea foarte bine că «cinematografia este o industrie, iar filmul este o artă». Am făcut, și doresc în continuare să fac film, în lume, și la noi, se fac prea multe filme-

Radu GABREA:

Cred că fiecare scenariu trebuie să pună o întrebare. Fiecare film trebuie să caute un răspuns

Cred că filmele și implicii scenariile trebuie să pornească totdeauna de la o întrebare.

De pildă: Ce-a putut gîndi un vechi comunist, judecat și condamnat pe nedrept, în anii în care se săvîrșeau la noi abuzurile demascate de conducerea partidului?

Ce gîndește un om de știntă care construiește arme înfiorătoare de ucide a omului?

Ce se întîmplă cu un om, cu un erou care moare pentru o idee în care a crezut toată viața, dar își dă seama că metodele prin care a încercat să-și ducă ideea pînă la capăt au fost greșite?

1...3

Fiecare din aceste întrebări i-as căuta un răspuns... Sau măcar as încerca să le formulez într-un film: despre Lucrețiu Pătrașcanu pentru prima întrebare, despre Galileo Galilei, așa cum l-a văzut și mai ales așa cum nu l-a văzut Brecht, la a doua întrebare, și despre Crăsoșor Horia care a crezut în cuvîntul împăratului, la a treia întrebare.

4

Consider că cel mai pur act cinematografic îl constituie îndreptarea unui teleobiectiv înspre o mulțime de oameni. Văzută de departe, cu ochiul liber, această mulțime e nediferențiată, aparență uniformă, compactă. Teleobiectivul o analizează, o deșta-

peliculă. În producția noastră de film artistic n-ar trebui să ne permitem a face decît filme-film nu pelicule-peliculă.

Poate că exagerez, dar eu nu uit niciodată, la nici o zi de filmare, crezul meu, exprimat magistral de Liviu Rebreanu («Fiecare film în așa fel încît să arătați sufletul românesc întregii lumi».



cu mișcă în părțile ei componente, fără să tulburăm relațiile, ca într-o unică și irepetabilă experiență, în care descoperim individii care compun această colectivitate.

La acest act cinematografic primordial m-am gîndit atunci cînd am scris proiectul de scenariu la filmul «Nunta», sau mi-am propus să scriu un scenariu intitulat «Accidental».

Ce se întîmplă în scenariul «Nunta»? Sînt mulți oameni se află la o nuntă, sînt veseli și par legați de mișcare, de fire trănite unul de altul: sîntem aproape a familiei» spune unul din personajele filmului. Totul merge perfect, petrecerea poate continua pînă la sfîrșitul ei firesc, chiar dacă ea capătă, așa cum se întîmplă de multe ori, unele accidente groțesti. Și tot așa, cum se întîmplă de multe ori la un moment dat, oamenii, chiar cei mai veseli, încep să se plictăsească. Dar ceva exterior intervine. Sărbătorea e tulburată de sosirea unor intruși — o pereche de tineri bătrîni, rătăciți, străini de grup, pe care oamenii purtați de elanul momentului, poate chiar cu sinceritate, îi invită în mijlocul lor, să se împărtășească bucuria. Obosiții de petrecere, nuntășii caută un joc care să le păstreze intactă bucuria și sărbătorea. Și atunci, nevinovat, unul din cei nou veniți le propune jocul — un joc pe care stie el de undeva, demult. Dar jocul are un sfîrșit neașteptat. Nu se termină ca un simplu joc. Devine mai grav, și deodată, primejdie. Jocul duce la descoperirea celeilalte fețe, a celei adevărate, a terenului pe care s-a constituit acest grup, aparent armonios și unit. Meschinăria, apăsătoare, lașitate, unele carente morale răbătuse și temeiurile legăturilor strînse



intre acești oameni se dovedesc a fi cu totul altele decât cele pe care le lăsa să apară veselia de la început. Un film împotriva fariseismului. Impotriva egoismului. Impotriva minciunii.

5

Ca și în «Nunta», același proces

demistificator așa vrea să stea și la baza celui-lalt scenariu: «Accidentul». Un film polițist, care începe cu un accident care de fapt e o crimă, mai bine zis sfârșitul unei crime morale, început cu mulți ani înainte: furt de sentimente, respectabilitate și poziție socială pe nedrept cîștigată, o existență distrusă, calitatea triumfătoare, respectabilă și respectată. Un film care să oblige pe oameni să despărță aparatele adevărului de adevărul adevărat.

galească», dă în vîșag morzaurile și tarele unei societăți îmblicite dintr-un oraș de provincie tot altă de îmblicite precum și e Capitala din 1938 cu tul șișul de ataceriș, polițieni, dame voalate și șmecheria.

Subiectul se așează pe un concurs de frumusețe în care o biată fată de provincie, foarte frumoasă și foarte naivă este aleasă orășului. Aceasta însă, nu fără intervenția unor elemente progresiste care au deșcut scoțeliile unor candidațe din societatea, zisă înaltă.

La concursul final din Capitală se

întîmplă că tîna provincială este declarată Miss România.

Inițiatorii concursului trebuiau să tragă foloace substanțiale de pe urma fetei, prin reclame și alte combinații — pînă la plecarea ei în America să concureze pentru Miss Univers — și apoi poartă și alte ataceri, dar s-au trezit într-o bună dimineață fără Miss România.

Aceasta, cedînd între timp unui sentiment natural, dispare pentru totdeauna cu un tînar scriitor. Spre disperarea tuturor celor ce aveau să tragă datoriile ei beneficii mai mari sau mai mici — inclusiv familia.

Jeon GEORGESCU:

De pildă
un film muzical
biografic despre
Grigoraș Dinicu.
Sau un film
despre Leonard.



Lucian PINTILIE:

Nimeni nu
poate să spună
pea multe
proiecte,
cîtă vreme eu pot sta
la masa mea de lucru
cu bărbia sprijinită
de scenariile mele...



1

«O scrisoare pierdută»
Transpunerea cinematografică a piesei lui I.L. Caragiale.

Originalitatea filmului ar consta în faptul că realizarea lui va ilustra multiple acțiuni extrascenarice povestite în amănunt și savoare de marele dramaturg.

În acest caz acțiunile petrecute pe scenă, în cuprinsul celor patru acte, se vor comprima pe ecran la strictul necesar. Astfel, spectatorul va vedea o lucrare tratată diferit și complex — inclusiv o partitură muzicală. Aceasta, de factură evocativă a epocii, va susține secvența proprii versiunii cinematografice.

N.B. În 1972 se împlinesc 60 de ani de la moartea autorului.

2

«Hora Staccato»

Un film muzical biografic despre Grigoraș Dinicu. Interesantă narațiune cinematografică de George Șoșig.

Este vorba, mai ales, de propagarea muzicii românești în «lume» prin arcușii artiștilor susnumiți...

De legăturile lui cu marii dirijori și compozitori străini, cauzate de încetarea muzicii noastre pe care Dinicu o făcea auzită cu multă artă și talent... De compozitiile lui... etc.

Actiunea este îlesută pe o tramă de neobosită muncă profesională, familie

și chiar o mică aventură romantică care... nu s'încră.

3

«Leonard»

Film muzical, biografic, de mare spectacol. Epoca operetei românești. Nu interesează viața într-ă a renumitului tenor, ci evocarea unei forte artistice dintre cele mai populare, în lupta cu dificultățile pecuniare grație mentalității de decizente a oficialității timpului trecut.

Leonard a început sărac și a murit sărac. Bolnav și sărac.

«Am trăt cu ce-am dată, spunea el. Știu ce însemnă să n-ai...»

În acest film vor apare și alți însemnați artiști dispușuri, printre care: Maximilian, Ciucurele, Carusey, Timică și de asemenea cîteva cîntărețe, fără să scăpăm — mai ales — pe marele Constantin Tănase, contemporan cu titularul și cu care, la început, a jucat în două opere.

Am strîns în vederea acestui eventual film, un material înedit.

4

«Floarea de așave»

Romanul lui Cezar Petrescu este foarte prețios scenariizant, puțin furnizând un spectacol de o oră și jumătate de amuzament copios.

Autorul, încercînd o manieră «cara-

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

Privindu-mi viitorul meu de cineast cu un amestec de superstiție și nelărească excitație, lată că înlățesc citeva din proiectele mele, doar cîteva din cele multe care, datorită unui lung, nedorit repaos, au ajuns — parte din ele — în forme constituite de scenariu.

Cunoscînd rolul constructiv al hazardului în viață, însăși alegerea lor e lăsată hazardului.

1

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

Nu este numele meu — ieri-tă-mă — dacă nu voi mima știși nepotrivite — nu este oare el o garanție, cit de cit,

voi adăuga ca să temperez detronate ambiții?

2

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

3

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

4

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

5

Am foarte multe proiecte, prea multe chiar, înclt unorei îmi privesc viitorul cu acea spaimă pe care o avem cînd — copil fiind — priveam cerul, fragilul lui echilibru și fiecare stă era pentru mine o stea căzătoare, o cursă, iar cerul încărcat de lumini reci, o magie de circ.

2011...

Este vorba de «BARIERA», admirabila proză a unui scriitor al vremurilor noastre: Teodor Mazilu.

Plan pentru 1972.
Pentru mai tîrziu, sau pentru eternitate, ca să nu-mi scape din memorie...

2

«...văd volveozi cu plete; străbunii trec în gîlciri violete...» sînt osteni de umbriet, caii sînt înşingerați, și ei tot mai caută niște urme, pierdute de o mie de ani, sau mai de demult, un lăcaș în ruină cu semne misterioase pe frontispiciu, un loc blestemat unde niciodată nu s-au putut înălța ziduri trănicioase. Locul acela trebuie provocat încăodată, pentru că semnificația lui este continuitatea spirituală a unui popor greu încercat de istorie...

Un singur om ar avea harul să clădească în acel loc edificiul dorit de Voievod, un arhitect vestit prin părțile aceluia...

Edificiul trebuie să fie puternic încît să simbolizeze alcătuirea națională a poporului, să fie puternic încît să așere valorile sale culturale, să fie puternic astfel ca să poată ține porțile deschise prietenilor.

Dar Edificiul se prăbușește mersu. Totul este împotriva. Dușmanii rădăcitori prin acele pămînturi. Și elementele naturii: pămîntul, apa, focul...

Pină la urmă, dușmanii se vor închină la fața minunății: Edificiului și vor deveni prieteni.

Dar răzvărtirea naturii, Marele Mester o va înțelege numai după îndelungă meditație și după ce va deosebi semnurile misterioase lăsată moștenire de strămoși. Atunci va și că-nu-și va desăvîrși opera decît cu sacrificiul iubirii supreme...

Acesta e «Mășterul Manole».

3

Și tot ca să nu uit: «Ultima noapte de dragoste, înflita noapte de război» de Camil Petrescu.

4

«Șarmanul Dionis» de Eminescu. Sînt curios de vremeul cititor nu i-ar place astfel de filme care nu se fac.

că acest film să fie prezentat publicului spectator încă din anul 1972.

2

Cel de al doilea film pe care intenționez să-l fac arăc a fi un adevăr: fiecare om e responsabil de faptele sale și răspunde de ele și fața de el însuși

Malvina URSIANU:

Calitatea principală a unui scenariu trebuie să fie aceea de a inspira un realizator

și fața de societate. Eroina principală a filmului, mai bine zis, scenariului «Dragostea începe vineric», e o tânără fată între liceu și facultate. Are de ales între viața părelnic ușoară petrecută în hotelurile hotelurilor și a barurilor de zi, și fabrică.

Uzina, munca, muncitorii îl dezvaluie cea de a doua lume. Aș dori ca acest film despre liniere, pentru tineri și părinți, prin autenticitate și adevăr să fie un îndreptar pentru marea generație de mine.



Francisc Munteanu:

Cum se naște un subiect de film? La început se ivește o idee simplă, aparent banală...



Design, răspunzînd la întrebarea dumneavoastră, ca film să dori să fac, aș putea să par superficial, chiar dacă tema povestirii cinematografice ar suna pompos, ca de exemplu «Eliberarea Ardealului de Nord de către armatele române». Chiar cu acest risc, va relatez două subiecte pe care intenționez să le transpun pe ecran. Înainte însă, aș dori să vă vorbesc despre felul cum se naște un subiect de film. La început apare o idee. O idee simplă, aparent banală. Și ca să fiu mai concret, voi povesti cum s-a născut în timp subiectul filmului.

1

«Sfînta Tereza și diavolii». Cu cîțiva ani în urmă, am vizitat construcțiile de la hidrocentrala Porțile de Fier. Era mult noroi, fier, orșovenii înjurau că trebuiau să-și părăsească vetrele și să se mute în noul oraș durat la cîteva kilometri, undeva pe un deal. În zilele

acelea, din cauza inundațiilor, apele au pătruns în cantine, muncitorii înforși de pe șantier nu aveau ce mânca, toți erau supărați, arțăgoși. Ci care aveau însă în fața lor hidrocentrala terminată își spuneau un adevăr banal, auzit pînă la satulație: hidrocentrala merită sacrificii. Din clipa aceea în mintea mea a incolțit această idee: «Sînt lucruri care merită sacrificii». Metamorfoza prin care s-a distilat această idee pînă la personajul care va trebui să demonstreze acest adevăr, a durat aproape doi ani. Pentru o cită mai bună ilustrare a tezei, am schimbat locul acțiunii, iar personajele care au prins viața au determinat fabulația. Astfel ideea care s-a născut la hidrocentrala Porțile de Fier s-a mutat pe dealurile din apropierea Turzii, unde ostașii noștri demonstrează în luptele pentru eliberarea Ardealului că pentru acest scop nici un sacrificiu nu e prea mare. Nici chiar sacrificiul suprem.

Pentru amatori de curiozități trebuie să adaug că Sfînta Tereza nu e o sfîntă, e doar un pic stincos și nici diavolii nu sînt diavoli adevărați. Sper

Scenariile de film nu se împart numai în bune și proaste. Despre cele proaste nici nu vom discuta. Să vorbim însă despre cele considerate bune.

Este suficient oare ca un scenariu să fie bun, obiectiv, pentru că el și devină bun la purtător?... Calitatea lui principală trebuie să fie aceea de a inspira un realizator de film. Un scenariu este bun numai în funcție de un anumit tip de realizator.

O temă, chiar importantă, dar care nu preocupă un realizator în mod deosebit, un univers uman care nu îi este familiar, personaje interesante realizate, dar despre care nu simți nevoia să vorbești, iață altfel înținerii menite eșecului. Ca să nu mai vorbim de insatisfacția celui care muncetește acel film, pentru că evident, nu despre creație poate fi vorba.

Unversul unui realizator de film este la tot ca universul oricărui artist, populat cu o lume a lui, pe care o redă cinematografic într-un stil care îi este propriu. Universul acesta înseamnă tematică+stilistică personală.

Ca autor de film accept obiectiv și teoretic că scriu bine și alții decît mine, unul chiar mai bine, dar eu nu aș putea realiza un film după o dramaturgie, pe care o refuz nu ca lipsită de calități, ci ca incompatibilă cu sensibilitatea mea. Personajele lor le accept cu plăcere ca lector sau spectator, sînt pentru mine cunoscute noi care mă interesează întotdeauna, dar eu nu le cunosc și cea ce vor acei oameni chiar dacă ma poate interesa ca lector sau spectator, nu mă pasionează intr-ăltă încît să le dau viață din viața mea. Dialogul unui scriitor poate fi mai bun decît al meu, mai firesc, dar important este firescul meu. Într-un mod în care scriu acest dialog și concep rostirea lui, între aceste amănunțuri lucruri și mișcarea aparatului de filmat, punctat de efectele sonore ce care le port în minte încă din clipa

în care scriu dialogul, între toate acestea este o legătură ațte de strînsă și nici nu limi pot imagina cum ar putea să fie altfel, atte de firesc— încît de aceea poate nici nu găsesc argumente cu care să pledez această cauză care ar trebui să nu existe.

Munca la scenarii în afara prezentei tot angajate a realizatorului este o aberație. Nimeni nu este calificat să meargînd pînă la concepții și posibilități diferite enorme asupra a ceea ce este considerat cinematografic și necinematografic. Aceste caracteristici variază de la realizator la realizator — meargînd pînă la concepții și posibilități diferite enorme asupra a ceea ce este considerat cinematografic și necinematografic. Aceste caracteristici variază de la realizator la realizator — meargînd pînă la concepții și posibilități diferite enorme asupra a ceea ce este considerat cinematografic și necinematografic. Aceste caracteristici variază de la realizator la realizator — meargînd pînă la concepții și posibilități diferite enorme asupra a ceea ce este considerat cinematografic și necinematografic.

Cine poate notări în afara realizatorului că un scenariu e bun și cinematografic? Întrebare o dată: bun și cinematografic pentru cine?... Asistăm încă la asemenea situații cînd partituri de flaut sînt oferite pianistilor, partituri de pian celor care cîntă la trombon, partituri de trombon celor cu voce. Acestea în virtutea probabilității a ideii că toți sînt muzicanți, iar notele muzicale consemnează sunete.

Un realizator de film, la fel ca orice alt artist, nu e bun la toate. În afara universului propriu și stilistic personale despre care am mai pomenit, se presupune ca are și o identică, uneori obsesivă, cît puțin pentru un ciclu de realizări. Un realizator de film lucrează cu propriile sale idei și sentimente și în nici un caz ecu materialul clientului. O concepție ar-

Romulus
Rusan
întreabă:

Iubiți filmul, ALEXANDRU BALACI?

*Tinăr interbelic,
vedeam cite șase filme
pe zi.*

*În timpul războiului
cultivam tăcerea
muzelor între arme*

*Rugurile
pentru ereticii filmului
sînt mai înalte*



*Filmul nu este numai
grație, ci și credință
(vezi Greta Garbo!)*

*Filmul italian
crește o dată
cu propriile greutateți*

*Într-o sală din Roma,
te poți crede
la București*

Ce înseamnă asta la Roma?

— Alexandru Balaci, un e un secret că mulți intelectuali umaniști dispriutusc filmul ca artă. Explicația stă, cred, în faptul că tinerețea lor a coincis fie cu vârsta de (unori penibilă) tatonare tehnică a cinematografului, cînd acesta rămînea o cutie cu minuni (mă refer la vîrștii), fie cu momentul de apariție a vedetei, fenomen considerat nefavorabil unei arte majore (mă refer la cazul mai tîrziu dumineavostreă generării). Sîm că aji survolat cu nonșalantă prejudecîțiile și că aji ajuns cu bine, în zilele noastre, ca un devotat al filmului. Cum ne puteți lămuri această performanță?

— Da... Îmi amintesc de timpul îndepărtat al studenției noastre cînd, împreună cu Milinea Gheorghiu, vedeam cîte șase filme pe zi! Existau pe-atunci programări duble la cinematografe, îndeosebi în timpul verii. Cu prețul unui bilet se puteau vedea două filme de lung metraj, iar în pauza dintre ele, la filmoașele săli de cinematograful „Mama” sau „Marconi”, îmi existau și programe de cabaret. Frecventam (cu Milinea) asemenea săli, vedeam capodopere ale cinematografului anilor acestora tumultuoși, aplaudam cu elan de adolescenți „artiștii”, de loc peri-

ferici, ai pauzelor cinematografeilor de pe colorata Cale a Griviței, pe care anglistul nostru o numea, desigur, „Broadway”... În vremea prezentă, ca funcționar al culturii, a trebuit să „vizionez” multe pelicule ale producției românești sau străine, dar nu pentru satisfacerea propriei pasiuni, ci cu pupila dilatăată pentru a sesiza dimensiunile imaginilor în flux continuu pe ecran în înțelegerea contemporană. Poate că miopia mea (pe care nu vreau s-o ajut cu ochelari, preferînd evanescența care topește duritatea chipurilor și îi are o altă cauză, în afara mamei lecturii masive, cotidiene, în frecventarea prea regulată a cinematografeilor.

— Pentru că toc am intrat în vîrștii mîrșurisirii (dar de ce sîntezi unori atît de rîu cu Dvs.?), iată încă o cîudată întrebare: va amintii durata maximă de timp în care n-ați văzut nicîi un film?

— A fost în perioada celui de-al doilea război mondial, cînd am efcușt serviciul militar timp de cinci ani (între 1941 și 1945). Aveam impresia că sînt un veteran al forțelor armate ale Romei antice, condamnat în perpetuitate la disci-

plina oarbă care ordona „tăcerea muzelor între arme”. Ca un protest împotriva stării cazone a acelor ani și ca un simbol, am avut în permanență în buzunarul de la piept al tunicii militare o ediție „diamant” a „Divinei Comedii”. Nu trăiam, desigur, chiar în Infern, ci pe bînele Purgatoriului, păstrînd însă puternică speranța ascensiunii în Paradis. Filmele, cu totul sporadic văzute, ale acelor ani, erau ale unei tematici departe de romantismul vîrștii și al aspirațiilor noastre spre alte lumini...

— Ar urma să adaug o surprinzătoare întrebare: dacă timpul, acest nealterat dispozer, v-ar pune la dispoziție cîteva luni și v-ar lăsa să le destinați unei activități creatoare care nu v-ar obliga la nimic, ei bine, ați tentat atunci să faceți un film?

— Întrebarea este într-adevăr surprinzătoare. A face un film? Sî, mai ales, în ce calitate? Nu m-am gîndit la asta niciodată. Deși am trecut cu bine probele și rigorile meseriei de spectator (dacă ar fi să luăm de bune cele amuse mai sus), eu am rămas eternul amator chemat a fi un întîmplător critic al fenome-

nului atît de complex al artei cinematografice. Consider că trebuie să existe întotdeauna o îndelungă, profesională, stăruitoare pregătire pentru a putea deveni un creator de filme în orice ipostază. Îmi pare rău, dar nu cred în formalitatea improvizărilor. Orice formalitate estetică, oricît de departe (aparent) de uterșia artei, nu poate supraviețui fără muncă aspră, continuă. Nu există explozii de artă în haos. Nu există experiment fără îndelungă pregătire cantitativă. Nu există capodopere, atot în nemărginirilor oceanelor, fără tenacitate, cutremurătoare bătălie de îndepărtare a crustelor pentru atingerea sîmburelui iradînt al genului. O retrospectivă recentă la televiziunea italiană, a filmelor Gretlei Garbo, demonstrează permanența tezei artei — echivalentă și cu grația primită, dar și cu stăruința de rob a servirii ei. Greta Garbo, retrasă în solitudine în urmă cu 30 de ani, este un simbol al artei care, atordă nemurirea după ce și-a mistuit credințioși. Mai mult decît în alte arte, în cinematografe se înalță marile ruguri pe care sînt aji serșicii. Fărăcîra mistuitoarea a celuloidului a consumat aprile atitor efemei fluturi. Cinematografia, în ciuda lamentațiilor unor boboitoare, nu este o

Alexandru Lăpușneanu

Alexandru
Lăpușneanu
nu
a fost
„așa cum
știm noi“

Urmasul lui Ștefan cel Mare
și al lui Petru Rareș



C

O creație cinematografică avîndu-l ca erou pe Alexandru Lăpușneanu ar fi, dincolo de ambițiile sale artistice, un act de justiție și o corectare istoriografică. Portretul cel mai viu pe care îl evocă închinămintea noastră este acela mestesugit, seducător, zugrăvit de Costache Negruzzi în cunoscutele sale „Scene istorice din cronicile Moldaviei“. Așadar, portretul unui domnitor crud, care-și ucide cu clinică calm 47 de boieri, își aruncă sfetnicul trădător mulțimii însetate de o cumplită justiție, își vindică de spaimă doamna cu priveștiștea piramidă de capete tăiate și pierc, blasfemînd, otrăvit de elviașoasa Ruxandra — fiica lui Rareș — și de tinerii boieri Șpancioc și Stroici. El ar înfrunghia un fel de Richard al III-lea român, profilat pe fondul unui ev mediu neguros și sălbatic.

Dar istoriografia literară a arătat demult cu ce modele străine fără legătură cu personajul și cu ce izvoare românești defavorabile lui își stimulase Negruzzi talentul de prim novelist al nostru. Iar istoriografia politică și culturală a demonstrat că de departe era acest portret de cel adevărat. Alexandru Lăpușneanu în a doua lui domnie nu a ucis 47, ci pare-se numai 12 boieri, cei care-l trădaseră la Verbia în 1561. În lupta cu Despot; Motoc nu a fost aruncat mulțimii, ci a pierit la Lemberg, decapitat; de poloni. În 1564, pentru a fi trădat pe Dimitrie Wiszniewcki; Șpancioc n-a apucat să-l des otrăvă domnului său. În 1568, pentru că fusese excoartat alături de Motoc cu patru ani înainte; călugărirea de la mănăstirea Slatina a fost efectiv voită de voievod în extremă, iar cît despre cupa cu venin dată de doamna Ruxandra cu care auzese 12 copii în 10 ani de căsătorie... nu pare verosimilă. Portretul lăsat de Negruzzi va trebui păstrat pe mîsa de lucru a realizatorilor unui asemenea film, tocmai pentru grija de a nu zăcea în ispită.

Documentele confirmă pe novelist numai întru-cît este adevărat că Alexandru Lăpușneanu o personalitate puternică, dar nu cea a unui sălbatic sau nevropat. A fost un excelent administrator care a intensificat comerțul Moldaviei, un prieten om de stat, activ în politica ardelenă, prin care recuperează vechile posesiuni moldovenești — Ciceul și Cetea de Băltă; apărător al puterii centralizate de care țara avea nevoie, de unde atitudinea sa riguroasă față de boieri. Analiza politică sale culturale ni-l arată drept urmaș al lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș; înfățișare Slatina, Biserica moldovenească, „Ingrat“ (refectoriu de Vasile Lupu); construcția la Rădăuți, Suceava, Putna, Lemberg; donații la Dionisiu (muntele Athos) și Mileșevo (Serbia), atestă preocupări spirituale și culturale vrednice de cel mai de seamă înaintaș al lui.

Personajul poate fi apropiat între nuyel și document; om al evului mediu, desigur, dar nu mai rău ca alții și mai valoros ca ulyi, actor al unor evenimente peionante, care îi cer să desfigure toată gama de acțiuni impuse unui voievod român al vremii.

Revivierea lui în note veridice, chiar dacă de puternic contrast, ar lăsa o puternică impresie, sentimentă și deopotrivă instructivă, pentru ne-a înzădăi înțelegerea vechiului nostru, de mijloc prin unul dintre cei mai reprezentativi eroi ai lui.

Virgil CÂNDEA

„Mușatinii“

Stefan și Maria
(Teofil Vlăcu și Dina Cocoa)

Televiziunea
pregătește
primul
mare serial
pe
temă istorică



În momentul cînd citiți aceste rânduri, pe platoul nr. 3 al Televiziunii române, se vor fi încheiat cele peste o sută de zile de decupaj și de înregistrare care au însumat parte din strădania de muncă și de creație a colectivului de tehnicieni și artiști care au lucrat la primul serial de istorie românească de mare anvergură: „Mușatinii“.

Din discuția avută cu regia și cu autoarea scenariului, Sorana Coroamă, am deslușit nu numai concepția sa față de spectacolul ce se naște, dar și ceva din personalitatea artistică pe care regizoarea o dăruie atât de tumultuos și de pasionat, fiecărui episod, fiecărui personaj.

Sorana Coroamă, urmărind cadrul cu cadru prin oglinda ecranului, ne-a apărut nu numai ca autor al spectacolului dar și ca primul său spectator și rînd pe rînd, drept fiecare interpret.

— Cum s-o născut ideea transpunerii pe micul ecran a trilogiei lui Delavrancea?

— Montam „Viforul” și „Lucaferul”, cînd în vara anului 1967 mi s-a propus să realizez în decurul natural al cetății Suceava o montare în suită a trilogiei lui Delavrancea. Nu era vorba de o simplă adaptare, de o transpunere a spectacolelor de pe scenă în aer liber, ci de o redimensionare a substanței dramatice, a ideii ce urma să prindă viață chiar pe ruinele de la Suceava, fapt care impunea o nouă relație între spectator și actor, un nou mod de a gîndi și de a vedea spectacolul, de a-l auzi mai ales.

Nu trebuie să uitați că sînt moldoveancă și că am fost crescută în sentimentul de adînc respect pentru trecutul acestei țări. Povestea mi se părea astfel potențată emoțional de faptul că actul artistic avea loc chiar pe mealegurile descrise de Delavrancea, chiar pe pămîntul unde se petrecuseră acele evenimente din istoria neamului nostru. Atunci și așa, mi-a venit ideea unui spectacol „Mușatinii”. Unul și nu trei. Vreau să spun nu trei piese diferite, relativ unite printr-un fond de idei comun.

— Cît timp ați dedicat metamorfozei artistice a celor trei piese într-un serial și cum ați procedat?

— La început mă gîndisem tot la un serial de teatru, realizat în aer liber. Am început să lucrez la scenariu chiar din 1968. În acea perioadă am făcut o multilaterală muncă de documentare completînd izvorul istoric cu cel literar, izvorul folcloric cu cel al faptului divers contemporan. Și mă explicit: sînt foarte puține replice și situații care nu corespund literii lui Delavrancea, dar am lărgit sfera informației istorice cercetînd surse vechilor croniciari ai Moldovei, literatura lui Sadoveanu, Eminescu sau Asachi, de pildă. Din operele acestora nu am luat nici un cuvînt, nici o situație, nici un personaj și nici o metaforă ca atare. Dar climatul le datorează mult, poate și unele dintre personaje. Pentru rigoarea istorică am verificat într-o scrierie croniciarilor prin lucrările istoricilor contemporani, de la A.D. Xenopol, la Nicolae Iorga și C. Giurascu. Între timp, mîndrit o piesă de Pirandello la televiziune, am gîndit să adaptez scenariul acestei noi tehnici a imaginii. Poate, fiindcă doresc să mă aparțin împotriva grandilocvenței prin rigoarea impusă de unitatea platoului de filmare. —>



bru
nu
nu
ost
um
oi“
avindu-l
eșneanu
le artis-
voretcare
mai viu
noastră
șvîit de
scene is-
portre-
cu clinic
trădător
și vin-
iramidei
trăvit de
— și de
struchipa
ofilit pe
tic.
mult cu
personajul
le lui își
velist al
istoriei a
ortret de
a doua
ai 12 bo-
1961. În
at muzic-
de poloni
Wisnicie
zavă dom-
curat și
glugărire
voită de
cu venin
rusești 12
verosimile
și păstrat
asemenea
în spîta,
numai în-
litate pu-
nevropat,
a intensi-
m de stat,
cuperează
ul și Ceta-
lizate de
sa sa rigo-
reale cultu-
cel Mare
trîria mol-
ile Lupu)
Lombardi
Mileșevu
culturale
ai al lui,
nueții și
r, dar nu
actor al
er să des-
voievod
ar dacă de
impresie,
pentru că
ru de mi-
stativi eroi
CÂNDEA



Suflul istoriei de demult în actualitate

Foto: GH. TODDRESCU

MUSAȚINI

*„Cit de contemporani
sîntem cu aceste mari
figuri istorice care
au luptat și în numele
nostru.”*



*„Sensibil este că se naște un gen nou...”
(Sorana Coroamă).*

— Vorbești de influența faptului divers contemporan. Cum se poate exercita într-o atmosferă „altă de patricialitate”?

— În cei doi ani, 1967—1968, cînd am „montat” istoria Mușatinilor la Suceava veche, am fost înconjurați de Suceava ultramodernă care se ridică, de fapt, sub ochii noștri. Și nu e o figură de stil. Pentru că sub ochii noștri se ridicau combinate, uzine, cartiere întregi de locuințe, hoteluri. Zvonul vieții contemporane venea în fiecare clipă plină la noi. Iar acei oameni de pe șantier sau cei ce lucrau pe colinele Bucovinei au fost în orele libere nu numai spectatori noștri, ci figuranți sau personaje de planul doi, sau alteori tehnicieni care ne dădeau curent electric direct prin transformatori de la stîlpii de înaltă tensiune. Atunci am realizat, în adîncul lor, sensul vorbelor: „Cit de contemporani sîntem cu acele mari figuri istorice, care au luptat în numele nostru, al urmașilor lor”. Eroismul palioșului de ieri îl regăseam în eroismul constructorilor de azi. Atunci am simțit continuitatea trăirii acestui popor, încăpăținarea sa de a exista întru demnitate.

— Care ar fi deci raportul între trecut și prezent? Cum ați înscris acele pagini din istoria poporului nostru în contemporaneitate?

— Delavrancea nu a scris cele trei piese într-o suită riguroasă nici din punctul de vedere al conținutului, nici din punctul de vedere stilistic, doar dăruirea afectivă, sentimentul adînc patriotic al acestui scriitor, pe care eu îl consider genial prin forța sa, prin poezia sa și, recitîți-l, prin actualitatea sa, sînt egale în toate trei. Așezînd acțiunea pe firul ei logic în funcție de logica ideilor și de cea a personajelor, am încercat să subordonez evenimentele, încît ele să poată justifica acțiunea celor trei domni, Ștefan, Ștefanuță și Rareș. Trei oameni politici, slujitori ai aceluiași ideal de libertate, independență și dreptate al poporului lor care, făcînd parte din generații diferite, au fost obligați să facă politica țării cu mijloace diferite, cu mijloace impuse de momentul respectiv. În acest sens, spectacolul devine contemporan. „Muș-

atinii” e gîndit ca un spectacol politic, pentru că nu m-a interesat altă povestea unei familii de domnitori și unei țărărie, cît destinul istoric al unui popor. Am urmărit să afirm, prin mijloacele teatrului posibilitatea de a trăi, de a supraviețui, de a învia și de a retrăi al poporului nostru. Am urmărit ideea permanenței acestui neam căruia de attea ori istoria i-a fost prielnică și de attea ori i-a ridicat în cale opoziții. Ce altceva ar putea fi monologul lui Ștefan, de pildă, decît un autentic discurs politic. Un discurs magnific în fața parlamentului epocii. Vestitul său testament, pe care l-reiau în exprimări diferite atîi Ștefanuță cît și Rareș, ce altceva este decît un crez politic lăsat moștenire din tată în fiu, unui întreg popor? Există o continuitate de gîndire, o consecvență a acțiunilor, o necesitate evidentă de rîmă în sensul scenic al cuvîntului. Această rîmă am căutat-o. Cercul se închide. Spirala se înalță. Peste noapte, apusul cald al soarelui va trece în lumina rece și pură a luceafărului de zi. Și lumina va cădea tremurînd în ape, spre mîrunțelule fierbinți ale pămîntului. Pentru a putea transmite această idee spectatorului, am păstrat tot: situații, acțiuni, replici, sfîrșite, cadente, imagini... Tot ce era dat, tot ce era sugerat. Uneori însă într-o altă succesiune, uneori creînd scene întregi, ce apăreau ca strict necesare, uneori reluînd pasaje care se cereau subliniate, uneori, pentru a păstra credința în totul, renunțînd la pagini întregi care ar fi diluat impresia puternică pe care o producea o singură propoziție.

— Crede că Sorana Coroamă ar putea vorbi ore în șir despre opera patriotică a lui Delavrancea, despre felul în care dorește să-i reactualizeze ideile în fața spectatorului de azi. Pentru acela ce nu a asistat la lungile zile de decupaj și înregistrare ar fi greu de descris tot efortul acestei munci. Numai îndrumarea unei trupe de 70 de actori înustrează dificultățile regiunilor. Prestiții acestor actori, de pe scenele noastre din Bucu-rești, Iași, Cluj, Craiova, Baclău, ne-ar obliga să-i cităm pe toți. Să amintim în avanpremieră doar pe cîțiva: Teofil Vlăcu — Ștefan; George Motoi —

Stefăniță; Ștefan Iordache — Petru Rareș; Dina Cocea — Doamna Maria; Silvia Popovici — Oana; Radu Beligan — Șmil; Vasile Coșma — Arbore; Costel Constantin — Moghila; Aurel Gîrumbă — Moghridici; Violeta Popescu — Doamna Tana; Colea Răutu — Ulea; Valeria Seciu — Genuea; Vladimir Găitan — Corbea.

Amințind de colaboratori (regia montaj) — Marga Niță; imaginea — Edwiga Adelman, Constantin Lungu, Aurel Copos, Alexandru Condurache, Radu Popescu; regizor tehnic — Ing. Hloara Băleanu; sunet — Ioan Dinu; scenografi — Cornel Ionescu; costume — Georgeta Ițigăni, Sorana Coroamă în prezintă ca pe niște devotați și entuziaști creatori care, adaptându-se concepției și viziunii regizorale, înveștă

— Care este aportul regiei?

redușă. Pe de altă parte, tragem cu patru camere deodată. Mai sensibile, putând să înregistreze efecte de lumină, clar-obscurul care s'ar cere mult mai susținut ca să nu scape unei petișule de film. Un joc pe muchiș de cuțit în căutarea drumului de mijloc, egal depărtat de teatru și de film, egal depărtat de experimentul modern și de redarea muzetăstică. Un joc în care imaginea și cuvîntul au o importanță egală, dar și „suggerarea” prin imagine, ceea ce ar face să se incline balanța spre film. Exemplele acestui joc multipu sînt numeroase, esențial este poate că se naște un gen nou, pe care nu știm cum să-l numim exact. Poate tele-spectacol. Sperăm să reușim.

Am întrerupt aici discuția. Pe platou se auzea glasul lui George Notoi repetînd:

— Care din voi e mai de nădejde?



Ștefan și Rareș: o moștenire lăsată din tată în fiu (Teofil Vițcu și Ștefan Iordache)



Ștefan și Șmil: pitorescul lui Delavrancea (Teofil Vițcu și Radu Beligan)



Oana: de la adolescență la maturitate (Silvia Popovici)



Irma — sau în travesti contele Irmsky (Violeta Andrei)

— „Mușatinii” nu vor fi nici un serial de teatru filmat dar nici un film propriu-zis. De teatru vine textul, deconstrucția care nu reconstruie realitatea completă, ci atmosfera. În schimb decupajul, înregistrarea cu secvențe foarte lungi, alternând cu momente foarte scurte, montate pe volumul filmului prin intermediul cadrelor de micare, tin de film. Ca și înregistrările grupate pe ambianțe și nu făcute cronologic. Totuși unghiul camerei de televiziune nu corespunde unghiului camerei de filmat, avînd o mobilitate mai

Care e mai voic?

Care ucide ursul cu cuțitul fără a clipi?

Care ia cu săgeata rîndunica în zbor?

Care urcă muchia în dușcă ca iedul călătaic?

— Toți trei, Maria-Tal — strigau deodată George Mihăiță, Dan Tufaru, Florin Crăciunescu.

Erau doar patru dintre cei 70 de actori pe care-i vom vedea în curînd, adînduș sufletul istoriei noastre de demult prin micul ecran în actualitate.

Interviul de Adina DARIAN

Moromeți-Saga

Măsurărise că stînd într-o duminică și vînzîndu-l pe Amza Pellea spunîndu-mi-mă venit dintr-o dată o idee. De fapt, ideea era concepută mai dinainte, de mulți ani, dar cum s'ar spune, n-am avut vreme pentru ea — adică nu mi se făcuse lumină în cap pentru ca s-o pot spune și mai cu seamă pentru ca să cred în ea.

Acum cred și-o spun. Iac-o. Dar nu, mai înainte o precizare. O disociație, cum ne place să spunem noi cei care avem mereu ceva de spus — sau de adăugat.

Serialul, cum e el mai bun sau mai prost, e produs de larg consum — e bun să țînă o oră, fix o oră — și pe urmă bună ziua, ne luăm cu treaba și ne culcăm pe urechea cealaltă. L-am lăsat pînă să pînă ce vine și tot așa, care cum poate — nu se moare fără serial, nu se moare nici din serial prost.

Dar vine și vremea cînd se maturizează și serialul... vine repede, ca-n saculul vitezei. Nu se poate să nu vină și mă gîndesc că s'ar putea să spunem într-o zi despre un serial, doamne lărt-mă, că-i o capodoperă — și atunci? Ce ne facem?

Așa că încheiem paranteza, disociația și adăugirea și trecem la idee.

Ideea mea o că să facem un serial capodoperă — și anume din Moromeții. Sînte oricine azi ce sînt moromeții. Moromeții sîntem noi, sînt Forșyte Saga „pe româneste” — adică o operă literară care va dura. Va dura mult. Nu cred că iese ceva peșă greșă dacă o reducem la un film de două serii. Ca să fiu sincer, nu cred că iese nimic: Moromeții nu se pretează la două serii. Pentru Moromeți „se pare” că trebuie timp și spațiu mult ca să fie Moromeții — alfel le numai poze proaste și de pripelă. Trebuie timp pentru ca să vedem — înțelegeți? să vedem! — pe ilie Moromete cum se gîndește el pe prisa cășii —



Un posibil serial-capodoperă: „Moromeții”

să-i vedem cum caută el firele de tutun prin toate buzunarele și cum își face de lucru prin ogrăzi.

Și toate celelalte.

Nu știu dacă serialul se va face. Poate că da, poate că nu. Nu știu dacă ideea mea o să-i placă vreunui regizor — și dacă regioul o să fie în stare să-l facă. Nu știu dacă o să-i placă chiar autorului, pentru că el, el, dîntii, trebuie să se hotărască.

Mă mi-a plăcut ideea mea. Poate pentru că atunci cînd mi-a venit abia eram plecat de pe prisa unei căști de tară, unde stătusem seara pe gînduri. În liniștea petrecută peste somnul orășenilor și peste cîmpurile secerate și îngălbănite de lumina aprinsă a începutului de toamnă.

GeLU IONESCU

față
în
față
cu:

Constantin Pivniceru:

SO

Directorul studioului „București” împlinește în luna ianuarie 20 de ani de activitate. Am profitat de această aniversare pentru a face o trecere în revistă mai amplă, pentru că acești 20 de ani nu sînt numai 20 de ani dintr-o biografie particulară. Confesiunea directorului poate fi confesiunea unei cinematografii.

*Ce fel
de cinești
are
cinematografia
noastră?
Cinești
pasivi,
cinești
activi,
cinești
în rezervă,
cinești
în expectativă
și...
cinești
necunoscuți*



— O primă întrebare, într-un fel retorică, dar pe care v-o pun în sensul dialogurilor de psihologie sau literare: cine sînteți dumneavoastră, tovarășe Constantin Pivniceru?

— Sînt pur și simplu un cineast, care la 28 ianuarie 1972 împlinește 20 de ani de activitate nîtreruptă în cinematografie, dintre care 15 numai în studiourile de la Butea.

— Ați pomenit o dată și o aniversare. Să încercăm să delimităm viratele prin care a trecut cinematografia noastră în acești 20 de ani și psihologia acestor virate succesive.

— O primă perioadă e fost aceea a construcției desfășurate, din 1949 pînă în jurul anului 1956, cînd se pun bazele infrastructurii cinematografiei, ca artă și industrie. Cu melancolia amintirilor ce ține de prima tinerețe, aș defini această perioadă ca perioada erotică a cinematografiei, perioada de șarm, a entuziasmului pentru a juca și a lăzilor. Asemuiesc cinematografia actuală moment cu o fată, avînd toate grațiile și slăbiciunile sexualului frumos, în centrul atenției generale, cu zestre promițătoare (numai studiourile bufetene

au costat aproape 300 milioane de lei) și care nu întrezire să fie curată de tineri pețitori, realizatorii de mai tîrziu.

— Sînt foarte curios cum veți dezvoltă această metaforă la viratele viitoare! Ce a urmat după perioada construcției?

— A urmat o perioadă de așezare, de consolidare a structurii, de legislație română, de evoluție estetică și profesională, care se soldează cu saltul cantitativ, constant cantitativ, de 8 filme în medie pe an și cu apariția primelor pelicule de valoare. Este perioada George Măcovsco.

— Se pare că aceasta a fost și perioada unei creșteri calitative, a unui început de școală. Mă refer la filme ca „Moara cu noroc” de Victor Iliu, „Viața nu ărsă” de Iulian Mihai și Manole Marcus, la desenele animate ale lui Goppo...

— ... și la „Erupția”, „Valurile Dunării” de Liviu Ciulei, „Setea” lui Mircea Drăgan și altele. Sînt primele tentative și reușite ce onorează cinematografia ca artă.

— Pentru a evada din nou în metaforă, să revenim la fecioara mult iubită.

— Sîntem la vîrsta unui început de mariaj fericit și prolific, raporturile dintre artă și creatori se anunță promițătoare și sînt semnul fecundității, iar în afara „cîminului conjugal de la Butea”, cinematografia cochetăază o vreme cu publicul, cu critica, într-un joc galant de complimente și maniere elegante.

— La un moment dat se întîmplă totuși „ceva”. Apare un fenomen nou: scurte erozione în această căminie.

— Acel „ceva” se produce atunci cînd atmosfera de salon se preface într-una de cafenea; publicul și critica încep să-și manifeste nemulțumirea față de „avalanșă” (a fost și un film) unor pelicule slabe și naive și, pe neașteptate, tinerețea cinematografiei este convertită din compliment în reproș, intră în gura lumii, mariajul dintre cinematografie și unii realizatori încearcă parcă dezamăgirea „nepotrivirii de caracter”...

— Dacă dezamăgirea încep să apară, credeți că personajele acestui cuplu erau de vină sau existau și alte cauze?

— Deceptia se resimte în opinia publică — și din „sedușă”, tinăra cinematografie începe să fie „abandonată”, în fața abandonului, cinematografia, în ansamblul ei, n-a dat dovadă, aș zice, de un plus de calități morale. Mai presus de latura artistică, scort că unul din marile minusuri ale cinematografiei românești a fost de ordin etic.

— Intrăm într-un proces foarte complicat...

— ... care poate fi și simplificat: după perioada de salt amintit, în anii următori, cinematografia, care na strălucit prin filme de o înaltă calitate remarcabilă, cu unele excepții, firește, începe să sufere presiuni și sancțiuni din afara ei. În fața lor, cinematografia încearcă, ceea ce aș numi eu, sentimentul inferiorității. Or, psihologii afirmă, inferioritatea cere compensare prin setea de superioritate, asociată cu accente de agresivitate, după cum sentimentul superiorității se conjugă cu cel al persecuției și nerecunoașterii valonilor. Cinematografia noastră se devină agresivă, agresivă prin realizatori, agresivă prin profesionalii ei și din clipa aceea, se angajează într-un conflict deschis cu celelalte arte și cu administrația. Și pentru o bună bucată de vreme, ea o sortită, după expresia lui Fénelon, să ardă ca o lumînare pe un cîmp deschis, bătut de vînt.

— Aceasta, fiindcă am preferat să ne acoperim de autologii și am uitat primele noastre revelații, care au rămas nîsele capete de serie fără serie. Ce s-a întîplat?

— Începutul a fost timid și nu ne-a lăsat convinsii de concepția care plasează cinematografia la în terseția artelor. Am văga impresie că am făcut film la modul intuitiv. Eu trebuia să urc și să căpătăm o încredere, tocmai prin asimilarea de cultură și experiență din alte do-

menii de creație; conștient sau nu, am ignorat zonele și personalitățile artelor vecine (Lucian Pintilie nu este o excepție, care confirmă regula)

— Fecioara noastră (imaginărilor) a supus deși unei daubstrării — de unde și criza morală de mai tîrziu...

— Momentul psihologic la care ne referim este într-adevăr momentul izolării, și poate că la aceasta a contribuit mult înșăși plasarea cinematografiei la Butea care, deși e depărtată de București numai de 25 km., a rămas totuși o așezare cu mentalitate provincială.

— Aș spune că geografia și arhitectii și-au dat mîna pentru a face din Butea, respectiv din cinematografie, o artă periferică, dincolo de linia de centură a Bucureștiului (vorba lui Valentin Silvestru) și de atunci încace, mulți ani de zile, filmul n-a reușit să intre în posesia unui buletin de Capitală.

— În afara de geografie și de arhitecti, cine mai figurează pe acest generic al izolării?

— Am făcut o mică scoală și numai în anii 1950—1963 s-au parafat aproape 30 de conducători de ministri și directori de studio. Această cifră spune foarte mult. Ea scoate în evidență accentuata și înfostă discontinuitate de conducere, cu toate implicățiile ei ideologice, artistice, organizatorice, de climat, etc., consecința unei țese profund călăuzitoare ca oficine de orunde, indiferent de formație, de profesie, de activitate anterioară, poate dirigi în cinematografie.

— Ați făcut o nouă delimitare în timp: 1963.

— Da, urmează o altă perioadă în afirmarea cinematografiei. Conștient de faptul că nu era suficient a dispune numai de o bază de producție, ea decide să-și construiască suprastructura prin instituirea ideologiei și teoriei. Este perioada în care apare revista „Cinema”, se creează festivalul național al filmului de la Mamaia, se reiau cursurile de cinematografie la Institut, se pun bazele Asociației cineștilor și se insistă pentru o prezență etică mai activă a filmului românesc în competiția festivalurilor internaționale. Este perioada în care se afirmă și are meritul de a fi înțeles că, în această etapă de dezvoltare a cinematografiei, trebuia insistat la etajul superior al artei filmului, în competiția de gîndire și meditație. De acum încolo, cinematografia începe să aibă conștiința existenței ei ca artă, și nu numai ca artă în sine, ci și de componentă a culturii naționale.

— Pentru precizare, să spunem, citînd un singur titlu, că e momentul „Pădurii spinzuratilor”.

— E momentul nu numai al unui film remarcabil ci al unui proces general de creștere (producția urcă și ea la 12—14 filme anual), tematica se diversifică și se conturează un număr important de personalități regizorale. Anii aceiața dau la iveală cîteva filme de valoare și tot atunci autori ce se impun estetic și general. Îmi permit să citesc în ordinea „intrării lor în scenă”, fără a-i mai numi pe cei care obținuseră deja

FĂRĂ FORMĂ

sau nu,
inaltălie
nu este
regulă?)
nică s-a
de unde
rzi...

care ne
omental
ceasta a
ea cipe-
desi e
umai de
ezare cu

arhitect
din
tinografie,
linia de
corba lui
a atunci
lumul-nu
ibuletin
e și pe
cează pe

oteală și
nu perin-
ători de
studio,
te multe
ntuție și
nducere,
eologice,
e oriunde,
profund
profesie,
scand diri-

mitare în
perioadă
suficient
e produc-
strușiacă
ruții de
perioada
iema", se
al filmului
surse de
se pun
or și se
ct mai
în compe-
male. Este
lu. El are
In această
ematografie
superior
rtimentul
De acum
se să aibă
artă, și nu
e compo-

spunem,
imentent

ai al unul
ui proces
ucția urcă
tematică
urcăși
ronalități
u la învială
tot alții
e generale.
n ordine
ră ai-m
usără deja

aplauze: Mihai Iacob, Francisc Munteanu, Gheorghe Vitanidov, Mircea Mureșan, Lucian Pintilie, Elisabeta Bostan, Andrei Blajer, Sergiu Nicolaeșcu, Halina Urșianu, Savel Stropiuc.

— În cei 20 de ani, se poate deci vorbi de anumite etape în afirmarea școlii de regie. Se poate remarca dezvoltarea artei interpretative, a tehnicii și producției. Într-un singur domeniu pare să nu se fi înregistrat nici un progres metologic, de anvergură: scenariul. Care ar fi cauza?

— Problema este mult prea complicată pentru a putea fi expeditiv în câteva cuvinte. Ea a fost, dealtfel, amplu dezbătută în presă. O explicație, amuzantă, ar putea fi, totuși, dată. Masa de ședințe a redacției de scenarii este, parcă predestinată, o masă a compromisiului și abdicării în fața acestor plăci de muzeu, s-a semnat în 1918 la Buftea (curioasă coincidență) capitularea pace de tristă amintire.

— Istoriceste, în cinematografie, 20 de ani înseamnă foarte mult. E un timp în care se pot succede curente, școli. Ce sentiment vă inspiră tot acest traiect parcurs?

— Ca efort, ne putem felicita că ne-am făcut conștiințioșii datoria. Ca trăire interioară, cu toții ne-am pus întrebarea dacă stădănia noastră își are echivalentul valoric și de finalizare așteptat. În adincul finanțării noastre, fără a dramatiza, încercăm, poate, sentimentul neîmplinirii și al insuficienței.

— Credeți că cinematografia noastră trăiește în mod real sentimentul insuficienței, sau el este sporadic și declarativ?

— Cred că tonul declarativ al unor cinești este un ton de circumstanță, de autoapărare. Dar, substan-

tid și de stat. Îndeamnă cinematografia la o concepție mai înaltă asupra rostului ei ca artă militantă, majoră în mesă și eficace în formarea conștiințelor.

— Aceleși îndrumări superioare promovează pe prim plan și o funcție mai înaltă, și anume aceea a producătorului, ca inițiator, organizator, animator spiritual.

— O dată cu apariția producătorului, ca instituție, în accepțiunea largă a cuvintului și ca persoană în exercitarea mandatului, cinematografia intră de fapt într-o perioadă istorică nouă. Prin înființarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste și prin măsurile organizatorice ce se preconizează, ideea de producător începe să capete contur, să-și definească limitele și capacitatea de decizie. Întreaga reușită depinde de măsură în care producătorul va ține să adune și să dinamizeze forțele scriitoricești, regizorale, actoricești, să le activeze și promoveze în spiritul aceleiași deziderat: un film românesc modern, actual și, mai ales, care să umple sălile de cinema.

— S-a indicat, desamemi, ca o sarcină a cinematografului nostru, realizarea unei producții de 25—30 de filme pe an. Ce măsuri sînt necesare pentru a împlini această nevoie intimă, vitală, a cinematografului nostru?

— Creșterea numărului de filme este o necesitate obiectivă a cinematografului, ca și apropierea de televiziune. Pentru aceasta avem nevoie de scenarii, de ieșirea din izolarea la care m-am referit, prin împropărtarea aceluiași act al cinematografului cu forțe noi, antrenarea elementului tinăr și complexarea cadrului tehnico-material. Acest salt de producție are darul să sporească emulația, confruntarea valorilor, pentru că, iarăși, caracteristic tuturor etapelor,

— La capătul acestui dialog, eu m-aș întoarce la prima întrebare. Ași spus că sintezi un cineast. V-aș ruga să precizai puțin această carte de vizită.

— Filmul presupune o mare diversitate de profesii și, în cazul artei noastre, o profesie prelungită în timp, indiferent care ar fi ea — regizor, scenarist, actor, scenograf, critic, tehnician, etc. — se confundă la un moment dat cu noțiunea aceasta, generală ca sferă, de cineast, adică de „soldat fără uniformă” în slujba cinematografului. Nu intenționăm să mă ascund în spatele acestei cărți de vizită și vă mărturisesc că oregine sînt inginer chimist. Studii mele inițiale m-au ajutat să-mi ordonez, într-un fel, modul de gândire, mi-au definit o anumită rigoare de judecată, iar garje eminentilor mei profesori, C.D. Nemțescu și Emilian Bratu, s-mi întăresc convingerile în problema obiectivității și a adevărului cunoașterii. Șansa a făcut să-mi încep cariera de cineast într-un laborator de prelucrare a peliculei; spun șansa, fiindcă laboratorul, după concepția franceză, este locul geometric al cinematografului, și așa se face că, din prima zi, am intrat în contact direct cu regizorul, operatorul, actorul, cu imaginea și sunetul, cu spectacolul, trăind sentimentul participării la act de naștere a filmului. Este adevărat că am mai beneficiat și de niște condiții secundare, dar importante pentru formarea mea; prin căsătorie am intrat într-o familie de pictori, iar din instinct, înclinație nativă cultivată cu răbdare, am iubit dintotdeauna muzica. Poate, asocierea acestor factori formativi, o activitate de 20 de ani în laborator, și ulterior în producția de film, dublată de cea de profesor la catedra de operație de la I.A.T.C., m-au îndreptat la onorarea de a mă număra printre cineștii filmului românesc.

— Letați-mi întrebarea, poate — cum să-i spun! — subversivă: dumneavoastră credeți că, în cinematografia noastră, sînt mulți cinești?

— Subtilă întrebare, nu subversivă. Evident că sînt, și eu l-am împărțit pe categorii: cinești activi, cinești pasivi, unii care au trecut în rezervă înainte de termen, cinești în expectativă... Această diversitate se înscrie în însăși condiția morală a cinematografului, despre care am mai discutat.

— Această condiție morală implică și existența Cineastului necunoscut — nu în sensul anonimului, ci în sensul valențelor nerevelate. Dumneavoastră învială sintezi un cineast necunoscut.

— Dacă prin acest dialog, revista „Cinema” și-a propus să mă facă cunoscut pe unul dintre cineștii, dintr-o ambulanță ce-o caracterizează, este de datoria mea să amintesc că în studiourile de la Buftea sînt încă mulți. Au împlinit 20 de ani de activitate în cinematografie, sau chiar 25, și pasiona lor orărbă pentru film și miros de acetona îi ține în piciorare, drepti, neclintii și la datorie.

Împart omajul cu ei și vă mulțumesc în numele lor.

Valerian SAVA

PROBLEME ACTUALE:
scenariul! (un amănunt amuzant:
masa de ședințe
a redacției de scenarii
este cea pe care s-a semnat
în 1918
pacea de la Buftea)
Vom putea realiza
25 filme pe an?
Trebuie!
E o necesitate obiectivă

te și valoarea cinematografului artistic, nu este numai o problemă de autoconștiințiere. Recente aprecieri și îndrumări de supremă autoritate, făcute la nivelul conducerii de par-

cea ce a lipsit de multe ori, a fost spiritul de emulație, ca și nu spun cel de concurență cavalerescă (acceptabil în artă, după părerea mea), de care fugim ca diavolul de tîmbe,

Care au fost
virstele
cinematografului
noastre?
Virsta eroică,
a construcției,
a entuziasmului
juvenil
și a iluziilor.
Virsta
inceputului
de școală.
Virsta cînd
tineretea
a fost convertită
din compliment
în reproș.
Virsta izolării.
Virsta conștiinței
de sine și a
intrării pe scena
culturii
naționale.
Virsta
nemulțumirii
de sine și a
dezideratelor
de maturitate.
Virsta deplinei
angajări politice
și morale.
Astăzi, virsta
ei este virsta
marilor speranțe.

pe ecrane, filmul românesc



Producție la Studioului cinematografic „București”. Regia: Mircea Drăgan. Scenariu: Nicolae Tiță și Mircea Drăgan. Imaginea: Nicolae Mărgineanu. Muzică: Ion Cristinoiu. Decorații: Arh. Constantin Simionescu. Costume: Ileana Croveanu-Kosman. Cu: Toma Caragiu, Dem. Rădulescu, Puiu Călinescu, Jean Constantin, Ion Fintescu, Dumitru Furdul, Ioană Drăgan, George Onaica, Sebastian Papiani, Reka Naghi, Elena Ioja.

Seria 3-a e superioară. Prin ce?

Mărturisesc că pe mine, serialul „Brigada Diversă” nu m-a convins de la început. „Brigada diversă” intra în acțiune cînd eu aș putea de aș fi ale comediei, cu un Toma Caragiu, cu un Dem Rădulescu, cu un Jean Constantin. Acești actori cunoscuți au făcut totul pentru ca primul episod al serialului să meargă la public. Și serialul, mai șchiopătînd pe ici, pe colo, mergea.

La al doilea episod, „Brigada Diversă” în alertă”, efortul dramatic pe linia comediei a fost minim, iar ritmul poliștău destul de firav. De aceea și episodul nu a depășit granițele unui film polișt de serie.

„B.D. la munte și la mare” este, cred eu, calitate superioară celor două serii. Prin că în primul rînd prin scenariu mai interesant și mai bogat în fapte decît pînă acum, în al doilea rînd prin profesionalitatea prin care rezolvă regional. Mircea Drăgan problemele artistice ale filmului, în al treilea rînd prin imaginea lui Nicolae Mărgineanu al cărui aparat încoadeste tot timpul intriga poliștău, în fine, în ultimul dar nu în cel mai puțin important rînd, prin buchetul de actori de comedie cărora li se adaugă în această serie maestrul Ion Fintescu.

Și astfel, cheia succesului la public, la un public foarte larg și foarte divers, este asigurată.

Primum din cele două scheciuri ale seriei „B.D. la munte și la mare” se intitulază „Prăfuri pentru mama-mare”. În dramaturgia acestui episod, Nicolae Tiță și Mircea Drăgan au fost destul de inspirați. Miza dramatică a episodului este gravă,

poate prea gravă pentru o comedie. Poveste traficanților de stupefiante care încearcă să treacă prin tra noastră sinistra lor marfă, în mod clandestin, rămîne totuși veridic construită. Partitura comică a acestui episod arecum dramatic o susține deopotrivă căpitanul Panait (alias Toma Caragiu), cît și cei trei borfași de mahală (Dem Rădulescu, Puiu Călinescu și Jean Constantin). Foarte bună sînt, de pildă, scenele în care borfașii încearcă să încropească o „șușana de estradă” pe litoral, și mai ales scena în care Puiu Călinescu după ce înghibe o cantitate bună din „prăfurile pentru mama-mare” începe să-și dea ochii peste cap, să alege pe acoperșii și să vadă lumea în violet. Frea melodramatic și nefăcînd parte din tonul general al serialului este episodul pînslului fetei arestate pentru că a contribuit la traficul de opium.

În cel de al doilea scheci, „Icoana făcătoare de minuni”, accentul dramatic cade din pînă pe cei trei borfași și pe ciceronele lor, „domnii Vasilescu”. Furtul icoanei făcătoare de minuni de la mînăstirea Agapia arecum imediat în alertă brigada „Diversă”, Toma Caragiu, Dumitru Furdul, Sebastian Papiani și nelip-

situl său cine Costea intră în acțiune. Episodul acesta este bine condensat din punct de vedere comic (vezi călătoria cu avionul de la București la Suceava a celor trei borfași, vezi goana cu planșeta care ascunde icoana, goana desfășurată pe scurtăturile de munte). O scenă foarte bine realizată din punct de vedere regizoral și actoricesc este recepția pe care „Domnii Vasilescu” (Ion Fintescu) o oferă totilor săi colaboratori în ale furtului și înșelăciunii.

Bine realizat cinematografic este și finalul scheciului al doilea: la aeroport, cei trei borfași simpatice se roagă icoanei făcătoare de minuni să-și scape de pușcări, dar icoana rămîne enigmatică și refuză să-i salveze de arest.

Și publicul larg vine la filmul „B.D. la munte și la mare” fără intenția de a vedea o comedie sofisticată. Asta e filmul, asta dorec spectatorii să vadă. Să nu cerem deci nici noi unei comedii poliștăe altădecît și-și propus să fie. S-o primim, deci, fără o inutilă răceală.

AI. RĂCOVICEANU

(Continuare în pag. 29)

Presa despre „B.D. la munte și la mare” (În ordinea apariției)

CONTEMPORANUL 24 dec. 1971 (Călin Căliman):

„Indoiaele privind eficienta și oportunitatea educativ-artistică a serialului „B.D.” le-am exprimat cu prilejul anterior. Ele își păstrează actualitatea și după cea de-a treia serie o ciclului „Brigada Diversă la munte și la mare”. Chiar dacă intențiile, măturistica, ale realizatorilor au fost oneste și chiar „daci” (sau tocmai pentru că) în acest film sînt reînviți clima dintre cei mai înzestrați actori de comedie pe care-i avem: Toma Caragiu (al cărui umor distins îl situază cu un cap în peste restul distribuției), Ion Fintescu, Dem Rădulescu, Puiu Călinescu, Jean Constantin, Sebastian Papiani...”

SĂPTĂMINA 24 dec. 1971 (Radu Georgescu):

„Că de a treia (serie n.r.) este acum un fapt împlinit și nu propunem decît să facem abstracție de lipsa de logică a scenariului, și să-l considerăm ca prate strict convențional (cum le-a dorit probabil și autorii); pretext jolosit pentru a demonstra — pe de o

parte — permanența vigilență o militării — pe de alta — posibilitățile pe care le avea la îndemînă un infractor (cu o apăsătoare pedepză) de a reveni în cîntec. Evadent, situații comice și goguri se pot broda decît oricite.

Or, mi se pare, că aici rezidă și bubo filmului: situațiile nu sînt comice, ba chiar frizoză de-a dreptul tragic (și trebuie să fi un mare maestru să stii o imbina tragicul și comicul într-o „comedie poliștă”), iar „gog-urile”, cu foarte rare excepții (de exemplu, imaginea văzută prin ochii unui drogat, sint lădate de fapt pe seama actorilor care, trebuie subliniat, duc în spate majoritatea meritelor acestui „comedi”, el fiind — fără nicio discuție — cel care uezg aplauzele publicului”.

SCIENTIA 25 dec. 1971 (D.Costin):

„Nu încupe însă îndoiia că (chiar în „poteca” de ar fi fost o reușită deplină, că ar fi pus integral în valoare resursele întregii echipe de creație — și amintim aici și muzica odessei

expressivă scrisă de compozitorul Ion Cristinoiu, și calitatea imaginii semnată de operatorul Viorel Mărgineanu sau contribuția arh. Constantin Simionescu, autorul scenografiei), chiar în această ipostază, serialul desigur care vorbim n-ar fi rezolvat „problema comediei”, date fiind cerințele actuale, de a mare diversitate, cîrora cinematografie poate și trebuie să le răspundă autînd în acest gen. Iată de ce credem că — independent de filmul consocrat „Brigazi Diversă” — ar fi oportunitate o discuție mai largă, în firul profesional al cineștilor, asupra problemelor comediei, cu scopul de a stimula exigent orientarea creatorilor spre acest gen cinematografic încă deficitar.”

ROMÂNIA LIBERĂ 26 dec. 1971 (Florica Ichi):

„Singurul element coezent în firul unei delinante actuale (desori, prea desori, „logice”) rămîne strădania comicilor de a fi comici și a interpreteelor feminine de a fi urke, vulgare,

fără geniu și fără talent (pînă cînd o să împovărim acțiunile de film din tot ce ne cade sub ochii)”

SCIENTIA TINERETULUI 27 dec. 1971 (Teodor Stănescu):

Filmul e un esec. Un esec total. Nu putem decît să regretăm că în lora lui Caragiale nu avem comedie cinematografică, cît în acest al filmul românesc nu ne-a oferit la capitolul comedie decît aceste fără rost și fără sare și piper înfîmșări, la munte și la mare sau invers, care nu reprezintă pe nimeni”.

ROMÂNIA LITERARĂ 13 ian. 1972 (D.I. Săduian):

„Publicii au adunat ctiva actori lubiți de autor și le-au dat prilejul să lubiți mai mult sau mai puțin haz. Publicul a ris. Asta e un fapt. Eu personal aș fi preferat ca situațiile comice să fie mai mult și mai consistente. Criticile defavorabile ale unor directori vor aduce poate o asemenea ameliorare”.

pe ecrane, filmul românesc

DECOLAREA

Producția a studioului cinematografic „București”. Regia: Timotei Ursu; scenariul: Constantin Stoiciu; imaginea: Ștefan Horvath; muzică: Tiberiu Olah; decorații și costume: arh. Radu Călinescu; dir. Liviu Ciulei, Emil Hosu, Monica Ghiuș, George Motoi; Emanoil Petruț, George Radu, Constantin Gheorghiu, Anușca Marin, D. Aurelian, Nicoleta Mavrodin, Ion Marian.

Un debut cumpătat

Se poate debuta palid. Se poate debuta strălucitor. Se poate debuta cu surle și trîmbițe. Se poate debuta, cum spunem atunci cînd nu mai știm cum să spunem, „promisiu”. Dacă ar fi să spun cum debutează Timotei Ursu, ar spune că o face cu calm și cumpătare. „Decolarea” sa nu îl ochii, nu tulbură mișcările, nu face valuri cît casa, ci

plutește lin — plutește este, cred, cuvîntul — și cumpăte peste ambițiile, furiile, așteptările, nerăbdările noastre de a rupe inima țigului. „Decolarea” pare preocupată numai de actul plutiții, preocupare dreaptă și îndreptățită, dacă ne gîndim că ea, plutirea, înseamnă în primul rînd învingîți rezistența aerului. Atta cumpătarea și calm și cumpătare s-ar putea să irite la un film de debut.

Dar ce ne face dacă neastîmpărîm, impetuozitatea, necumîntenția nu face parte din temperamentul aceluia „debutant”? Ce ne facem dacă totul îi firec și poasta și nu țăpătuț? Ce ne facem, mai ales dacă, deși la primul film, el nu mai e un copilănuț, ci un om matur. Ce facem dacă nici „debutant” săi — scenariștii Constantin Stoiciu, operatorul Ștefan Horvath, Mihai Năni (cîci și el semează, unele imagini ale filmului), compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Radu Călinescu — nu sînt proaspăt piciați din cer în cinematografie? Ce ne facem, deci, dacă un film de debut se întîmplă să aparînjă oameni și drept, dar maturi? Cred că într-o asemenea situație, tot ce ne rămîne de făcut e să judecîm filmul în

sine. Fără pînărie, dar și fără nervii pe care-i creează de obicei așteptările prea îndelungate.

„Decolarea” e un film potolit, făcut din situații știate — altă de știute înct ni se par banale: din probleme de fiecare zi — altă de „de fiecare zi”, înct ni se pare că nici nu mai sînt probleme. Un tînar „de viitor” pus să trăiască un prezent modest, acceptîndu-și și împotrîvindu-și în egală măsură. Un tînar care poartă în el dorința împlinirii, la un loc cu teama de ratare — tema permanentă a scenariștilor lui Stoiciu, obsesia lui aproape — un tînar vîdit la bastonul de mareșal, dar ratînd exact momentul de a-și cuceri. Un fel de căpitan Zangra din cîntecul lui Brei, care așteaptă o viață inamicul, să-și facă erou și parăsește fortăreața cu o sgară în fața de soșirea lui. Emil Hosu face din acest erou-nerou nu un răzvrîtit feroc ci, așa cum i se și spune în film, un „mînz”, grabit spre portul dar neștinut, exact unde se află; conștient de raa lui, dar neînțelegînd că nu-i cîmp încă pentru marea competiție; îngrijorat să nu ajungă o mîrșă, dar neînconștient încă prea bine ce înseamnă a fi o mîrșă. Nerăbda-

rea lui e copilăroasă, neînțelegerea celorlalți nedreptă, nedreptă este și, propriu lui neînțelegerea față de ei, nonconformismul lui stărnăie cu altfel de conformism. Toate datele personajului trimittează la un interpret numit Dan Nătuț. Dar cred că Timotei Ursu a ales mai bine. Neînștiea lui Nătuț ar fi fost prea violentă pentru acest personaj. Prea mare, prea comică. Neînștiea lui Hosu e mai pînăntăne — și mai vulnerabilă; teribilismul lui e pînă de farmec, răzvrîtarea fragilă, iar aerul acela de copilărie nemeșinat, o copilărie care cere inconștient protecție, completează exact trăsăturile acestui personaj... Protecția aceea i-o oferă comandantul Barcan (interpretat de Liviu Ciulei) cu o subtilitate rară și cu o vîdită plăcere, dar ea se izbește de neînțelegerea „mînzului” și această neînțelegere dă relației lor o autenticitate care se răsfrînge asupra întregului film.

Înctul cu înctul — poate prea cu înctul — cei doi devin fel de substanță chimică de măsurat PH-ul existenței umane la poli opuse: lipsa de înțelegere și de experiență.

(Continuare în pag. 20)

Presă despre „Decolarea” (în ordinea apariției)

SCÎNTEIA TINERETULUI 14 dec. 1971: (T.S.):

...regizorul Timotei Ursu i-au venit în mod special secvențele dramatice din a doua parte a filmului eșid, folosindu-se de imaginea documentare din mai 1970, i-o-a integrat cu a desăbîdit atenție în desfășurarea povestirii cinematografice. În așă fel înct i-o dat accepția o sensibilă forță emoțională. În prima parte a „Decolării” imaginea e lipsită de plasticitate fiind vizibilă doar o supărătoare elegantă colofid. Există un abuz de planuri medii și o neglijență în ceea ce privește fundalul, neglijență care nu mai este proprie nici regizorilor de teatru...”

SCÎNTEIA 16 dec. 1971: (D. Costin):

...Alta la primul său film artistic de lung metraj, regizorul Timotei Ursu e abordat cu seriozitate problemele actuale realizări de debut. Respingînd emulsiuni unor demonstrații de virtuozitate formală, el narează degajat, miraj cu acuratețe profesională, o imagine sugestivă și comunicabilă a unor povestiri cinematogra-

fice. În colaborare cu un foarte bun operator, Ștefan Horvath, regizorul descie convingător ambianța stației „Avioane”, ne plimbă pe străzile pline de viață ale Clujului; ne face martori ai idilei — surprinse în momente de veritabilă poezie — dintre Paul Bentu și Valenția (Monica Ghiuș), ai contrumărilor încercate de taciune dintre tînrul pilot și comandantul său, Barcan (Liviu Ciulei)...

Momentul-cheie al filmului îl reprezintă evocarea inundărilor din primăvara anului 1970 — care întreprind călătoria lui Paul Bentu spre București. Filmul devine mai încheșat, cu episoade de forță artistică aparte...

CONTEMPORANUL 17 dec. 1971: (Călin Călinescu):

... Filmul reprezintă, pentru regizor, ... „decolară” promițădoare. Aceasta nu înseamnă că lipsesc „gaurile de aer” (cele menționate sînt ale scenariștilor, altele — și amînați doar apoiul contrapunctiv ratat cu „fata din Sighișoara”, cîteva acorduri false în „rezolvarea” scenelor de dragoste, o mișcare asociativă inabilă de monaj spre sfîrșitul peliculei... sînt ale re-

giei), dar filmul, în ansamblu, se urmărește cu real interes. La ajuta, desigur, pe regizor, experiența operatoricească complexă a lui Ștefan Horvath (evocînt profesional al imaginii) autorul unor cadre inspirate și frumoase, dar nu frumoase în sine, ci de o „plasticitate eficientă” pentru captarea atmosferei dramatice și afective a filmului (la mai colaborat la film și operatorul Mihai Nătuț)...

SĂPTĂMÎNA 17 dec. 1971 (Radu Georghescu):

...Despre ultimele film autohton prezentat pe ecranele săpămîniilor care a trecut, se poate vorbi în două feluri: unul ar fi cel elogios, și care n-ar avea nimic comun cu dorința sinceră, a noastră — a tuturor, de a vedea în sfîrșit o inimă caldă și a filmului românesc; și celălalt — cel realist, critic adă, pentru că alfel nu se poate. „Decolarea” demonștrăz că trebuie ascuțit ochii de actualitate astfel încît să întreacă cît repede în producție, chiar dacă actualitatea lui e făcută, e declarativă, neretransmisibilă artistică și neconvincătoare. „Actualitatea” „Decolării” con-

șidă — de fapt — în intercalarea unor secvențe din timpul tragicele inundății (de altminteri singurele secvențe emoționante), pe care s-o greșit a poveste posibilă, cu o înctă pilot detașat la Avioane...”

ROMÂNIA LIBERĂ 23 dec. 1971 (Florica Ichim):

...narajna cinematografică opere curată, unori pînă la banalizate. Dar e preferabilă această banalitate în locul contradițiilor mult pretentioase și fără scopurile de conștient...”

ROMÂNIA LITERARĂ 23 dec. 1971 (D.I. Sachiuan):

... Momente de tip „colitate principala” sînt multe, și sfîrșesc alte probleme anexe și înrudite cu tema centrală...

...Fiește, toate problemele cuprinse și suscitade de film se găsesc în scenariul lui Constantin Stoiciu, care de alfel nu are nevoie de laudele noastre. Îl felicităm totuși pentru faptul că opera lui o înclupă pe mîna unui cineast tacut...

...Cusurii Există, cu pretutindeni, inclusiv în soare...”

...care
dorea
foarte
mult
să
facă
un
film
cu
mine

ROMANȚA

personaje solenne strerându-se stingerite prin casă, urmărite de către ochii reci și holbat al vreamii poet alcoolice, suprarealiști — gloriile ale contestărilor de odinoară; ciocnind tuică fierbinte cu personajele oficiale — buni, minunați, adevărați prieteni ai lui Miron, care să uităm, era cel mai dezinteresat poet din această țară; regiștii care nu i-au pus niciodată piesele în scenă, actorii care i-le-au jucat o singură dată, scriitorii senili și debutanții agresivi, pentru care moartea lui era înaintea de orice — și de care n-ar fi fost așa — Miron, nu primul ar fi înțeles asta? — pretețului unui posibil manifest literar incendiar. Vechii, vecinii buni, vecinii răi, copiii fugiți de la școală, alergând prin livadă și țipelelor lor amestecate cu muzica funebă a megafonului care echivala nefericitățile de înmormintare cu o alta, mai veche, copii cuminți, cu o corizoțate sălbatică, mulți, extraordinar de mulți copii, cum numai la înmormintări poți găsi, câșcind proteste gura în protul lui surt de sfânt malitios, eh, Doamne, ce lume clovească de peleari, așteptând zorii zilei să se deschidă ușă biberică și în Intuneră să strălăcească muchiile luminoase ale iconei făcătoare de minuni.

Pentru că acolo, în livada aceea, se săvârșea o minune, și pentru că s-o înțeleg trebuia să treci prin-o cortină de mătăsă printr-un fume colorat și să ajungi la ea. În spatele grotescului se afla minunea; grotesc era masca miraculoasă. Acolo se înmormintare cu o alta, mai veche, copii cuminți, cu o corizoțate sălbatică, mulți, extraordinar de mulți copii, cum numai la înmormintări poți găsi, câșcind proteste gura în protul lui surt de sfânt malitios, eh, Doamne, ce lume clovească de peleari, așteptând zorii zilei să se deschidă ușă biberică și în Intuneră să strălăcească muchiile luminoase ale iconei făcătoare de minuni.

Și deodată am văzut, în această atitudine răzănită și contradictorie adunare, nu numai produsul măliei lui Miron, ci și produsul iubirii lui, care la o anumită intensitate devenea nedescriminatorie, egală, dar mai mult decât malitiosă lui, decît iubirea lui, ceva care era mai puternic chiar decât Miron, care nu mai depinde de el, așa cum ecoul nu mai depinde de celula sonoră care l-a strînit și singur devine o realitate irradiantă, amplificându-se pînă provoacă răsturnări de sfînci.

Salut așa Ingenunchere de oameni alți de felurii prin talent, generose, salut așa lume Ingenunchiată de măsă mstrărate, ca pe triumful absolut al poetului.

Intr-adevăr M.R.P. dorea foarte mult să facă un film cu mine. Dacă ar fi trăit, primul film pe care l-am fi făcut împreună ar fi fost despre înmormintarea sa.

Lucian PINTILIE

Fotografia de Ion MICLEA

un senti-
a, Pista
aici o
oferin-
comico,
abuzive
Întreb,
de mare
bagajele
le anu-
este aici
nai mare
devo-
curgîn-
le leagă
la apre-
intenții
ridicului
de hăz,
și deloc
măcarce,
uau! de
de go în
poate fi
mure după
M. A.P.
ametică
argura și
dezbate-
devo-
mesermi-
tiv, care
de cobor
nu are
tore care
temporan
pusă în
ate cele-
trăiește
genșonal?
ie (Naru
fint mar)
In cadru
tație ari-
chemi
s-o și
narative
credibili-
DRESCU
re?
să patru
asa. Dar
și va găsi
și înaintea
ascundem
uniformist
m? Ar fi
re realizo-
fîrscul
cheful
sincer
le înv-
în filmele
re de des-
converti-
torcare
moartea
pe care,
în ce com-
pense noi
să străim
al filmului
„potoli”
— o frază
geneoasă,
în cazul
bum pate-
re-ar
în virtutea
teama de
alt, Luciu-
MĂNOIU

Immormintarea lui Miron a fost un mare, paradoxal spectacol popular, prevăzută cu maldite de ochii lui vizionar; banchetă de la Brăila, celebrul banchet de la Brăila, și el de neuitat, prilejiu de premiera piesei «Asta-i ciudată», a fost o funambulescă repetiție generată a înmormintării, regizată diavolește de Miron. Mi-i amintesc, vâlsind desuș și ochii mi s-au umplut de lacrimi amintindu-mi acel ultim vals

al său, rotindu-se și devorînd cu ochiul înfălcărat de plăcere, fantastică adunare pe care o convocase fantazia sa cam sadică și pe care aveam s-o revăd, aproape neschimbată, la înmormintarea lui, citeva luni mai târziu, ca și cum toată această trăznită, peștrită adunare ar fi luat un tren de la Brăila spre Văleni, un tren foarte lent, puafînd luni de zile prin livezi, un tren care ducea de la banchet la înmor-

mintare. Apoi toată această lume feliniana, intrînd în vîrful pasiilor în imensa lui livadă și realsîndu-l ca într-o fară medievăla pe Miron dormind cam încruntat, în livada aceea plină de electricitate și erotismul primverii, neînforțată încă. Ce adunare bizară, ca la serbarul lui Mihailovna din «Demonii»; proletcultiștii adormind după o noapte de creștinșcu; priveghi pe umărul îmblîznit al oniricilor;

confesiuni

India nu e Raj Kapoor...

Am întîlnit în ultima parte a vizitei lui în România, un actor indian de teatru și cinema, care, entuziasmat de ospitalitatea românească, de căldura civilizației a prietenilor pe care și i-a făcut, de frumusețea neosestantivă a străzilor și parcurilor bucurestene, păstra întelpețenia tristă a altor întrebări fără rost pe care fiecare din noi i le-am pus probabil cu aceeași corozitate inconștientă, gîndind nepermis, dintr-o amabilitate de circumstanță pe care de multe ori românii ospitalier s-a obișnuit s-o substituie lipsei unui interes mai precis. Mă așteptam ca la întrebarea acum este cîntă Raj Kapoor în țara dumneavoastră să zîmbească întelpețit și trist, rostind ca orice spaniol întrebă despre Sarita Montiel — o frază politicoasă care să enumere cel puțin cinci nume de o valoare incontestabilă mai mare, din nefericirii complet neoscusute în Europa. A făcut-o așa cum mă așteptam. Numai că nu s-a oprit aici. Exasperat prostăște a spus — pentru poata a suta oară — confruntat cu o mărturie lăsată, fața lui brună a căpătat luciul sorilor deschise și asude. «Este o poveste scurată pe care trebuie s-o luăm cum vrei sau pur și simplu — așa cum e. Raj Kapoor este un film foarte bogat,

care trăiește la Bombay — unii din cele mai mari centre comerciale și financiare ale Indiei. Acolo, ca în toată lumea asta noastră — pe care din fericire dumneavoastră n-aveți cum s-o înțelegi (?), banii are puterea de a facea tot ce a transformă, precum zîmbetul Circei, pe toți oamenii în porci. Sărăcia oamenilor noștri foarte bogăți și bogăția boștelor noștri foarte săraci nu pot fi topte în trei cînteci și doi dansuri. Poziția pe care o vechi cîntă de un bălat sărac îndrăgostit de o fată săracă nu este decât o rețetă vulgară și sigură. Raj Kapoor — îndrăgostit să vă spun — face cel mai mare deserviciu culturii indiene pe care are aerul că o reprezintă. E o mare tristețe pentru noi că alții oameni — din lipsă de altceva — îl au în serios.

Transcriu din memorie. Poate cuvintele lui nu au fost atât de dure. Am reținut însă cu exactitate culoarea minții și scipirea făcătoare a ochilor care vinovă să spună mai mult.

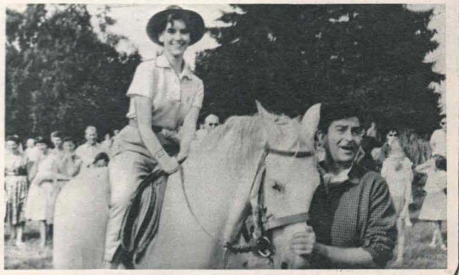
Și m-am gîndit la succesul de casă făcut de filmele lui Raj Kapoor — odătit de mult prin '55 — sau anul trecut la reluare. Mi-am amintit îndignarea unei distinse critică care a Cinemașta a înscris în programul ei

aceste filme de periferie care au reeditat succesul de acum 15 ani justificînd, cu îndepărtării planului, orientarea surprinzătoare a DRCDF-ului...
M-am gîndit zîmbind la mîndria de copil cretin a succesului meu de prestigiu acum 10 ani, cînd presa din citeva țări pu-

blica un instantaneu de al meu cu Raj Kapoor, la un party ceavstru în timpul festivalului de la Karlov Vary...
Indianului întîlnit la sfîrșitul luii trecute n-am îndrăznit să-l arăt fotografia aceea...

Irina PETRESCU

...N-am îndrăznit să-l arăt fotografia aceea.
(Irina Petrescu și Raj Kapoor)



să visăm cu

permanențe ale filmului românesc



decolare spre vis

Mai apropiat teatrului nostru clasic — Delavrancea, Davila, Negruzți, Camil Petrescu — decât literaturii, (cu o tradiție mult mai bogată), filmul românesc — după părerea mea — e irigat de două mari flori: tematic, domină sursa istorică; stilistic, fovearea romantică. Și «Dacia», și «Mihai Viteazul» (Serghiu Nicolaescu), și «Setea» ori «Gologan» (Mircea Drăgan), și «Pădurea spinzurlilor» (Liviu Ciulei), și «Duminică la ora 6» (Lucian Pintilie), și «Tudor» (Lucian Bratu), ori «Strănu!» lui Mihai Iacob, «Răscoala» lui Mircea Mureșan, «La patru pași de infinit» al lui Francisc Munteanu — istorie mai îndepărtată ori mai recentă — sînt realități transfigurate de admirație, entuziasm, fiorul aproape adolescentin al cinemastului răscol. Chiar dacă romanticismul evocării e cenzurat la unii de luciditatea analitică, la alții de riguroasa ambianțelor, de spectacolul idealilor ori de atracția epică, proiecția lor spre viitor, către idealul major ce fertilizează sacrificiul eroic, îl înscrie pe toți în plutonul vizitorilor optimiști ai literaturii noastre romantice. Oricît de tragică, uneori sumbră chiar, sînt fiiele de istorie răsfoite, nota lor dominantă este stenică, specifică sensibilității și inteligenței poporului ce a dat Bobilina și Morita, Cîmpia Libertății și Gimnaziul veseli de la Sîlpinea. E o experiență străveche ce se cheamă durere depășită, transformată în dor, adică în chemare, misturată vitală, suferință înfocată, ca «Masa tăcerii» sau autorportretul lui Luchian.

Ieri și mîine

Visarea la noi, romanticismul — treaz ca durerea, îndreptat spre acțiune: Poeziile eroinilor sînt îndemnul la luptă, înfrîngerea e răgaz pentru meditație, responsă bărbătească. Genul istoric al cinematografului românesc se adăpă din această tradiție și dacă putem vorbi de o tendință de afirmare a caracterului național în arta a șaptea,

*Trecutul nostru istoric? Da!
Viitorul nostru romantic?
Da!
Dar pe cînd filmul
prezentului nostru fierbinte?*

de afirmare a unui romanticism specific românesc, desigur de aici vom porni. Vom porni de la un moment care se cheamă sacrificarea fiului lui Decebal pe virf de munte, sub privirea vulturului-tată, dominîndu-și durerea, ori din etatul primirea solilor Româi — metaforă înțeleaptă și mîndră cu care ne avertizăm dugmanul, ca în «Scrisoarea a treia», să nu cuteze să ne calce pămîntul sau de la o altă secvență ce sugerează poetic: replica vietiți dată morții ultimul prinz al lui Bologa într-un univers claustrat vaghet de Ilona într-o țărare în care presimțim licărul blînd din cununa de stele a ciobanului micritic și bocetul devenit cîntec al Mariei Tănase. Există apoi strălucitul disperării înabuzite, dar nu în rasemănare, ci în lucidă angajare, al fetel din «La patru pași de infinit» ce-și pierde iubitul și acolo sus, pe scara-golgotă, înțelege că trebuie să-l continue lupta. Există tinărul ilegalist a cărui privire depășește suferința logodnicei ucisă sub ochii lui («Duminică la ora 6»), într-o ură convertită în act eroic. Există «canarul» visînd căldura unei cămin în timp ce îngheață în sonda părăsită, așteptîndu-și tovarășul de legătură («Canarul și viscolul».

Și cam alt: Pînă, dar romanticismul răsună aici major, Cîmpilele patetice sînt reale, fovearea juvenilă vorbește o limbă artistică matură, angajările nu sînt formale.

Mai firave sînt prospectiile erei noastre. Bătem stînga la «porțile pămîntului» și ele nu se deschid ori lasă doar, accidental, să întrozăm minereul. Geologii noștri n-au curaj, ori poate sînt prea grăbiți, părăsesc solul înainte de a-l amușge seculul. Chiar cînd există experiențe interesante, probe de teren concludente, fertile, nu forăm pînă la capăt, ci ne răstăcim în zone nesigure, descoperim alte Americi și ne mirăm că nu mai găsim de cumpărat indulgențe de la marile judecători, publicul.

Reperse pierdute

Despre «Destășurarea» s-a vorbit ades ca despre o culme a portretisticii psihologice, încă nerepetate în cinematograful nostru de analiză. Secretul era poate valoarea nuselei lui Marin Prêda, interpretarea de un firsec tulburător a lui Colea Răutu, sau știința detaliului psihologic a lui Paul Călinescu? Eu zic că toate la un loc, coincidente fericite, unghiuri convergente, într-un focar de umanitate demnă, de ingenuitate înțeleaptă, fulger de înțelegere a omului nou întrozit într-o secvență, o simplă secvență despre care potți vorbi apoi ani în sir: zîmbetul ușor, stingher și mîndru totodată, golcărău, cu care Colea Răutu privește peste umăr, așa, ca să-l văzută de tot satul, cînd își semnează certificatul de căsătorie cu ziua de mîine. Asta doar cinematograful, într-o sinteză fericită, poate realiza: trecut, prezent și viitorul într-o singură privire. Ori într-un singur detaliu: o penită ce scrie în «motonată», într-o respirație a stăului întreg ce urmărește încordat scena, o clipă de nemurire, adică de istorie împlinită sub ochii noștri.

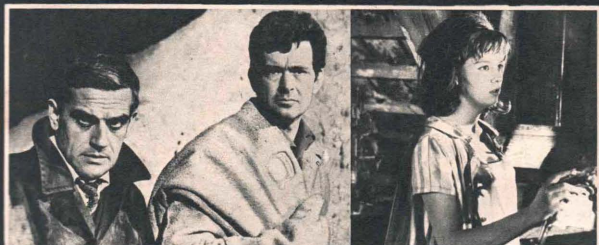
«Erupția» lui Ciulei realizase alt miracol, ca înfiorarea

ochii deschiși



«Desfășurarea»
sau visul demnității

«Erupția»
sau visul tenacității



«Subteranul»
sau visul îndrăzneli

«La patru pași...»
sau visul adolescenței



«Gioconda fără suris»
sau visul pierdut

«Desfășurarea»,
sau istoria
într-o singură privire...

«Erupția»,
sau încununarea
trudei neobosite

«Decolarea»
sau un vis romantic

«Subteranul»,
sau întrebarea vitală:
avem dreptul să greșim?



«Gioconda fără suris»,
sau o meditație modernă
despre singurătate...

tolagului lui Lohengrin — încununarea credinței și trudei neobosite: erupția sondei, acolo, în pustul ce miroase a moarte prin scepticism, prin rasmarina. Închid ochii și văd, aud încă, picătura aceea de petrol din filmul lui Ciulea, ce se scurge, stingeră, în solul de o ariditate cosmică și cînd, după ani, în fata televizorului am alunecat înforțată cu ochii pe Marea Liniștii și am intrat în comul acele de lumină a lunii alinsă de primul pătânire, «eternul» îmi era familiar, de la Ciulea-citire. Simteam încă în nări praful estelara de la Berca filmată — paradoxal — cu atîta carnală plasticitate de Gore Jonescu — «Erupția», Reșarșu, petrolului după încercarea efortului, a voinței ce învasea inerția, comoditatea, era cu adevărat euforică, scenă catharis, după tensiuni acumulate nu prin descoperiri de crime judiciare, ci de crime morale, în cazul că acei inginer — iam uitat numele, dar îl rețin bine chipul — ar fi captivat în fata greutăților multiple. Din nou la lumina unui fulger cinematografic, prin noroi, fitei și sudoare, am întrezărit chipul istoriei, al omului nou, al romanismului zilelor noastre.

Și apoi a fost «Subteranul». Petrolul se revărsă din nou, de data asta irosit într-un incendiu ce avea doi răspunzători: un cutezător încăpăținat ce greșise pentru că se ambiționase să vizeze de unul singur, și un situat, un om inteligent ce mizea pe visul tinărului și lărași greșite. Deci «Subteranul» era istoria unui esec, ancheta unei aventuri păguboase. Avem oare dreptul — moral — să greșim, iată dilema! Conflictul puternic al unui film, foraj adinc de conștiință, de responsabilități, în conștientizarea totdeauna? Intrebarea însă, majoră, vitală pentru o epocă a îndrăzneliilor, a viselor măsurate în logaritmi, a cutezătorilor calculata la simetria eroare, a anticipatorilor, riscate ce-și lespădă, treptat, pielea de fantasmagori, devenind balauri înhămați la carul științei — Intrebarea Cavalerului-inginer din filmul lui Calotescu, mai stăruie, după ani, neliniștitoare. Dreptul de îndrăzni. Fără asta sîntem pierduți, mumificați înainte de a fi inspirat azurul... Învinși prin fortați, înainte de a fi dat lupta, ca eroina tulburătoare «Gioconda fără suris» e Mărioasa chimistă și de fapt o înfrîntă, pentru că, temîndu-se să înfrunte misteriosul necunoscut omensc, a preferat concretețea, echilibrul, comoditatea terenului științific. A descoperit secretele alchimiei moderne, dar castelul de crom și nichel pierdut, ia devenit somptuos cavou în care-și plînge însingurarea. Un fior cosmic, că în capsula cosmonautului din «Odissea spațială», scăpat de gravitatea umană, rătăcind singur într-un univers roșu, ostil, dezagregant, simți parca străbînd imaginea acestei meșteșuguri moderne despre singurătate, ce se cheamă «Gioconda fără suris». E păcat că nu ne-am oprit la vremea mai mult asupra acestui temerar colocoliu despre omul modern și prejudecățile lui sinucisase. Ce mare primă pentru visarea cu ochii închiși și pentru primejdia mortală care se cheamă refuzul luptei cu necunoscutul din tine, din lăsa luciditate ce ar avea chipurile — să te scape de suferință prin ascocă, mortificare.

Zbor sub plafon

A lăta timp cîți sufer însemnă că trăiești, și orice înfrîngere mă face tot mai invulnerabil, adică mai apt să primesc suferința, s-o înfrunt, s-o domin, i-aș șopti eroiului meu romantic obosit — poate — să mă lupte cu ceilalți, cu ei însuși, notării să se retragă, confortabil, într-o lume sterilizată de sentimente, unde se pace, nu-i suspina, ca în anticipația apocaliptică a lui Huxley. Dar unde-mă găsec în filmele noastre mai noi pe acest neliniștit romantic ce a obosit sau, dimpotrivă, s-a încetat încă să se mai bată cu morile de vînt?

E poate acest tînr pilot din «Decolarea» lui Timotei Ursu, ce arde de dorința înălmîșilor, disprețuind șesurile nevătătoare ale realităților obișnuite? Da, poate, ar fi o sugestie de discute în acest film, un personaj conflictual, dacă drama lui (care ar fi putut fi mai interesantă decît acea superficialitate cam monotună pe pămînt și pe usoră desprindere romanticoasă în aer, deasupra plafonului) nu ar fi fost resuscitată de un costurist prin intervenția unui cataclism cosmic, inundată și moartea prietenului bine-stăutur. Vedeti, aici, gângăriașul tinărului mi se pare o renaștere — la o adică creație — și nu o transformare radicală, o schimbare fundamentală de optică asupra vieții. Participarea lui la marea acțiune de eroism, de solidaritate, e ilustrativă, în cîteva scene, în care vedem *astăzi*, nu trăind, efectiv, drama, reînviindu-se ca complement momentului, și nu prin deșăși apoi prin înțelegere, suferință, maturizare. Mira-colul nu s-a produs și tinărul nou, romantic lucid sau, mai degrabă, scepticului ajuns romantic, adolescențului devenit bărbat prin asumarea răspunderii, istoriei, nu a decolat teritic sub ochii noștri.

A fost, cum se spune, o falsă plecare. Rămînem, rămînem încă datori marului zbor spre înălmîșile cotidianului nostru romantic.

ALICE MĂNOIU

să visăm cu

cronica cineaideilor

Cinematograful producător de vise

Cinematograful nu l-a lipsit niciodată însușirea de a aprinde imaginația onenească. Se as spune chiar că în această direcție a lucrat dintotdeauna cu prisosință Ilya Ehrenburg a botezat pe timpuri Hollywood-ul, nu fără îndreptățire, uzina de fabricat vise». Intrebarea e ce tipuri de imaginații crează cinematograful, pentru că, trebuie să rămânem înțeleși asupra unui lucru: consumatorul de filme ajunge să fie împins vrînd-nevrînd, la visare. Imi veți riposta că dumneavoastră cunoașteți o multitudine de oameni care se dau în vînt după cinematograful și-și păstrează un tenibil simț realist. E adevărat, dar și ei în fața ecranului au secrete lor oră de visare. Odată intrați în sală, nu mai pot scăpa de operația care începe. Se face întineric și uzina pornește să lucreze, iar materia ei primă o alcătuiesc înalte de orice, frustrările noastre, dorințele namărturite pe care le ascundem în suflet.

Visele vrăbii

Tiul cel mai răspîndit de visare stimulat de cinematograful are un caracter compensatoriu. Sliuibașul plictisit de o muncă rutinieră, se imaginează străbătînd călare vestul sălbatic și treclînd prin nenunmrate și eroice aventuri; tînarul timid și nedescurcăt, cuce-

Da! Filmul este
«o uzină de vise»
Intrebarea este:
ce vise ne propune
să visăm?

rînd-o ușor pe Jane Fonda, vînzătoare de magazin sfîrînd pasiunea unui «beau ténébreux» ca Alain Delon, care să o îmbrace în blănuiri scumpe și să o plimbe pe Riviera; automobilistul prospăt amendat, cîștigînd cursa dirăscă din «Marele premiu», concurent la concursul «Steaua fără nume», refăclînd cariera Sartei Montiel, ș.a.m.d.

Că stimulează astfel de vise, cinematograful nu prea are motive să se laude. Ele vin să calmeze nemulțumiri omenești autentice prin înțrăținerea de iluzii cu privire la calea satisfacerii lor efective și îndeplinesc socialmente o funcție opiace. Să notăm însă ceva: adesea, multe filme n-au o vină expresă în declanșarea acestor

proiecții mentale. Există spectatori dispuși din capul locului să se hrănească întrînd în cinematograful cu himere. Ei au psihologia vrăbii care visează tot timpul mălai. Păcatul unor filme e doar că oferă pretexte pentru asemenea reveniri prin însăși natura genului. Se petrec în regiuni exotice, au o acțiune aventuroasă, sînt realizate — cum se spune — cu mult ilux, fast și montare sau mitizează anumite profesii. Ca să evite tocmai asemenea efecte nedorite, cinematograful realist a creat o producție anti-idealizantă de gen, saturoantă. Ase s-au născut western-urile de tipul «Camoara din Sierra Madre», «Cel șapte magnifică sau și mal crude, cum e «Cow-boy-ul de la miezul nopții». Aceeași reacție a generat filmele de aventuri fără happy-end; dimpotrivă, încheiate cu o amără deziluzie («Doamna din Shanghai», «Pierrot, nebunul»). Nu alt spirit a imprimat o turnură de parodie unor realizări ca «Fanfan la Tulipe». Prin ele ironia e chemată să răpescă succesul îndomnului pe care țear de la reverte filmelor de căpă și spadă, de spionaj, de performanțe sportive ș.a.m.d. Denunțarea dispoziției la visarea compensatorie, înșelătoare, a ajuns o temă cinematograful. După René Clair (care a tratat-o cu umor bonom în «Ramossele nopții»), Antonioni a atacat-o cu sentimentul tragicului în «Blow-up». Spiritul acesta autorică a fost împins chiar mai departe. Filmele lui Fellini sînt o răfuială cu cinematograful însuși, ca artă iluzionistă. Lucide, demi-

Cinematograful care polește oglinzi
(«Barbarella»)



Cinematograful care sparge oglinzi
(«Totul de vinzare»)



Ocnii deschisi

stificate priviri asupra istoriei aruncă maghiarul Miklos Jancso, polonezul Wajda, românul Manole Marcus.

Invitații la o visare generoasă

Sint, din fericire, și vise generoase, taite, la care ecranul ne incită. Imi vin în minte un șir întreg de filme. «Vânătoarea tragică» (de Santis), «Diavolul blond și Dumnezeul negru în pământul soarelui» (Glauber Rocha) și, în cele din urmă, «Fovășia» de Monty Python. Ele sînt concepute ca să suscite visurile de revoltă, de dor al libertății, de nădejde în forța solidarității umane. Nu de puține ori cinematograful reușește să aprindă imaginația noastră cu privire la felul în care omul poate să schimbe fața naturii, să biruie stihțiile adverse, să guste satisfacțiile unei vieți dăruite marilor idealuri sociale, să trăiască bucuria împlinirii justiției sau să-și găsească rostul adevărat al existenței lui. Dar există o diferență: nu numai de fond, între visele compensatorii și acestea din urmă, superioare. Primele coincid, oarecum, cu filmul însuși. Vreau să spun că el devine pentru o categorie de spectatori, chiar universul proiectelor imaginare în care dinții se văd trăind printr-o identificare integrală cu eroii preferați. În al doilea caz, actul visării e mai complicat, are loc după o reflecție intelectuală. Practic, foarte rar filmul îi conține propriu zis. De cele mai multe ori, se mișcă doar să schițeze direcția ca în «Eft» sau «Zabriskie Point» sau să-i furnizeze strict stimulul mental. Visul rămîne exclusiv al spectatorului și se începe după plecarea din sală. Nici identificarea, cu eroii și, în general, din film, nu se mai produce în același chip primar. Imaginația operează de astă dată cu analogii și simboluri și, lucrînd printr-extrapolare, tînde să se mențină în sfera realului și posibilului.

Coșmarurile și visele cu ochi deschși

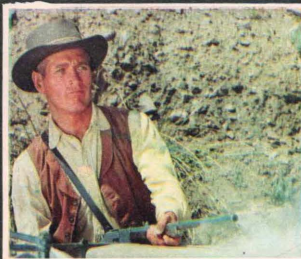
Dar dacă visele de un asemenea tip superior se refuză reprezentării pe ecran, care sînt acelea nenaive și totuși figurabile? Oare cinematograful n-are altă alternativă: ori să întîlnească numai stări de lucruri existente, ori să creeze lucruri? Ar fi o greșă să credem așa ceva. Există o cale de a arăta pe ecran vise prin care spectatorul nu e acos din realitate ci, dimpotrivă, ajutat să pătrundă mai adînc în miezul ei. Un exemplu al lor îl găsim în anumite filme științifico-fantastice «premonitorice», ca «A.I.H.V.I.V.I.L.E.S.» sau «Bombă» lui Gopo planează ca un avertisment asupra conștiinței proiectate în viitor cu ținta de a face mult mai dureros perceptibile sub forma agravării lor monstruoase. Filmul lui Godard ne avertizează asupra primădiei automatizării existente. Un computer uriaș se substituie creierelor omenești și ajunge, practic, să organizeze ei viața. Ideea i-a obsedat pe Chaplin încă din «Timpuri noi». Truffaut, ecranizînd romanul lui Ray Bradbury, «Fahrenheit 451», denunță o tiranie totalitară care se ascunde îndărătul manipulării conștiințelor prin monopolizarea mijloacelor informaționale. Cărțile devin obiecte subversive într-o lume călădită pe uniformizarea sistematică a gândirii cu ajutorul așa numitelor «mass-media». «Bombă» lui Gopo planează ca un avertisment asupra conștiinței contemporane. Iată niște coșmaruri care ne conduc direct la neliniștile profunde ale omenirii.

O altă formă de vise cinematografice realiste se bazează pe o convenție, iarși fantastică, menită să releve însă tocmai realitățile crude, ascunse sub diferite farduri, sau să îngăduie exerciții simțului judiciar elementar.

Comandantul unei baze nucleare înnebunește și nimic nu mai poate împiedica declanșarea războiului mondial și explozia planetei noastre («Mr. Follamour și bomba atomică»); o familie își recapătă peste noapte străbunicii care dispărușe cu decenii în urmă, printr-o ghețuri și e-a păstrat conservat la temperaturi joase, tînar cum era, cînd se produsese accidentul. Priiei amuzant de a satiriza morăvurile epocii noastre în această perspectivă însoțită («Hibernatus» cu de Funès). Printr-o întîmplare un biet vînzător miop și timid (Fernandel) e luat drept gangsterul fioros, inamicul public numărul 1, pentru prinderea cărui sînt mobilizate toate forțele polițienești ale Statelor Unite. Umilitului slujbaş de cină mai ieri i se oferă o reședință roșie, să fie temut, să inspire ei spaimă celor obișnuiți a teroriza pe alții («Inamicul public nr. 1»).

Avem de a face aici nu cu coșmaruri, ci cu vise comice. Substanța lor rămîne însă comună: observații critice realiste, ascuțite de libertatea imaginății. Aceste sînt visele cinematografice de care și avem mai multă nevoie, visele cu ochii deschși.

Dr. S. CROMĂLNICEANU



Western-ul generos
(«Hombre»)



Western-ul «în dantele»
(«Joe Limonad»)»

«Eroina de cinematograf trebuie să fie suavă, obligatoriu suavă, pentru a primi în sine toate aspirațiile noastre și a ne împrumuta pentru o clipă, ca și poemul, iluziile...»

George CĂLINESCU



Fantezia și drama ficțiunii artistice
(«Pași spre lună»)

Puterea și adevărul artei angajate
(«Puterea» și «Adevărul»)



să visăm cu

confluentele filmului românesc

Cum am început să visăm?



Visând cu stomacul gol
(«Bing-Bang» — regia Stroie și Vasilache)



Visul unui mare actor
(«Visul lui Tănase» cu Constantin Tănase)

În dramaturgia cinematografului românesc din epoca artizanală, în anii dintre cele două războaie, — când o mină de pionieri făceau filme cum puteau, pe unde nimereau și cu ce apucau — a circulat un motiv insistent și semnificativ: **motivul visului.**

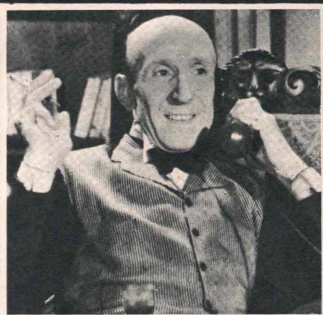
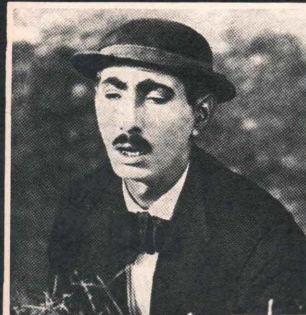
Desigur că filmul a fost dintotdeauna mijlocul de expresie efectiv pentru a transpune în forme concrete lumea visului, a fanteziei dezlănțuite, a zonelor limită de constiință. Și, de la Méliès pînă la Fellini, creatorii i-au explorat nenumărate aspecte.

Dar «visele» din peliculele pionierilor filmului românesc nu aveau asemenea ambiții. Aveau, în schimb, o semnificație profundă pentru realitățile în care trăiau și creau acei oameni, fiindcă erau o formă de demascare a condiției artistului în so-

Visul unui șomer («Lache în harem», regia M. Blossoms și M. Kellermann)

Visul lui Azureanu («Maiorul Muraș», scenariul Jean Georgescu, regia Ion Timuș)

Visul à la Tudor Mușatescu
(«Visul unei nopți de iarnă» — regia Jean Georgescu)



u ochii deschiși

cietatea vremii. Amintiți-vă secvența visului cu care începe «Bing-Bang»: Stroe și Vaslache, vedete în frac (în fața cortinei), salutând publicul care-i aplaudă, răcordată cu trezirea celor doi băieți someni ce sînt în realitate și care dormim pe o bancă din Cismigiu, s-au visat vedete. Este un ecou al celuiălalt vis, «Visul lui Tănase», care, în clipa în care ajunge vedetă internațională de film într-un studio din Berlin, se trezește și își da seama că toate peripețiile carierei sale n-au fost decît un vis. Metafora era clară, iar subtextul sarcastic era evident în condițiile filmului românesc din acea vreme, niște autentice vedete ale teatrului de revistă, adorate de public, nu puteau ajunge și vedete de film decît... în vis.

Nu e oare caracteristic numele pe care scenaristul Jean Georgescu l-a ales pentru personajul său din epoca filmului mut? Pe locotenentul amoretz din «Măiorul Mura» îl cheamă Azureau. Și într-adevăr privirea lui e pierdută într-un azur de fericire imposibilă, într-un vis de iubire permanent. Dar Azureau este și numele personajului de șomer din «Așa e viața», care visează o slujbă și se alege într-adevăr cu ea doar... fiindcă ha îndrăgit fata patronului. La fel ca în toate filmele comice americane de la Chaplin la Harold Lloyd, ceea ce era o companie și onorabilă și semnificativă, dacă ne gîndim la subtextul social al acelor comedii. Vise, vise, vise...

Visul evadare

Vise, vise, vise...

Visau tinerii: tinerii actori, încă pe băncile «Conservatorului», ca Jean Georgescu, sau nu demult debutanți, ca Jean Mihail; tineri rezgiori ca Ion Săghian; tineri graficieni ca Marin Gordon, al cărui desen animat «Haplea» e tot un vis, sau tineri artiști plastici, ca Horia Igroșeanu. Acesta din urmă visea chiar cu maximă îndrăzneală, nu numai filme ci chiar o «industrie cinematografică»; și o pregătea pe toate planurile: scenă, revistă de specialitate, cerc de cinefil cu spectacole urmate de discuții, societate de producție. Iar seraliul său din vremea lui Iancu Jianu, din care ne-au rămas doar «Haiducii», dovedește că visele sale anticipau o tematică ce a fost prezentă și în filmul de azi.

Dar visau și bătrîni nostri actori, care s-au dăruit

*Amintiți-vă visul
din «Bing-Bang».
Pe atunci șomerii
se visau vedete*

*Amintiți-vă
«Visul lui Tănase».
Și atunci actorii
se visau vedete...*

*Acum trebuie să facem filme
despre visele noastre
de toate zilele.
Trebuie! Putem!*



Visul unei nopți coragioase
(«O noapte furtunoasă» de Jean Georgescu)

pruncului ce se numea filmul românesc cu o sub-pretă generalizată și fără de al căror apart n-ar fi existat producția autohtonă în anii mut-ului.

De la Constantin Nottara și Aristide Demetriad, inițiatori, cu Petre Liciu și cu Grigore Brezeanu, ai filmului «Independența României», pînă la Romald Bulfincki, a cărui admirabilă creație din «Manase» rămîne și azi impresionantă.

De altfel e caracteristic faptul că acest motiv al visului dublează de mai multe ori tema șomajului, atît de frecvent în filmele din jurul anilor '30. Așa e cazul și în «Bing-Bang» și în «Lache în haem», în care haremul și peripețiile lui nu sînt decît visul șomerului Lache. Visul apare astfel și ca o soluție — facilă, neconcludentă — dar singura realizată în filmele vremii — pentru situația socială a ororilor care, incapabili să se opună destinului lor, încearcă să evadeze din el în vis.

Cu mijloacele lor reduse și în limitele lor ideologice, pionierii au știut deci să utilizeze această posibilitate, atît de esențial cinematografică, de a da visului aspecte concrete ale realității și de a muta realitatea pe dimensiunile visului.

De fapt, acei oameni minunați au mașinile lor de filmat necăjite, visau cu ochii deschiși. Și filmele lor așa trebuia privite, ca niște halucinații devenite adeva, cu prețul unei grele pătimiri, patima filmului românesc. Visul lor era să aibă un studio, un laborator, aparate moderne, mijloace tehnice și organizaționale măcar la nivelul cel mai modest al standardului vremii lor.

Visul întoarcere la sine

Astăzi, visul acesta s-a împlinit demult, iar generațiile mai tinere de cinești n-au cunoscut — de cînd au intrat în lumea filmului — decît realitatea, o realitate transformată ca mai îndrăznește vise ale înaintașilor lor. Care dintre aceia și-ar fi închipuit posibilă realizare a proporțiilor lui «Mihai Viteazul»? E deci o realitate care a depășit de altce ori acele vise, încît le-a proiectat în înfrînt.

Oare această situație privilegiată s-a constituit o inhibiție? Oare tema visului este atît de rară în filmul nostru de astăzi, fiindcă le e cineștilor prea la îndemînă? Să le fie oare teamă că nu vor fi capabili să pună visele vremii noastre (care sînt de fapt niște prelungiri ale aspirațiilor noastre actuale) în imagini? Ar însemna să nu avem încredere în puterea cinematografului, și atunci la ce bun mai sîntem cinești?

Cu înfrînt de bogatele mijloace de care dispun și cu profunda perspectivă ideologică pe care le-o deschide conștiința apartenenței lor la epoca socialismului, ce posibilități de vis, deopotrivă lucid dar și înrăpat, nu li se oferă?

Este de ajuns să faci biografia contemporanității, să nimeresi traiectoria îndrăzneată a unor realizări care au pornit de la o planșetă și s-au materializat în ciment și oțel, agățat de stînci sau împierțit în volbură apelor, ca să aduci pe ecran radiografia unor vise. Ce vis mai îndrăzneț, mai fotogenic, mai

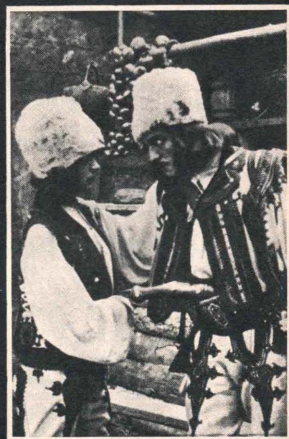
concret decît complexul de imaginație, temeritate, obsesivitate și cădere de la Porțile de Rar?

Pe vremuri, tema visului circula cu un colorit satiric și un gust amir. Și tocmai cînd visul a luat un aspect fericit, cînd ne bucurăm de ceea ce se împlință, iată că ne trezim din vis. Să nu renunțăm însă la el. Se împlință adevesa să reușim a relua firul rupt, adormind repede la loc, să vedem ce-o să mai fie, să reluăm deci traiectoria viselor, dar pe coordonatele de azi; visînd și acum mai mult decît avem, mai bine decît facem, în acele vise conștiente, care constituie rampa de lansare a operei de artă.

Multe fragmente din filmele noastre au fost în fericit preluu la această intrare a viselor vieti din jur în tematică lor. Mă gîndesc la primul scheci din «Anotimpuri», la întreg subtextul din «Dimineața unui băiat cuminț» sau din «Subteranul»; la «Duminică la ora 6» (în care secvența încercării rochiei de mireasă e un excelent vis), la unele pasaje din «Canarul și viscolul». Dar cît loc mai rămînea? Cîte nu sînt în jurul nostru invitații la vis? Hai să le răspundem! Să facem filme despre visele noastre de toate zilele...

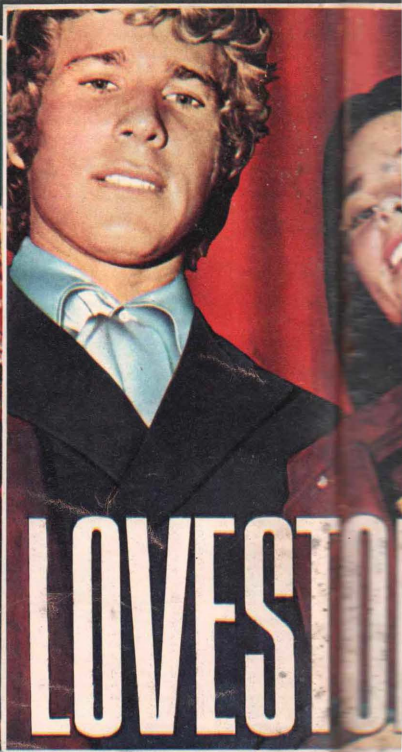
Ion CANTACUZINO

Visînd la filmul istoric
(«Haiducii» de Horia Igroșeanu)





Iubirea laică
("Romeo și Julieta")



LOVESTOR

la ordinea zilei

un vis bes

Dragostea este acum vedetă, și nu am de loc de gînd s-o pun într-o lumină efemeră în-primulînd acest termen, care, pe tărîmul gloriei, ține prea adesea de efemer. Dimpotrivă, iubirea e la baza tuturor celorlalte sentimente, așa cum violența este probabil refuzarea ei. Iubirea însă nu izbutește întotdeauna să fie deasupra celorlalte sentimente. Pe cît se pare, la se omenirea revine ca la o mare speranță atunci cînd se simte în criză, cînd simte amenințarea, cînd cava foarte rău (poate chiar foarte bun) în atmosfera lumii sună prevestitor. Atunci se simte nevoia unui sentiment al marilor comunicări inter-umane, se simte nevoia unui sentiment tonic, terapeutic, regenerativ. Căci dragostea care a existat înaintea păcatului original din legendă are darul să strîngă rîndurile umanității. Dragostea nu este un sentiment al tîhnei, nici al asemnării și nu este de fel conservatoare. Este de fapt o căutare, un factor dinamic, poate singurul sentiment în care și prin care oamenii se văd, se caută, se veghează unii pe alții.

Dragostea cu fiori

Cu cîțiva ani în urmă «o stare de spirit» pe care observatorii societății au integrat-o sau au asimilat-o unei mișcări și au etichetat-o

printr-un cuvînt cu care ea se alina: «hippy», a pus dragostea alături de floare pe firmamentul nu atât al credinței, cît al disperării unui tineret pentru care prețului social căpăta expresia unui zîmbet și a unei flori. Iubirea-hippy, prea idolatrizată și probabil prea puțin profundă, reală, a degenerat destul de repede în opusul ei, lăsînd în urmă o vastă dezamăgire pentru cei ce au așteptat să fie o speranță, dar a dat lumii o aspirație și o propoziție pentru dragoste. În vreme ce tinerii care-și ziceau hippy și credeau public, demonstrativ, în dragoste, o mistuia, Zeffirelli citea pentru ei pe Shakespeare, în «Romeo și Julieta», cu ochii lor, într-un film care n-a fost scutit de marea înțelegere a «specialiștilor», care canonizasea nu numai arta, ci chiar și sentimentele. Shakespeareologii l-au reproșat, esteticienii l-au reproșat, criticii și teoreticienii filmului l-au reproșat lui Zeffirelli – dar «Romeo și Julieta» a fost filmul de dragoste cel mai social din ultimii ani pentru că în el dragostea celor doi tineri este expresia celei mai înaltate înțelegeri a condiției umane, dincolo de prejudecăți și de rînduialle anchilozate. Și aici, la Zeffirelli, în «Romeo și Julieta» dragostea este răscăltor de umană și nu rămîne doar o floare atîrnată pe niște veșminte fără butonieră. Aș îndrăzni să afirm că Shakespeare și Zeffirelli au redeschis omenirii, zise moderne,

Iubirea imediată
O viață
Nu. Un

perspectiva iubirii laice. Dar, din păcate, n-au înălțat toate prașjudecățile, căci din pricina aparențelor, a costumului și a epocii s-a văzut în acest film, prea adesea, doar trecutul și nu s-a simțit prezentul, s-a văzut dragostea, dar nu s-a înțeles todeauna și destinul ei social.

Ca în film, ca în viață

Dragostea ca subiect de film n-a încetat niciodată să fie în atenția platourilor lumii. Filme, istorioare și dramolete sentimentale s-au făcut atât de multe încît abia li se mai ține șirul. Dar omenirea încusepe să le refuze nu din pricina subiectului, ci a conțetului lor cinematografic. S-a refuzat o dragoste machiată cinematografic, s-a refuzat însăși ideea dragostei «ca-n filme», spectatorul începînd tot mai mult și mai stăruitor să ceară filmului să-i arate dragostea ca-n viață, a început să-i pretînda filmului artistic ca dragostea să fie o oglînda

lubire pur și simplu
(«Love Story»)



STORISMUL



lubirea refugiu
(«Liza»)

Best-seller

lubirea invadează ecranul.

O nădă?
Nu. Un simptom.

...e, n-au
...pricina,
...văzui
...și nu
...ea, dar
...social.

...ncetat
...lumi.
...le s-au
...și sur.
...nu din
...r cine-
...lăchiată
...dragos-
...tot mai
...-l arate
...pretindă
...oglină

și nu o ficțiune.

Marea lovitură pe care a dat-o «Love Story» — mai întâi nuvela transcrisă pentru tipar, după un scenariu cinematografic refuzat de toți producătorii, filmul făcându-se în urma succesului literar — se datorează descoperirii de către complicata omenire a vremii noastre a simplității unui sentiment, a celui mai firesc și, în mod paradoxal, a celui mai neglijat. «Love Story» n-a fost scutit, nici ca lucrare literară, și nici sub aspect cinematografic de aspra judecată, n-a scăpat de a fi raportat la canoane, modele, capodopere, n-a scăpat de complexitatea contemporană, de exigența unui gust ce se consideră și își zice rafinat, după cum n-a scăpat nici de exigența gustului nerafinat, frust, neconformist n-a scăpat de iconoclaști și nici de iconoclaști. Dar a impus sentimentul iubirii în primul plan al atenției și în siroazele de lacrimi ce se revarsă pentru noi Romeo și Julieta ai vremii noastre omenirea își plînge propriile ei frustrări afective, succesele ei

ratări pe planul sentimentelor, își deplînge de fapt un anumit contract psihic. Oliver și Jennifer din «Love Story» au tăria de a nu iubi din slăbiciune, ci din prețuire reciprocă, din admirație și din lucidă cunoaștere. Și, prin aceasta, ei nu refuză calitățile (care-și au și ele picațele lor) omului modern. Nici nu li se poate care mai mult celor doi eroi din «Love Story», poate chiar nici părintelui lor, Erich Segal, în această simplă poveste de dragoste lăvită de destin.

Dar Jennifer și Oliver nu sînt singurii purtători ai acestui flamuri. «Anonim venetian» de Enrico Maria Salerno, un film al agoniei dragostei, nu este mai puțin uman cînd eroii lui încearcă să salveze imaginea cea mai frumoasă a altui de scurte lor întîlniri printr-o răntîlnire sîn cel mai frumos oraș al lumii, care agonează și el: Veneția.

În recent terminatul lor film, «Liza», Marcello Mastroianni și Catherine Deneuve se refugiază, cu lumea lor de sentimente și speranțe, pe o insulă din Mediterana, insula Cavallo, din apele mai departate ale Neapoliului, o insulă pe care nu e loc decît pentru El și Ea.

Dar dacă în aceste filme străbate și suferința, dragostea se împlinește, există. Dialogul afectiv are loc. Restul întîmplărilor o destină doar să ne creeze emoții pentru soarta acestui dialog. Pe măsură însă ce a devenit val, dragos-

tea și-a creat și propria-i reacție, a atras și privirile vitriolate și chiar cinice din «Love-Machine», dezvăluind o lume înapăt, secătuită, aceea lume a imposibilii iubiri. Căci «Love story» și «Love-machine» coexistă în acest moment. Așa cum «Loving» — un alt film, din ciclul neconturată de nimeni ca atare dar existent prin obsedanta revenire a temei dragostei — este mărturie emoționantă a consumării sentimentului în urma cărului rămîne doar servitutea lui. Este un film mare acest «Loving», pentru că nu interzice înțelegerea celuilalt aspect al afecțiunii: uzura ei (din cauze ce rămîn în afara acestuia).

Love-story-ul însă ține de privirea optimistă ce se proiectează peste omenirea care caută refugiu în sentimentul eliberat și de servitute și de complexitatea împrejurărilor, într-un sentiment potențat tocmai de dispararea că s-ar putea pierde definitiv. Love-story-ul este un moment de emisie colectivă care nu izvorăște dintr-o singură cauză. E greu și mai ales ar fi o orare să i se aplice eticheta mai roze sau mai negre. Căci cine știe ce vede și ce citește fiecare om într-o asemenea poveste? Poate doar furtuna care bubuie în zare, amenințătoare — dar cine o dorăște? — ar putea lămurii cît de mult este love în acest storyism.

Mircea ALEXANDRESCU

să visăm cu

profiluri

doi visători

*Visul este
prezentativ istoriei.
Este
o viziune justițiară.*

Dacă vedem, eventual grupate, filmele noilor promotori de regiuni, alungii în producție ne cătes călătorii, în calitate de absolvenți ai institutului de specialitate, nu putem să nu observăm că, pe măsură ce înaintăm în cercetarea noastră, obiectul de studiu se îngustează accelerat: înainte de a schișa o expoziție de interes ideologic și estetic, trebuie să traversăm — cu în altătea ale abordării ale cinematografului național — o aridă și aproape impenetrabilă zonă de chestiuni organizatorice.

La prima vedere, când contemplăm filmografiile, linierei regiștilor care ne solicită atenția — și la care am vrea să ne referim în rîndurile de mai jos — sint, am putea spune, numeroși, iar filmele lor, întinse pe o apreciabilă gamă tematico-stilistică.

Cînd ne propunăm, însă, să discernem cîteva puncte de reper și unele tangente, cînd intenția noastră este să măsurăm ponderea și rezistența în timp a lucrărilor, firesc condiționate de o anumită prezentare și convergență a personalităților creatoare, nu putem să nu încercăm senzația unei mișcări centrifuge, ostilă oricărei tentative de sinteză. Opt dintre cei zece noi regiștilor, care și-au prezentat în ultimii ani filmele în fața publicului, au realizat cîte un singur film — și acela fie în tandem (Titel Constantinescu și C. Neagu: «Baladă pentru Măriaș»; Mircea Moldovan și Gică Gheorghie: «Fratii»), fie în cvartet (Dan Pita, Mircea Verolui, Petre Boker, Anghel Cătălin Băleanu: «Așa, ca un bivol negru»). Cu toate călătoriile, chiar de excepție, ale unora din aceste lucrări de debut, de altfel extrem de diferite ca substanță, formula și gen, nu credem că am putea astăzi să spunem mai mult decît am spus și s-a spus în cronica de primăverie, înainte de a fi în fața unor noi filme, creații individuale, care să ne ofere, prin raportarea la propria experiență, unele filiiții și diferențieri cit de cit concludente.

O mișcare centrifugă

Rămînem deci, din zece tineri regiștilor, doar cu doi — Radu Gabrea și Șerban Creangă — care au produs fiecare cîte două filme: «Prea mic pentru un război alt de mare», «Amintiri bucureștene» și, respectiv, «Căldura» și «Așteptarea».

Dar nici ajuși la acest punct, senzația mișcării centrifuge nu ne părăsește. Pentru că a doua lucrare a lui Gabrea este un film de montaj, construit dintr-un material sumăr, în mare parte cinematografic (fotografii), cu o destul de palidă amprentă a unei concepții și structuri personale. Iar în cazul celui de-al doilea film al lui Șerban Creangă, tragedia dispariției a interpretului prin-

cipal în timpul filmărilor s-a repercutat asupra rezultatului, precum caracterul ocazional și ilustrativismul asupra «Amintirilor bucureștene».

Ne vom opri deci, în aria în care ne-am circumscris, la două filme: «Prea mic pentru un război alt de mare» de Radu Gabrea și «Căldura» de Șerban Creangă.

Ni se pare incontestabil, și timpul scurs de la premieră ne confirmă credința, că cei doi autori ne-au propus, în lucrările lor de debut, un cinema de bună calitate. Ei nu și-au dezvoltat temele și virtuțile în filmele secunde, așa cum ar fi fost de așteptat și intrizează să ne dea noi producții, dar astăzi putem și trebuie să ne întoarcem la operele prime, ca la o prețioasă sursă de sugestii, căuțind un record pe care-l dorim realizat în timp.

Consonanța de motive între cele două filme nu e foarte frapantă. Lucrările apar cit se poate de diferite prin subiect, prin factură și prin nivelul la care s-a ridicat gândirea artistică a fiecărui dintre realizatori. «Căldura» este confesiunea unui tânăr de azi, care se desparte de visurile adolescentine pentru a le rechema și a se reînțina cu ele în ipostaza primei tinereți. Filmul este totodată un examen al primelor experiențe ale tinereții, din perspectivă imediată a pasului următor. Filtrul prin care trecutul este judecat are o sensibilitate fragilă, transparenta ingenuă a primei priviri lucide, lipsite de prejudecăți, dar și de putina unor disocieri mai decise. Categoriile și criteriile în care și ordonează faptele sînt globale și oarecum vagi. Se schitează, fără aprehensiuni dramatice, cîteva delimitări primare: între dragoste și prietenie, între sentimentul pasager, inefabil și inția inutilă a nevoii de a face să dureze. Sînt evocate primele angustii sociale, în cadrul instituționalizat al armatei, locul de muncă și tălățiile în transformare din lumea satului.

«Prea mic pentru un război alt de mare» ne situează în cu totul altă perspectivă, prin obiectivul mai îndepărtat în timp pe care și-l propune. Este coplăria din care

ni-am pierdut prea demult, care trăiește încă în noi, cu tot ceea ce ne-a marcat, reversibil, dar de care ne desparte suficient timp pentru a putea separa, în evocare, realitatea de vis și a discerne în cele din urmă măsura și sensul exact al evenimentelor. Totuși, timpul scurs nu e atât de lung încît să devenim vulnerabili la sentimentalism. Coplăria evocată nu e una obișnuită, comună sau patriarhală, amintirile sînt ale unui copil de trupă, în plin război mondial și astfel filmul devine un eseu hiperbolic, în care se adună paradoxal, dar se cristalizează omogen, reconstituirea realistă, crudă, a scenelor de front, imaginile disproporționate văzute prin ochii copilului și sentimentul istoriei trăite cu toate antenele sensibile.

Confesiune și hiperbolă

Ce aproprie, totuși, cele două filme, atît de diferite? Este în primul rînd senzația, și într-un fel certitudinea, că autori traduc în filmele lor o experiență care le aparține. Confesiunea ingenuă sau eseu hiperbolic, cu grade diferite de distilare și de potentare a faptelor, filmul este, la debut, și pentru Radu Gabrea și pentru Șerban Creangă, o mîrturie, înținată direct și cu sinceritate. Filmul ce arătă a prezentului sau a unui prezent al propriei memorii — aceasta pare să fie trăsătura de unire intimă a celor două producții. Radu Gabrea nu prezintă un copil care n-ar fi putut fi el însuși și nu reconstituie o altă lume decît aceea care îl are în centru pe eroul ales; Șerban Creangă nu imaginează alți tineri decît acela pe care i-a cunoscut și nu își compune narativa în altmînt decît pe linile firești de contact și comunicare între cele trei personaje principale, la care s-a oprit. Un enorm balast de conventionalisme impersonale a fost astfel lăsat de o parte, dată cu formele închinate ale narativității liniar-illustrative, pentru a da curs și expresie gândirii proprii.

În «Căldura», materia pare mai rafinată, nu toate secvențele reușesc să epuizeze și să precizeze sensurile pe care le bînuim, lată, de pildă, fragmentele ilustrînd contrastele unor stridante, care se gîhcesc mai mult sonor, dincolo de pereteii unui apartament din noile cartiere. Sau reînținată, într-un restaurant de gară, a foștilor camarazi care nu mai pot reopăi «căldura» vechiului sentiment. Sînt doar sugestii de suprafață, oprite la jumătatea drumului, certificînd însă o bună înțuție psihologică, aptitudinea unei analize sociologice și a stărilor de spirit, de bun augur, demne a fi încurajate și dezvoltate. Căci ce în asemenea momente rămîna mai mult intenție, captivă volum și rezonanță în alte

(din «POLOGNE D'AUROUD HUBIS»)



Coșmarul scenaristului

desene de Ludowik Galec



Visul producătorului

desen de Andriș Stok

ochii deschiși

secvente, cînd comentariul nerostit al autorului se traduce fericit în imagine, ca în tratarea parodică a sentimentului lărmășiei la răzbu verde sau în dialogul dramatic din final, noaptea, în parc, și celilor doi prieteni care libărasă aceeași fată.

«Prea mic pentru un război atât de mare» se detașează mai net de conștiență și de sechelele ilustrativismului, discursul cinematografic e mai sigur, gîndul autorului, prezent totdeauna și sensibil și în celălalt film, capătă de data aceasta, de cele mai multe ori, elocvență și strălucirea virtuală.

Grabia îl reanimă pe toți luptătorii dispăruți, lăsîndu-l să intre, împreună cu copilul — singurul supraviețuitor — sub un arc de triumf ad-hoc — de fapt un gang de trecere în unul din orașele eliberate. Îl vedem din spate, anonim,

strînsi unii întri-alți, îndepărtîndu-se cu pas lent: individul topit în colectivitate și împărțînd soarta unui destin eroc, sub secreta aură a eternității.

Valerian VAVA

Comentariul parodic

Zona în care Șerban Creangă și Radu Gabrea se întînesc cel mai direct este aceea a parodiei și a visului. Șerban Creangă parodiază, deși cu mare discreție, impostura solemn-conștuoasă a unui secretar de stat; dar și a unui trimis de raion, parodiază dulcile cuvinte ale unei scrisori de dragoste, răpite din mina adresatului și citite cu voce tare în dormitorul de cazarmă, dar o face cu un vizibil sentiment de durere ca într-un înlocuit de autoparodie. Radu Gabrea parodiază impostura rece, febrilă, dură, a sergentului care-l instruește pe copii de trupă, dar apoi parodia se topește la el într-o formulă mai complexă, îngemănîndu-se cu vizionul de vis: copilul îl vede pe crutul sergent pedepsit, alungat într-o viteză fantastică de cîinele regimentului, în jurul cazarmei și pe terenurile de antrenament. Parodia este pentru el doar o cale de a intra mai adînc în real, sondînd substratul tragic, pentru a se ridica apoi prin umor spre fantast, pînă la o scîldă imagini într-un abur de baladă, conferînd întregului o respirație de ritual mitic. Intrarea trupelor eliberatoare în oraș, în sunetele firave ale tantarei compuse numai din copii, reduce grandiozitatea momentului la dimensiunile unui marș pedestru de campanie, iar în ziua premergătoare victoriei, aceiași ostași, împuținați, melancolici, traversează străzile pustii ale unui oraș străin, încreșîndu-se doar cu cortăgele funerare — tante, plîndînd parcă, au înfăntate, ușor grotesci, prin fața ochilor celor care au înfruntat moartea de-a lungul a sute și mii de kilometri.

«Visul este în «Căldura» o amintire din adolescență, o imagine grațioasă de mare puritate — bălău și fața pe malul mării. El îi răsfără pletele care plutesc în aer și expresiile ei rămîn cite o clipă fixate în stop-cadre, ca o rememorare a chipului feroic — vis puberal al încrederei și dăruirii virginate. Este formula prin care autorul stabilește un criteriu etic, o unitate de măsură în ordinea comunicărilor umane amenințate de automatism, de lașitate și trădare.

Visul — prefigurare a legendei

Din nou, în «Prea mic pentru un război atât de mare», procedeul parcurge o traiectorie mai amplă. Visul este, cum am văzut, fie o viziune parodică, justificată, în care cei doi sînt pedepșiți, fie ca în alte secvențe, o sublimare a sentimentului tragic, ca un dar făcut eroismului și spiritului de sacrificiu. Soldatul care moare, după ce își invocase logodnica, este văzut de copil ațîrînd pe un peton de gară, prin fața unui tron din care, la fiecare treaptă, coboară o cîmășă în vol alb, de nuntă. Prietenul cu barbă, ucis din spate de un fascist rătăcit, reapăte într-o imagine de vis, purtat viu pe brate de camarazii, jubilînd în toate decorațiile pe piept. În accompagnamentul elegiac al unei orchestre de țărani care cîntă «Pe lângă plopii fără de soț». Visul capătă, astfel, funcția unei prefigurări a legendei — e prezentul istoriei care îl va preamări pe eroi. Ultimul cadru din filmul lui



Umor Fantast și elegie
(«Prea mic pentru un război așa de mare»)

Reîntîlnire cu visurile adolescenței
(«Căldura»)



Vis-①-vis

desene de Andrei Crețcoț



Vis polemic

desene de Zdzisław Ziarnowski



Vis-iune

desene de Andrei Crețcoț

să visăm cu

lumea văzută cu ochi de cineast

de la vis la mine însumi

Spectator de cinema sînt de cînd m-am născut. Adică de cînd am visat primul meu vis, de care nu reușesc să-mi aduc aminte — și asta mă enervează cumplit. Îmi aduc aminte de primul film vizionat — o comedie cu Stan și Bran (poate de aceea tin la el ca la lumina ochilor) în care ei veneau cu o mașină spre mine și mă speriau — dar nu-mi pot aminti de primul meu vis, și asta mă umilește ca și cînd nu mi-aș putea dovedi vechimea în cîmpul muncii.

De la Valentino la Perkins

Sîntem cinești de la primul vis, de la primul coșmar, de la primul strigăt în noapte, speriați de imagini filmate de noi, sub pleoape, sub frunte. Se spune că cinematograful e o artă foarte veche, de pe vremea cavernelor, pe cînd omul se juca de-a umbrele pe pereții peșterilor. Eu cred că e și mai veche. De cînd un om, dormind, și-a putut vedea perfect treaz, dar cu ochii închiși, o frîntură de viață, de atunci există cinema. Nu există artă mai apropiată de vis — în înșeși mecanismele ei, în tot ce are mai propriu — ca aceea care te aduce în întinerire, pentru a-ți arăta pe o pînză albă o poveste trăită de cineast,

Peter O'Toole:

— Dar mama visa la Rudolph Valentino...



*Poate-i ciudat,
dar filmele care au
provocat la visare nu
au fost niciodată cele
voit omrice.*

*Dimpotrivă!
Cele mai visătoare filme
au fost întotdeauna
cele profund realiste!*

Simone Signoret

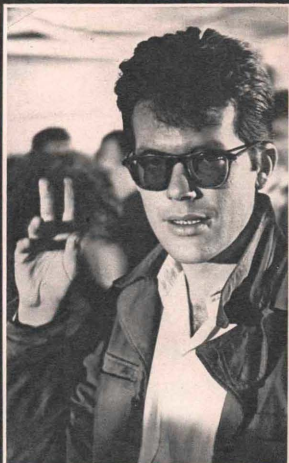
— Dar la 16 ani, visam la Michèle Morgan.



cîndva și cumva, sau de un altul, care însă seamănă cu tine sau cu vreo ipostază de a ta. De la condițiile exterioare, de la întinericul sălii și plină mișcarea oamenilor în povestea de pe ecran — similară cu mișcarea oamenilor în vis — totul țagă înextricabil cinema-ul (mai mult decît literatura, teatrul, muzica) de acea nemișcătoare, stranie și fastuoasă desfășurare a vieții de care avem parte numai cînd dormim. Și așa cum acelui ziar — după spusele nemuritorului nostru Nae Ispănescu — «nu degeaba-i spunea «Vocea patriei» național», tot așa nu degeaba marilor studouri de cinema li s-a zis uzine de vise». Dacă somnul rațiunii naște monștri, la fel de adevărat e că visul rațiunii (și al iratiunii) a născut această artă — populată cu atîta «monștri», căci, iar nu degeaba, de aici și de la cinema, nu numai de la teatru, a pornit expresia mondială de «monștri sacri», cu care sînt azi silăvite demi-mondele și nimfele blonde, ce-i fermeacă altădată pe dom'Nae la sfîntona. Și nu-mi trebuie multă știință psihanalitică pentru a înțelege de ce mama mea, pe vremea cînd nu visa la mine, făcea-mă fiind deci, dormea cu poza lui Rudolph Valentino sub pernă... Cu Don Quijote, imaginea cea mai grandioasă a artei literare, chiar ilustrat de Doré, nu s-a dormit sub pernă. Nici cu o reproducere după Picasso, nici cu vreun inger rafeali. În schimb cu un Charles Boyer sau — mai

Zbigniew Cybulski:

— ...diamantul și cenușa altei adolescențe



Cu ochi deschiși

spre noi — cu un Peter O'Toole, un Anthony Perkins — da, și acest amănunt, pentru unii minori, crad că deschide cea mai sensibilă înțelegere pentru legătura dintre viață, vis și cinema. Cinema-ul a arta care, după ce a crotolit, s-a postat la cea mai subtilă dintre frontierele vieții omenesci, aceea dintre vis și trezire.

De la Malec la Batalov

Ciudad însă — și dacă greșesc, greșeala nu mi se pare trasă de păr — filmul nu ne-a dat nici un vis de tortă și adicinea celor din literatură (vezi sau recitește «Mun-

„Eu îmi apar mie
ca un vis“

(Din „Anti-memoriile”
lui Malraux)

tele magice, «Fratii Karamazov» și până la urmă tot «Don Quixote» sau muzică. N-ăs putea — treziți brusc din somn — să spun care e cel mai frumos film văzut în cinema, pe ecran. Cînd visezi sacavena cinematografică, cînd filmul se amestecă în viața mea onirică, și pot jură că se amestecă, îmi apar chipurile foarte precise ale unor actori realiști sau scene foarte realiste din filme foarte precise. E ciudad, dar așa e. La 16 ani, ca orice băietan, am avut artișta mea și am văsat-o în multe nopți pe Michèle Morgan. Îmbătrînd și eu și ea, Michèle Morgan s-a estompat, dar să-mi dai dacă n-ăs mărturisii că de-a lungul vieții nocturne m-am văzut cu Malec printre gnoaie, cenușă, rufe și diamante, cu Malec — scena aceea cînd plutește cu lubăta sa, într-o barcă, îndreptîndu-se catastrofic spre o catareacă, dar în clipa cînd s-a cădat vine un balon de care barca se agăță din timpurile și Malec se înalță la cer! — cu Simone Signoret, cu Batalov din «Doamna cu cătealu» — scene cînd curăț de simbul, noaptea, după îmbrățișare, o țere de sapene — cu Jules, cu Jim. (Fieca purtîi oameni au curajul să mărturisescă în 1972 că mai văzuse la vedete de cinema — eu, unii, nu văd ce e rușinos în aceasta.) Fiește, filmul ne-a dat câteva halucinații fundamentale — cum e aceea a lui Chaplin în «Goana după aur», cînd toamă îl face să-și vadă rivalul sub chipul unei gășii uriașe, scenă de mare filozofie, care descoperă funcția canibalică a risului. Dar acea lungă incoerență, acea sfîșietoare cooperanță a visului — fată de care un Dostoievski, un Cahov, un Shakespeare, un Sadovanu sau un Kafka («Visul dezlăuile realității, reprezentarea rămîne în urmă, aici se află caracterul teribil al vieții și darul cutremurător al artei; din viață se pot extrage relații foarte multe cărî — dar din cărî puțină, foarte puțină viață») nu concepeau realitatea artistică — acele fastuoase scenarii montate prin dialogul tainic dintre conștient și subconștient, n-au hrănit inspirația marilor filme ale lui.

De la Nanuk la Faulkner

Merg mai departe și susțin că cele mai viitoare filme sînt cele profund realiste, cele adică în care imaginația creatoarei luptă pentru a supune realul și mater imaginea de film are această calitate stranie că se impune cu puterea visului ireal și imprecis, ori de cite ori e ireală și precisă. Niciodată ea nu ne va teroriza prin incoerență, abstracție și vag. De fapt, nu imaginea e criteriul principal de înțurde dintre film și vis, ci montajul, capacitatea de a lega, puterea de a asocia, imaginea și imaginarul, ziua și noaptea, chipul și norul, precum visul Hamlet.

Așa sînd lucrurile, pentru mine cel mai viitor film văzut la cinema rămîne «Nanuk» — documentarul din '22 al lui Flaherty (anul acesta Nanuk împlinesc 50 de ani!), film în care s-au montat cîteva clipe din existența unui eschimos, urmărit de dimineată pînă seara în lupta sa pentru hrană, film în care se descrie somnul, dar nici o clipă visul unui om care la capătul unor eforturi titanice a trecut la suprațea a focului. Nanuk se culcă, după ce și-a hrănit copiii și cîinii, habar n-am ce visează, dimineata nevesta îl încalzește cizmele cu sulfarea ei — și în fața acestei imagini mă găsesc ca la psihanalist, cînd trebuie să asociez verbe din visul meu cu cîștivate din viața mea, pentru a spune totul. Tot așa stau în fața lui

care Chaplin își leagă pantalonii înaintea de a o invita la tango pe frumoasa locală; tot aîft de vizitatori sînt bo-cancii lui Colea Răutu în «Deșfășurarea», film românesc de stranie rezistență la timp, poate din cauza obsesiei



Colea Răutu:

— ...într-o «deșfășurare» ciudad de rezistență

aceluia ideii politice care se confundă cu cinstea artistică. Mult mai profund onirică îmi apare «Balada soldatului» — cu acea lungă peregrinare în inocenții printre trenuri, cîmpii, mlaștini și bănoane de săpun — dectă aceea voită halucinantă numită «Într-o seară, un fran...» siliată contra-facere de visare în irai, dominată de o Moiră ostentativă, incomparabilă cu Moiră care apare în finalul cu soara rece și albă al «Cenugii», cu Moira care se strecoară în baturile «Asului de joc». E greu de explicat cum în cinema adevărata Moira, adevărată frică, aceea deconspirată în miliardele de visuri ale miliardurilor de oameni, nu se găsește mai de loc în filmele care se declară deschis onirice, ci în realismul aceluia chip dus pînă la impalpabil al țenei d'Arc din vechiul film al lui Dreyer, în realismul «Noptii» antoniönione (în care, deasemenea, nimeni nu visează, fiindcă toți se deovăzază într-un pustiu mai cumplit dectă cel al lui Nanuk), în strigăte și tăcerile lui Jancsó, în miracolele lui Fellini, în realismul tuturor celor care au curajul de a coborî în cotidian, în real, pentru a face să danseze stelele, precum visul Flaubert...

Dar eu cred că om care n-am adormit dectă o singură dată la cinema (la cinema «Mășilor», vădînd «Domnul cu Jean Gabin, eram extrem de obsesit...») că filmul nu poate visa doar la a dezvăluia a fricii din om, doar la o răfăcure în jurul Moirei și a angoselor — deși acest dor e amoros în consecințele sale — el trebuie să ajungă mai departe, pe acei tărîm unde-i cheamă soapele de noapte ale Inteligienții lui Faulkner — cea mai recentă Intruchipare, în mîntea mea, a tatălui lui Hamlet:

— «Nu există curvia o altă carte care să spună: «Omul, fie-ți frică de tine însuși, de semetia și de trufa ta. Cunoaște-te pe tine însuși!» În ca carte se găsece toate cuvintele astea? —

— În toate cărțile. Bineînțeles. În aceea bună, Lucrul înțelept și în diferite feluri, dar în orice caz îl găsești în aceste cărți...»

O taină de malformație

Nu cunosc vise memorabile, venite și rămase prin film — dectă înșam de o parte frivoltă de genul «Frumoselor noptii». Nu cunosc mai rezigori al visului — cu tot respectul pentru Bergman. Dar toate marile filme, mai mult toate filmele bune, ne dau materie pentru a visa. De ce? Pot oferi mai multe presupuneri — prefer să le ac, prefer să socotesc această ciudătenie drept una din tainele de malformație ale acestei arte, prefer să mă întreb: la ce? La ce mă fac să visez filmele bune? La mine însumi. De fiecare dată după «Sînt un evadat», după «Octombrie» — eu îmi apar mie ca un vis.

Radu COSAȘU

«Roma», ultimul Fellini: — ...miracol de vis și autobiografie
Fellini (micuțul Maiores) cu familia, la cinema!



sondaj în cineunivers

să visăm eroic cu Buster Keaton

Obiectul — inamicul lui

Cinematoteca!
Excelente idei:
să se arate nemuritorile
pelicule ale omului care
nu ride niciodată

Pe ecran se desfășoară o cursă de obstacole. Încă de la început, unul dintre concurenți răstoarnă primul obstacol. Un moment de ezitare prinde ceilalți concurenți, emoție în tribune. Dar pe chipul nenorocului alergător nu se tresărește nici un mușchi. Improbabil, proiectat înainte de un eșec pe care nimic pe lumea asta nu-l mai poate opri, el își continuă, cu un fileu egal, cursa. Și răstoarnă cealaltă doilea obstacol, și răstoarnă pe rând întreaga, și răstoarnă pe-al treilea. În sala, lumea ride. Orice spectator știe că în film cu Malec trebuie să rizi și, bineînțeles, ride și la această scenă din «College», film realizat de Buster Keaton în 1927. Dar, dincolo de ris, rămân undeva, emoția și admirația pentru acest bălat subțire și tăcut, sportiv nelendemicat, care din dragoste pentru o fată s-a hotărât să participe la o întrecere dificilă și care, ca întotdeauna, din moment ce s-a angajat într-o treabă, o face cu toată seriozitatea până la capăt, incapabil să fie opri de vreun obstacol material (păcătoasa rezistență a obiectelor aflate pe drum merge în contrastul cu demersul uman) sau moral (frica de ridicul, comăntămiră și mila celorlalți). Evaluez ideile morale se transmit și reprezentărilor fizice. Atletul Malec capătă în cursa buclucăoasă o frumusețe plastică de semizeu, o armonie și o detașare incomparabile, care-i ridică cu mult peste concurenții săi, sportivi autentici, complicitari și adversari, dar pe care zeita nu l-a sârlăvit pe frunte.

Sinceritatea — expresia realismului

Sau, o altă scenă, o altă întrecere. Malec participă cu o sanie aschimoșă la o cursă de care române. Modicitatea, improprietățile mijloacelor de care dispune, nu-l descurajează, nu-l face nici un moment să se dea bătut. La un moment dat, intervine o spană. Fără să piardă timpul, dar și fără aștiape inutilă, Malec scotă din spatele saniei (din «sport-bagaj», am spune noi) un scine de rezervă, își restabilește forța motrice și continuă cursa. Eroul keatonian nu cunoaște, nici în cele mai abracadabrante situații, orealități care nu pot fi depășite. După cum, același erou nu admite ca altul să-i rezolve lui dificultățile, ca el să se recunoască incapabil de a rezolva o situație pe care un semen al său a știut s-o rezolve. Ne aducem aminte, în această ordine de idei, de un gag din același «College» despre care vorbeam

la început. Într-o sală în care se desfășoară o seziare școlară de sfirșit de an, intră Malec, murat de avera toronjiață care se deslănțuise atâră. Culmea ghinionului: după ce a întirziat, după ce a fost udat de ploate, nu reușește nici să-și închidă umbrela. Un vecin binevoitor intervine, apasă cu degetul piederica și umbrela se închide imediat și perfect. Incidentul ar putea fi considerat terminat. Dar Malec nu poate accepta ceea ce el consideră drept o umilintă: spectacolul nepricirerei sale. Și, în pofida protestelor și susținerii celor din jur, continuă să acționeze, o dată de două ori, de câte ori rudimentarul mecanism pentru a-și dovedi sieși, în primul rând, că este capabil să închidă o umbrelă. Bineînțeles, atunci când, mîndru de reușita sa vrea să-și facă o demonstrație binevoitorului vecin, umbrela se blochează din nou.

Filmule lui Buster Keaton privitye ca un tot constituite de fapci o așașu, o epopăe a luptelor pe care un erou drept și neinfirălit le duce cu o lume adversă. Dar, spre deosebire de alți eroi de legendă, puterea lui Malec nu constă în forță fizică, în arme redutabile, în sprijinul unor aliați supranaturali, ci în puritate (înșă, în opoziție cu Parsifal-ul lui Wagner, Malec nu este un serine Tor), un idiol pur, ci un îndemnat și un descurcât, în perseverența cu care-și urmărește idealul, în capacitatea de a visa, în sinceritate (sinceritate care constituie la el o expresie a cinstei și în același timp a realismului; ne aducem aminte de o scenă celebră din «Shlock Juniors» în care eroul, oferindu-i iubitei o cutie cu bomboane, nu ezită să-și atragă atenția de la început — împotriva tuturor regulilor fariseice ale buneii cuștite și împotriva propriilor sale interese imediate de îndrăgostiți — asupra pretului ridicat al cutiei).

Ca și alți eroi ai burlescului, Malec se află într-un conflict permanent cu obiectele care-l înconjoară. Dar, spre deosebire de un Chaplin, de pildă, el nu face nici o conștientare a slăbiciunilor omenești, sentimentalismului, obiectele reprezintă pentru el forma sublimată, inertă, abstrăctă a lumii, expresie a nespiritualității, a terestrității, inamicul visului. Eroul comic clăsează, de obicei, un inadaptat, un handicapat (chiar dacă în sensul grăos, de «lunatic», al lui Langdon), un om pentru care orice «ținar și armășar» și care, la urma urmel, nu poate fi salvat de răutatea care-l înconjoară și îl sicile. Fără o bună doză de baște Personalul încarnat de Buster Keaton are o altă dimensiune: el nu se cantonează în conflicte detorzi și în catastrofe de două parale. Pînă și spațiul al lui; multe dintre filmule lui Keaton se desfășoară pe intrinzi în galeata Oceanului, în inenitabilele glaciare ale Arcticii, în Vestul salbatic sau de-a lungul lungilor căi ferate de la marea Suedului. Obiectele cu care are de-a face nu sînt doar putredine grinzii, care cad în capul celorlalți și, deseri, mămăniți comate, cu aspect pschidermic, pacheturi, dirijabile, locomotive. Nu cu cite un singur «ciclete» agasant are de-a face Malec, ci cu cohorte întregi de poliști deslănțuți ca în «The Cop», unde revărsarea toronjiață a forțelor represive capătă accente esistențiene. Mecanulul («General») este urmărit nu doar de un răvnoitor sau de o bandă, ci de întreaga armată sudică, în timp ce în «Even Chances», Malec este atâră de comșate batutele de fele băfirine, cuprins de delir marital. Erou romantic prin propensiunea sa idealistă, Malec nu este în nici un chip și în nici un moment un abstrăct de realitate, un lunatic lipsit de spirit practic. Că deprindă aceste ultime dimensiuni de care știe să se lereze repede și corect în funcție de realitate, ofici de surprinzătoare ar fi ea, simțul sigur al erou-l permite să-și organizeze viața în orice împrejurări, să domine diversele circumstanțe, să găsească totdeauna drumul pentru a-și urmări țelul.

Bine, și cei-de-ris în toate astea? S-ar putea întreba — pe bună dreptate — toți cei care știau că arta lui Keaton reprezintă o culme absolută a comediei cinematografice, că din cinci dăceni și mai bine milioane și milioane de oameni s-au prăpădit de ris urmărind filmule al cărui erou era Malec. Fără a încerca o incursivă mai profundă și mai detaliată în mecanismul comicului keatonian, am putea doar observa că rar ne-am găsi în fața unei alte de expresive ilustrați a țelul lui Marx: omul se departe de trecutului său, rîzindu-și ca în opera mareului artist american. În speță, trecutul este reprezentat aici în imensa măsură de inerte și de obiecte sau oameni, de tot ce se interpune cu rigiditate și răutate între eroul și ideal. Comical keatonian are o imensă încărcătură revoluționară.

Se vorbește mult — și just — în ultima vreme despre nevoia de romantism, despre regășirea de către artă — la un nivel superior al spiralei — a incandescentelor romantice. E vorba, desigur, nu de romantismul nostalgic după trecut, a grandilocvenței și a patetismului de duzină, nu de romantismul, în fond diversionist, al santajului sentimentalității, ci de romantismul aventurilor nobile, de satele de puritate și de ideal, de visul răscut din realitate pentru a face realitatea mai frumoasă, mai demnă, mai umană. Un asemenea romantism a găsit în arta cinematografică căi nemăsurate de manifestare. Există dimensiunea Eisenstein, dar există și dimensiunea Keaton. Nu de ză și nu de ieri, iubitori nastăriți și avizaj ai filmului au descoperit ciudate și revelatorii conexiuni între aceste două dimensiuni. (Să ne permitem să cităm aici — nu ne nicio rușine să-ți citezi pe clasic — excelentul articol sintetic al lui Radu Coșșu, apărut acum câteva luni în revista noastră). Dar chiar dacă nu orice teoretizare e cenșie, tot mai bine e să vedem nemuritorile peliule ale omului care nu ride niciodată. Pentru a putea să visăm eroic cu Buster Keaton.

Indemnarea care împiedică primejdia (căsătoriei)



H. DONA

ochii deschiși

un spectator temperat

visul nu-mi inspiră încredere



Decît să aspirăm la o viață demnă, n-avem decît s-o trăim.

*Dacă e să visăm,
să visăm cu ochii
deschiși, la lumina
soarelui*

Flaubert spunea, dacă nu mă înșel, că noi valorăm mai mult prin aspirațiile noastre decît prin noi înșine... Eu, cu toată umilina față de genul lui Flaubert, cred că noi valorăm în primul rînd prin noi înșine și mai puțin — sau aproape de loc — prin aspirațiile noastre... Ce important are că un individ aspiră spre o viață superioară dacă el conștientă să ducă o viață mizerabilă!

A neza cu desăvîrșire aspirația omului spre o viață superioară ar fi și nedrept și fals. Aspirația spre desăvîrșire face parte din frămîntarea și destinul omului. Tocmai neîmplinirea de sine demonstrează că omul e călău înaltă creație a naturii. Dar aspirația care rămîne în stadiul de aspirație, care nu se schimbă niciodată în realitate, poate degrađa individul. Vă amintii, pesemne, fermectoarele și tristele filme realizate de cineștii sovietici după schitele lui Chehov. Au fost mai multe, n-are rost să le amintim pe toate... Dar tragedia acestor vite de nepărhînire niciodată duse pînă la capăt, durerea visării terpe lipsite de folow, apare cel mai clar în filmele realizate după schitele lui Chehov. Personajele visează meru mai iubiri și, cînd sîraca magnifică iubire a venit, eroii se sperie, regretă parcă vremea cînd viața era pustie. Aici e desigur genul lui Chehov, dar și talentul cineștilor care au intuit descoperirea marelui scriitor, primul care a simțit auzului de care se bucura aspirația, primul care a demonstrat că și aici e ceva care

noaptea, cu ochii închiși. Eu de cite ori am un vis, mă simt prost, îmi reproșez că n-am fost atent. Oamenii foarte profunzi n-au vise — visurile sînt paradisiul celor leneși și superficiali... Cinematografia occidentală s-a jucat cu această stare de contradicție a omului dar, neînțelegînd esența, n-a prea lesit mare lucrul...

Trebuie neapărat să visăm relații perfecte între oameni? N-ar fi mai bine să cîuțăm să le realizăm? Trebuie neapărat să visăm o mare iubire? N-ar fi mai poetic s-o respectăm atît cît cînt natura, în buimățate și, meș dirușor?

Sînt și eu dramaturg, cit de cit poet, uneorii filozof, dar visul nu mi-a inspirat niciodată încredere. Nici visele mele, nici visele altora... Și dacă e să visăm, să visăm cu ochii deschiși. La lumina soarelui...

Teodor MAZILU

imaginea...

Premiul Nobel pentru fizică pe 1971 a fost decernat inventatorului unui procedeu (ori mecanism, ori aparat — nu știu exact despre ce e vorba) care permite realizarea imaginii tridimensionalite. Am citit cu interes, dar — vorbind foarte franc — vեսtea nu m-a bucurat din cale afară. Am avut din nou senzația că nu e sîntos să năvălescă bucuriile peste noi. Secolul acesta de tranziție de la o vîrstă a omenirii la alta e — decernandă — prea adînc răsărit și prea superficial împodobit de brusca invenție a mașinării în afacerile interne ale fiecăruia. În ceea ce li privește pe scriitori (și nu numai pe ai) năvăle se numeste masamidia și e de prevăzut că imaginea tridimensională va provoca o nouă explozie în zona McLuhan. Din nefericire, vîzînd cum crește amenințarea, prea mulți dintre noi par să fi optat pentru soluția struțului. Partidă nouă, rețetă struțoachi.

Ziceam că nu știu exact cum realizează proaspătul laureat Nobel imaginea cu pricina. Bineînțeles, ignoranța nu-mi acoperă doar acest mister. Nu știu cum pare bine nici e înșamă video-casetele, cred că nimeni, nici măcar cei care fabrică azi primele bucuți, nu știu cum vor arăta ele mîine. Cu toate acestea, nu e nevoie de un prea mare feloz de imaginație pentru a ne închipui o seară într-un apartament de peste cîțiva ani — puțini ani. Membrii familiei vor asista la diferite programe înregistrate, fiecare în altă cameră, fiecare vizionînd alt film decît ceilalți. Cartea va avea încă un concurent, mai primedios decît filmul și televiziunea, dar lectura va amenința să devină, treptat, din nou panapul celor puțini, ca pe vremea analfabetismului suveran.

Desigur, e de neconșcut o mișcare artistică brusc și complet desprinsă de uzuele tradiționale. În mare parte, deci, scriitorii acului mîine apropiat vor prefera să comunice cu un număr limitat de cititori, interesați de literatura propriu-zisă. Publicii acesta mai puțin numeroși va trăi înșin în epoca lui și va consuma filme cu tot alia interes ca și marea masă. În același timp, perspectiva de a oferi celulații public, marelui public, ceva mai mult decît spectacolul mediocru, convențional și adesea înșipet pe care li propune astăzi cu atita scuze cinematograful — pe ecran de pînă ori de sticlă — va reprezenta o permanentă tentație pentru artiștii autentici. Încă de pe acum, scriitorii sînt nevoia să se exprime în limbaj cinematografic și succesul unui Pinter, al unui Robbe-Grillet, dovedește că încercările de a cîștiga pentru artă cit mai mulți spectatori au sorți de izbîndă. Pe măsură ce va trece timpul, spre cinematograful vor veni tot mai mulți dintre cei care se exprima astăzi în scris și, mai ales, dintre cei care ar fi putut s-o facă în generația următoare.

A avea sau nu o cinematografie reprezintă încă, pentru o neține, o secundară chestiune de prestigiu. Pînă la un punct e aproape tot una cu a avea sau nu un fotbal capabil de mari performanțe internaționale, în viitorul imediat înșin — cred eu — a fi sau a nu fi capabili să facem filme mari va echivala cu a avea sau nu o mișcare artistică. Dacă azi literatura unui popor dă măsura predispozițiilor sale artistice, miine este omul va fi cinematografia. Și dacă astăzi parvin să facă filme doar cîțiva scriitorii români, ar fi necesar ca de acum înainte posibilitățile de a scrie pe peliculă să aibă o deschidere din ce în ce mai largă. O veritabilă înălțare — cu seriozitate, complicitate și îndrăzneală — a unei mari dramaturgii românești de film devine una din principalele preocupări pentru origine gînditoare responsabil. Nu ne putem permite să rămînem în urmă.

E tocmai timpul să deprîndim mișcarea nouă alfabetic, să învățăm a ne folosi de instrumentul de povestit care e aparatul de filmat. Și nu numai atit. Va trebui să milităm — nicăta e cum sîntem — cu seriozitate, complicitate din scoala, adolescenții, copiii chiar, să înceapă a descripta crețele imaginii și ale sunetului. Noi înșine, scriitorii ziceți de aci, trebuie să învățăm folosirea aparatelor, a tehnicii flash-ului electronic și a procedurii de studiu, a montajului benzilor magnetice etc. Astăzi se mai poate scrie sîntind doar cum se încarcă stiloul. Mîine, vom fi nevoiți să deprîndem îndemînări mai numeroase.

Ilie PĂUNESCU

oaspeții
noștri

Sublimele defecte ale lui VITTORIO DE SICA



«Regizorul nu trebuie să abosească niciodată»
(«Ciocciara»)

*Cu defectele sale
a realizat filme scotite
primele trei-patru capodopere
în lume.*

*Unde ar fi ajuns dacă ar fi avut
și calități?*

Seamănă, oare, regizorii — cei adevărați, firește — cu filmele lor? Raportul acesta dintre autor și operă a fost studiat mai ales în literatură, ajungându-se nu numai la concluzia că nu se poate așeza semnul identității între scriitor, ca individ, și romanțele sau poeziile sale, ci mai ales la aceea că nici nu e recomandabil să se încerce o asemenea operă de confruntare. În film, însă, parcă da, parcă s-ar putea stabili astfel de apropieri. Nu în cazul unui Chaplin, desigur, dar în acela al lui Welles? Sau al lui Clair, al lui Renoir? Ca să nu vorbim de Antonioni, Sobru și strins în sine ca «Noaptea», sau de Fellini, exuberant și desinat în aparență, ca «La dolce vita».

Acesta a fost prima, fundamentală impresie pe care mi-a dat-o aproape imediat,

după câteva gânduri spuse cu o emoție surprinzătoare și, după câteva gesturi, de o spontaneitate controlată: De Sica seamănă cu filmele sale — bineînțeles, la «Holi de biciclete», la «Miracol la Milano», la «Imberto D.», sau mai exact încă, De Sica este filmele sale. Și nu doar atunci când vorbește despre ele — și-i face plăcere să vorbească pasionat, angajat, recredându-le în câteva fraze — ci și când e prins într-o cu totul altă discuție. Simplu, civilizat, simplu, modest, de o modeste conștiință, aproape mîndră de ceea ce știe că e drept și bine făcut, uman, «corat» uman, adică dînd expresie în același timp și unui fond reflexiv, grav, și înclinată spre săgălnicie, vesel și trist deopotrivă, într-o sinteză de omienie exemplară.

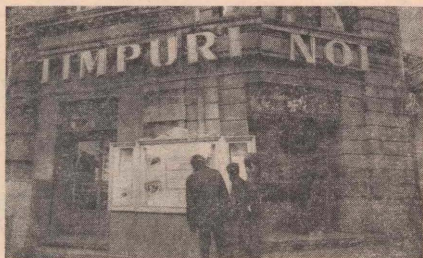
S.O.S. SALA DE CINEMA?

CURAT

O pată neagră
pe harta Bucureștiului



Sus, în hof, sînt „Instrucțiunile pompierilor”



„Alhambra”, da. Dar nu „Timpuri Noi”

Cinematograful „Timpuri noi”. Îi știți. Figurează (foarte bine și figurează pentru că n-a izbutit să iasă din masa figuratelor în nici o stagiune. În nici o stagiune cinematografică n-a izbutit să-și asume, nu un rol de protagonist, dar nici măcar un rolșor de cîteva vorbe) deci, cinematograful „Timpuri noi” figurează, așa cum știți și dvs., pe bulevardul filmului, lângă Gambrius, singura glorie care poate fi citată în legătură cu numele lui. De fapt, rar, rar un cinematograful care să-și fi meritat vreedată mai

puțin numele. „Alhambra”? — Da, ar fi fost mai acceptabil. „Ritz”? — De ce nu „Ritz”, „Imperial”? — Se poate și „Imperial”. Dar *Timpuri noi*? Cum *Timpuri noi* în sala, în acel templu (căci templu îi se spune săilor de cinema) în templul acela cu băieți, care au aerul că au venit să joace barbut? Cum *Timpuri noi* în holul acela trist, în care singura chemare culturală este afișul cu instrucțiunile pompierilor? Cum *Timpuri noi*, cu vitrina aceea decolorată, fără poze, fără chemări, fără becuri, fără nimic, o vitrină care parcă-și

spune „trecurile nu te apropia de acest cinematograful”? Cum este cu puțință ca o asemenea eroare a cinefiliei să se numească *Timpuri noi*? Și în general cum e cu puțință o asemenea eroare, pentru că acest cinematograful trebuie s-o recunoaștem, oricît de neplăcut ar fi — este o eroare; o veche, o constantă, o vajnică și necintită eroare a noastră. Așa cum se știe a fost conceput ca un cinematograful de scurt-metraje. Știu că soarta filmului de scurt-me-

traje în lumea întreagă nu-i prea veselă. Producătorii nu sînt amatori de scurt metraje, pentru că ele n-au o rentabilitate suficient de ispititoare. Rețelele de cinematograful nu se dau în vînt să programeze scurt-metraje, pentru că scurt-metrajul mărește durata spectacolului cinematografic și implicit micșorează beneficiile. Știu că materialul fotografic, publicitar, e puțin. Studiourile nu prea fac reclamă la scurt metraje. Viața albinelor nu poate concura, vai, cu „Love story”.

Privirea bucureșteanului care trece prin fața liceului Lazăr la 20 ale lunii Ianuarie a. c. (deși cînd asternem pe hîrtie aceste rînduri) se va izbi de aceste corpuri decorative, care, hai să zicem, înfrumusețează de cîțiva ani, răscrucea străzii de faimosul liceu. Sigur că și bucureșteanul (ca și vizitatorul, ca și noi de altfel) poate avea serioase rezerve estetice în fața acestui tip de decorare. El (ca și noi) s-ar putea întreba prin ce talent de excepție poți să proiectezi în epoca design-ului niște mobile atît, de

bătrînioase, de mohorîte, de lipsite de simțul umorului — dar cum se știe că freneticii stilului demodat nu lucrează numai în aișaj (vezi confecțiile noastre, adică acele modele „noi”, care s-au purtat în era fer-tiară) — să trecem peste eventualele obiecții estetice. Vitrinele (așa să le spunem acestor mici sarcofage culturale), vitrinele există. Să le luăm „așa cum sînt”. Ca un dat al naturii. Să le privim așa cum vor ele să ni se înfățișeze. Dar cum vor? Într-o vitrină este o fotografie a

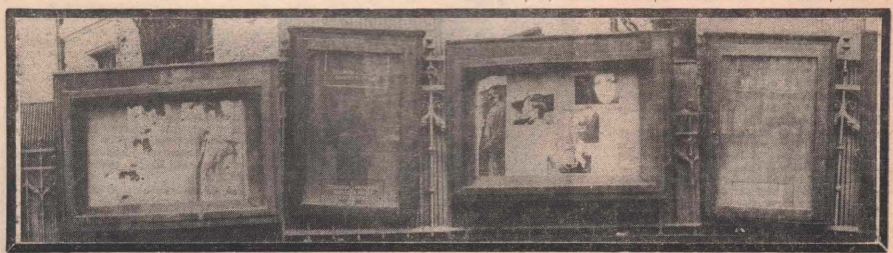
Mihalei Mihai dintr-un film de astă-vară. Mihaela Mihai în prim-plan, Alături, o altă fotografie: Mihaela

Mihai în gros-plan. Alături este o altă fotografie. La fel ca prima. Și lîngă ea o alta. La fel ca a doua.

TRĂIASCĂ

Nu rîdeți! Aceste mici sarcofage culturale „fac reclamă”

Cît talent, cîtă inspirație trebuie ca să proiectezi asemenea mobilier publicitar!



S.O.S. SALA DE CINEMA!

TIMPURI NOI!

O pată neagră pe conștiința noastră cinefilă



Fiecare cinematograful are publicul pe care-l merită

Acestea sînt greuțuți obiective. Nimeni nu poate face abstracție de ele. Dar nimeni nu se poate ascunde sub ele, ca sub un scut.

Situația foarte, foarte îngrățată — îngrățată să-i spun, ca să fug de termenul propriu — situația îngrățată a cinematografului *Timpuri noi* rămîne o mare pată neagră pe harta Bucureștiului și pe conștiința noastră cinefilă. Și pentru că tot ceea ce ține de acest cinematograful — reper-toriul, publicitate, condiții de vizio-

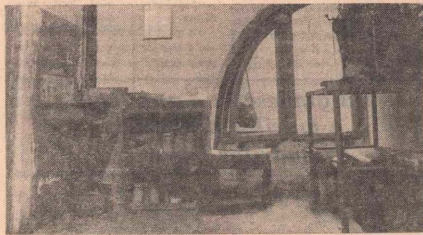
nare, public (nici publicul nu este întotdeauna și în întregime un „dat obiectiv”, fiecare cinematograful are nu numai publicul care vine la el, ci și publicul pe care el îl merită) — deci cum tot ce ține de aceste *Timpuri noi* este sub orice critică, să lăsăm și noi critica și să ne întrebăm care ar fi soluția.

Pentru a fi scos din părgăzirea materială și culturală în care se află acum, trebuie ca cineva să investească în această sală, demult scoasă din

circulul artei — o mare cantitate de interes. Cine poate să se înhăne la o asemenea operă dificilă, cine poate să producă această mare cantitate de interes pentru un cinematograful profilat pe scurt-metraje?

După părerea mea nu există decît un mare interesat și anume studiul producător de scurt-metraje. Cum în țara noastră există două studii producătoare de scurt-metraje, marele interesat sînt doi. Doi mari

circuit viu al artei. În plus, producția noastră de scurt-metraje — aici avem o remarcabilă producție de scurt-metraje, din păcate prea puțin cunoscută, avem documentare admirabile, care rulează într-o stare de quasi-anonimat, avem desene animate care ar merita să fie cunoscute nu la-nîmplare și nu oricum — în plus, spun, producția noastră de scurt-metraje și-ar găsi un drum mai normal spre public. La Sahi



O anexă a unui templu, „tîmplul” culturii, bine înțeles.

Interesați: Studiul Sahia și Studiul Animafilm.

Cum ora criticii a trecut, cum minutul de adevăr s-a dus, cum a bătut ceasul propunerilor constructive, propunem celor în drept să pună cinematografului *Timpuri noi* sub patronajul cultural al acestor studii (nu ne-am consultat dacă sint de acord, dar nu cred că au motive să zică nu). Un asemenea patronaj ar aduce fără îndoială un cinematograful părăsit, mort, în cir-

există cinești entuziaști, capabili de uimitoare elanuri, La Animafilm — la fel.

Entuziasmul lor ar putea să reînvie cenușa unui cinematograful. Entuziasmul lor ar putea să facă minuni.

Pentru că o inițiativă se poate calcula în lei. E necesar. Dar o inițiativă se poate calcula și în elanuri. În film (și nu numai în film) trebuie să luptăm ca elanul să fie și să rămîna monedă forte.

Ileana COSTIN

RECLAMA!

Vitrinele nu s-au schimbat de astă vară. Cui ce-i pasă?

Pe a doua vitrină apar două nume. Ne apropiem. Descifrăm un nume care începe cu litera S. Bănuim că e

numele unui actor care a jucat într-un film, care a trecut pe un ecran bucureștean cîndva, cînd eram

mult mai tineri și mai neștiutori. În a treia vitrină nu-nimic. Un nimic de culoare gri plus cîteva fotografii: ale cui? de unde?

În a patra vitrină este tot un nimic, dar un nimic de un gri mai spălăcit, mult mai spălăcit și în plus cu cîteva pește de ploaie. Cineva spune că sînt vestigiile inundațiilor trecute.

În a cincea vitrină nimicul are culoarea — zicea un pieton — a suspinului de pește.

În a șasea vitrină se expune ideea de gol. În a șaptea conceptul de

postiu. Următoarele erau variații pe aceeași temă.

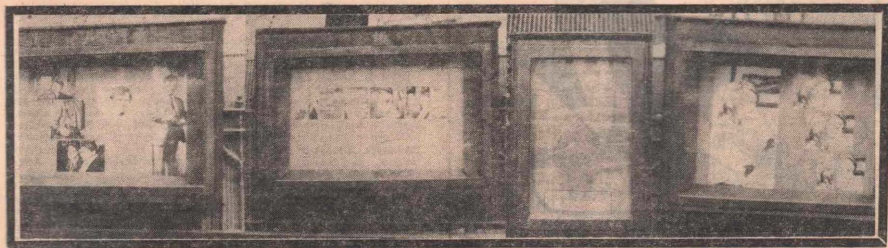
Ce rost au aceste — hai să le spunem — vitrine, căci limbajul, o știe oricine, e o convenție?

Cineva îmi spune că „în aceste vitrine se face reclamă filmelor de pe piață. În special filmelor românești”.

Așa! Ei, dacă-i așa, am înțeles. Atunci, curaj, curaj! Atunci, curaj reclamă. Atunci: trăiască reclama!

I.C.

Cît zel, cîtă inventivitate trebuie ca să întreții flacăra publicității ațit de luminoasă!



imagini cu perspectivă

Dacă revista „Cinema” ar atribui — așa cum se obișnuiește în lumea preseii cu fotografiile — un premiu pentru cea mai bună imagine telesport a anului, ei bine, cred că momentul acela din timpul meciului de fotbal România-Cehoslovacia, când Răducanu se prăbușește la pământ după cvasi-auto-golul înfringerii, adică al prăpăstiei, ar candida, fără îndoială, la locul I. Portarul naționalei era copleșit nu numai de durere (de mai întâmplă), ci și de răspundere (e mai rar). Ei era mecanicul de loco-

care scapă mingea-n plasă în momentul 90, din extreme ratând un 11m, la scorul de 0-0 și sub privirea a 100.000 oameni agățați de piciorul jucătorului ca de-un șef providențial, și din auto-goluri sinucigașe tip Lupescu la Napoli sau Boc la Copenhaga — efectul acesta e atât de limpede pentru mine încât mi-e foarte greu să-l explior.

Mă gândesc de asemenea la o antologie a marilor conflicte: Herrera cu președintele clubului A.S. Roma,

Mă gândesc la o antologie a marilor prăbușiri, a marilor bucurii.

motivă care adormind a provocat deraierea trenului cu 25 de vagoane transportând copii la Eforie — Sud, el era Grouchy la Waterloo sau dispecerul cu nume uitat, dar cu eroare planetară, care a declanșat alarma atomică în Statele Unite acum câteva luni de zile, fiind găsgă să trimită misilele în spațiu.

Craianul Cristian Topescu a însoțit momentul, așa cum observase tot Balphegor, print-o tăcere impecabil formulată, propunându-l pe guleștean în Euripide. La ora de față, drama lui Răducanu stăruie în amintirea noastră, întrind apăsător în trecut. Va avea însă și un viitor? Ce se va întâmpla adică mine cu prăbușirea rapidistului? Cum va trăi? O vom pomeni din când în când cu funcție de „exemplu concret” și întâmplare sau această dramă, plus altele din aceeași categorie de preschite, are posibilitatea de a crește, spre schimbându-se din fapt în fenomen. Cred că da. Cred că marile momente ale stadionului au perspective și că redacția Telesportului ar trebui să le promoveze și că instale în funcție superioare imaginile pot produce rezultate nebănuite.

Mă gândesc de pildă — pornind de la secvența Răducanu — la o antologie de prăbușiri. Efectul unei jumătăți de oră alcătuită din portari

Ozon cu Dobrin și Teșcă Titu cu toată lumea.

Mă gândesc la o antologie a marilor bucurii: Guleșteul după terminarea campionatului, străzile Atenei noaptea, cu făclii sub Acropole, după calificarea lui Panathinaikos în finala Cupei campionilor Europeni; carnavalul brazilian după titlul mondial la fotbal. Mă gândesc la o antologie a marilor tăcișii: arbitrii anulând goluri evidente, furind puncte lui Tiriac la tenis sau declarându-l învingător la puncte pe boxerul țării gazdă, în fața partenerului de două și mai bine, dar străin.

Mă gândesc la o antologie a marilor morți de pe circuitele întrecerilor automobilice. 1-a secvență: start, 50 de alergători se reped cu câștile albe în mână spre mașini. Un tur, două, trei. Automobilul lui Bruce McLaren se răstornă-n flăcări, a 2-a secvență: start, 50 de alergători se reped cu câștile albe în mână spre mașini. Un tur, două, trei. Automobilul lui Pedro Rodriguez derapează, pilotul e carbonizat. A treia secvență: start... automobilul lui So Siffert arde. 4... 5... 6... 7... 8... 9... 10. Când, la 10, vom înțelege (poate) că accidentul este lege.

AL. MIRODAN



Momentul acela...

Suspens necesar



Ben Quick = Roy Thinnis = David Vincent

Sîmbătă seara, Roy Thinnis, impunătorul serialului Invaderian, urmărește cu sîng — în camera lui răsfărbită — să dea de urmă „invadatorilor”. Invadatorii sînt, de fapt, niște filme extraterestre, care seamănă îngrîștorilor de mult cu noi, pămînteni, și care au venit cu gînd rău pe Terra, vrînd s-o cucerească. Ca „subiect de serial”, desigur, această cînduță și periculoasă invazie pe pămînt a unor tipi diabolici, veniți de pe un alt-astru — ce importantă mai are dacă e mort sau viu? — are toate șansele să întreprindă „suspens”-ul și „neliniște”-ul privitorilor, de la o săptămîna la alta.

Practic, acest film de televiziune (să-i spunem și noi științifico-fantastic, deși științific nu prea are cum să fie, iar fantezia autorilor nu se întîrește cu firea), nu propune nimic nou sub soare, dacă avem în vedere premisele sale. De cîteva decenii, filmul marilor ecrane este blînd de suspens-ului unor aventuri științifice. Cîte premise, aproape identice, nu au fost încercate? Niște metalinice, de pildă, începute pe pămînt, într-un film al anilor '50, cîțva savanți atomiști pentru a-i folosi în lupta cu un misterios agresor cosmic: „Omul de pe planeta X”-venea pe pămînt pentru a pregăti o invazie „iminentă”. „Ucigașii din spațiu” veneau de pe asteroidul Delta în căutarea unor condiții mai bune de viață; „misterianii” erau înfrinți de armata Pământului” grație unei puști electronice: „Fara cu un milion de ochi” venită de cine mai știe de pe unde, punea stăpînire (vii) pe spiritul tuturor locuitorilor dintr-o așezare umană, cît despre „Omlicron” (vi) amintiri, desigur, pe Renato Salvatore în dubla (ipoteză din film), cercetășul de pe Ultra, făcea cunoștință cu rîndușile pămîntene într-o suită de întâmplări care, dacă n-ar fi fost înspăimîntătoare ca idee, puteau fi taxate drept amuzante și așa mai

departe... „Invadatorii” sînt doar o voronă a unei literaturi fantastice goroico-cinematografice mai mult sau mai puțin „de serie”, și din această perspectivă, cred, trebuie să-l privim...

Roy Thinnis s-a văzut mereu în situația de a nu putea dovedi că are de-a face cu ființe extra-terestre... „Talentul” invadatorilor este de a nu lăsa corpuri delicioase nici propriilor lor corp nu rămîne, după moarte, ci se dezintegrează, ca și cum n-aș fi fost niciodată. Dilema următorilor lui este profund omenească. N-ar putea interesa. Near interesa și „povestea” fiecărui episod în parte dar, tocmai la acest capitol, în care realizatorii ar fi putut înrădăvi aduce ceva mediu, nu avem relevanță prea importantă. Eroarea principală (de concepție) mi se pare a fi părăsirea unor „firme de acțiune” tocmai în momentul decisiv, atunci cînd ele ar putea deveni realmente pasionante, de dragul unor permanente „reluări de la început”. Cred că fantezia telespectatorilor, în anumite împrejurări ale scenariului, devansează pe cea a autorilor. Oricum, „Invadatorii” au meritul de a ne oferi, săptămînal, la fiecare sfîrșit de săptămîna, „suspensul” necesar...

Autorii programelor se gîndesc, parcă, mai mult decît înainte, în aceste „suspens necesar”, programînd în zilele sfîrșiturilor de săptămîna, filme ca „Ultimul tren din Gun Hill” sau „Cei șapte magnifici”. Să recunoaștem, însă, pe lîngă aventurile celor șapte magnifici din sala pariziană Coubertin, pe lîngă imaginile imposibile din duetul Nîstase-Smith, pe lîngă Marea Victorie a lui Ilie, chiar și „suspens”-urile numite Yul Brynner pălesc... Atunci, dacă în duminică, aceeași suspens-suspens a lui decembrie '71, cînd pe obrazul lui Tiriac apăruse lacrima bucuriei, atunci, da, de-abia atunci, ne aflăm pe „planeta gîlcișilor”.

Calin CALIMAN

pe ecrane

O duminică pierdută

Producție a studiourilor cehoslovace. Regia și scenariul: Jaroslav Papoušek. Imaginea: Josef Ort-Snep. Cu: František Sebánek, Marie Mladová, František Hůšek, Helena Ruzicková, Peter și Matej Forman, Josef Kolb, Ruzena Pechlátová, Zdeněk Kutka.

Filmulele lui Jaroslav Papoušek sînt niște istorisiri foarte simple, dar sînt istorisiri cu tîlc. Cine se pricepe se consideră că oameni frumoși și urîți vede în ficare zi pretindevi, deci nu are nici un rost să-mi privească o dată prin ochii lui Papoušek, nu va avea parte de tîlc. În acea dimineață totul se petrece aproape conform planului; dimineața — la iarbă verde, după-amiaza — fotbal și televizor, seara — oboști ferice colective. Fîin înșăși perfectă ei plasticidne fusesse o duminică reușită. În cea de-a doua pildă duminică însă, toate merg de-a-nodoseala. În obiectiv e aceeași familie, cu melicuzoizate alcătuită de rezizor, nici adoptată, nici renegață, privity doar de la distanță. Deci, parinții, bunicii și nepoți pleacă aici vizitate pe străbunici la țară. Străbunicii pare să fie pe ducă, iar familia sa iubitoare și „sacritică” o duminică pentru ai-
ma, vedea o dată. Toate bune și sentimentale, dar... Nu mică tle este firea cind constată că au fost trasi pe stărb, că și cel un an înmăi, că dimneală a întins-o cu noaptea-n cap, nu se știe unde și că, date fiind

ale familiei cu pricina, doar gest grațios, întîlnirea eșuează apărind din întîmplare, de fapt însă, ea nu ar fi putut să existe pînă că între ei comunicarea era imposibilă. Se refuza astfel gestul formal.

În „Duminică pierdută” sînt o smedenie de momente comice. Totuși risul răzabate rar printru spectatori. Personajele nu sînt mește să strîmbească direct hazul. Umorul nu este senin. El se naște din obișnuit, din banal și aparține mai degrabă acelei modalități, atât de dragă deopotrivă comicului și tragicului de astăzi: grotescul. Dar Papoušek face un pas mai departe. Grotescul său nu slujește nici comediei — care ar fi fost deplăsată — nici tragediei — care ar fi fost a-cronică. Grotescul există pur și simplu, firesc. Face parte din viața noastră și e cazul să ne obișnuim cu el. Oriică și se poate întîmpla să stea, asemeni bunicii, pe un ponton, la doi metri de malul unei băbi, urind animalic de groaza unui inexistent pericil. Nimeni nu e scutit de grotesc. E cazul să ne acceptăm, să ne iubim unii pe ceilalți, așa cum sîntem. Aceasta este înțelegea lecție de umanitate a pildelor lui Papoušek.

Eva HAVAŠ

Pro sau Contra?

O anumită categorie socială

„Grotescul face parte din viața



Grotescul există firesc („O duminică pierdută”)

faptele, nici prin cap nu-ți trece să moră. De unde iritări, reproșuri, plinuri date peste cap și o multime de peripeții minore, dar grozov de neplăcute. În tot acest răsîmp, străbunicii — să distrajă formidabil în sat, cu niște prieteni vechi, iar în drum spre casă, a căzut și a murit. Și totuși „Duminică pierdută” nu este a lui, care a trăit-o din plin, cu familia.

Strîmțul cere al vieții de familie, copilștia de ticuri și tabieturi, cu o firească ruină, păruse să se lărgescă nu atât cu niște prieteni vechi, ci cu sentimentul dragostea pentru străbunic. Dar sentimentul s-a dovedit a fi, asemeni celorlalte bucurii și supării

noastră și e cazul să ne obișnuim cu noi — spune cronica. Familia Homal-ka reprezintă însă, după părerea mea, numai o anumită categorie socială țără și alta incrimină prin grotesc și nu o lume care este în exclusivă tragică. De aceea, nu mi se pare că filmul lui Papoušek este un apel lăsat posibilății noastre de „acceptare și iubire”, ci înclin să cred că el vizează numai pe micul burghez conformist care se hrănește în mod obișnuit cu cișec și prejudecări.

I.G.

Fuga

Producție a studioului „Mosfilm”. Regia și scenariul: Aleksandr Alov, Vladimir Naumov — după operele lui Mihail Bulgakov, Mihail Ulianov, Ludivia Savelieva, Aleksei Batalov, Mihail Ulianov, Tatiana Toaci, Vladislav Dvorjetki, Evgheni Evstigneiev.

„Fuga” nu s-a limitat la o ecranizare a piesei omonime de Bulgakov. Regizorii Alov și Naumov au vrut să îmbrățizeze în cele două surse ale filmului mai mult decît drama evenimentelor personaj se proiectează pe un amplu fundal social-istoric.

Înfruntarea Armatei roșii cu trupele gărzilor albe detine ponderea principală în prima parte a filmului, pentru că, treptat, firele conflictului să se concentreze asupra dramelor personale ale unor personaje măcinate de contradicții, sufărină, incapacitate de a înțelege mersul revesibil al istoriei. Filmul se referine în special print-o suită de portrete halucinant. Așa ar fi dunoacă portretul generalului al. Roman Hludov, care în fața valului rezoluționar întuiește inutilitatea rezistenței militare dar continuă să ordone execuții și să săvîrșescă acte de cruzime. În cele din urmă, fugit peste hotare, trăiește însingurat, închis în obsesie și halucinații sale, prea las pentru a se sinucide, dînd curs pînă la capul renunșării care-
buntivie, și în același timp, silit să suporte sancționa făr drept de apel a istoriei.

Compoziția actorului Vladimir Dvoretki în rolul lui Hludov se detasează pregnant.

Alte tipuri beneficiază în film de o bună interpretare actoricească, chiar dacă, pe parcursul acțiunii, drame lor au mai puțină consistență. Aleksei Batalov cu subtilitatea și vigoarea sa cunute portretizează figura unui intelectual rus de bună credință, dar derutat; numai decizia finală de a se întoarce în patrie îl face să-și recapete tonusul vital. Partenera sa Ludivia Savelieva, arătîndu-ne ceva din fragilitatea Natașei Aură, străbate filmul cu o aură de grație stîncă, cu un suris nostalgic și îndurerat. Mihail Ulianov, în rolul generalului Ciarnota, dinamic și superficial, cu amuzante accente pitoreschi și Evgheni Evstigneiev, înclinîndu-se pe frontul Kozhimi, care se descărca în toate împrejurările și înțepine în străinatețe, cu bani grei, felurite acțiuni conspirative contrarevoluționare, mascate de aparență unei existențe confortabile și onorabile — realizează, la rîndul lor, două personaje notabile. În special secvența partidei lor mai izbucite, prin care unul și unul, pe oscar, jocul capricios al norocului, pasiunea năfrînată a cartorilor și tensiunea dusa la paroxism întîlninduse într-o scenă foarte interesantă de expresivitate interpretativă cinematografică.

În „Fuga” pot fi regăsite destule din virtuțile care au consacrat, tamentele celei mai bune și în special în partea întia se remarcă reconștiurarea atmosferei epicului, forța de șoc a unor elemente insolite care marca-

ză ambianța (un scaun elegant dintr-un salon, așezat pe zăpadă printre cai și căruțe; mâna de scris cu care se joacă un băiețoi, în timp ce detașamentele militare de cavalerie trec pe lîngă copii; fîra să-și bage în sânul mamei pînă de tot felul de lumînări, candelă, feștile, lămpașe, care arătrînd în mersul timpului cu care fuge Hludov, etc.). Realizările au ștut să aibă în valoare cîte un detaliu emoționar: imaginea fetei ieșită pe cîmp cu o capră, căreia îi acoperă ochii cu mina, în timp că în privirile mărite de spaimă ale fetei poate fi citită întreaga oroare a măcelului la care e martoră fără voce, cu o clipă înainte că ea înșiși să cadă ucisă, înmormintarea comandantului bolșevic căzut la datorie; leit-motivul steagului roșu lumînd ecranul în iureșul luptelor — iată cîteva secvențe de reușit.

Totuși dorința de a spune excesiv de multe, de a cuprinde o pluralitate de aspecte, ca și lipsa de fluență narativă — înțepă înțepările momentelor dramatice, handicapează în parte filmul. Comparat cu „Pace nouă venit”, cu acel poem romantic-aventuros care s-a chemat „Vrutul” și care evoca aceeași perioadă istorică — de același autor — „Fuga” rămîne, cu toate atracțiile sale, în urmă lor.

Rizvan POPOVICI

Pro sau Contra?

Pe baricadele istoriei

Cronica are dreptate: „Fuga” nu este nici pe departe ca filmul „Pace nouă venit”, în același timp însă, „Fuga” este un excelent film de epocă. Cu regia regizorului Alov și Naumov nu se demerita nici de această dată. Filmul are, așa cum remarcă și cronica, o galerie vastă de portrete cinematografice, dar este, în același timp, un film de atmosferă, de ambianță specific rusească. Regizorii sondează adînc în psihologia umană, merg tedeșuna dincolo de aparențe la esența caracterologică, duclîndu-ne și mai departe, nuîntr-o aparținere ideologică, de clasă, a fiecăruia dintre eroii aflați de o parte sau de alta o baricadei.

AL. RACOVICANU

Abel, fratele său

Producție a studiourilor poloneze. Regia: Janusz Nasfeter. Scenariul: Janusz și Teresa Nasfeter. Imaginea: Stanislaw Lesh, Filip Lobozinski, Edward Dymek, Henryk Goliewski, Roman Sosny, Katarzyna Laniewska, Witold Dederko, Zdzislaw Lesniak, Jacek Federowicz, Henryk Bak.

Dintre atitea adjective posibile, pentru a defini acest film, poate că cel mai potrivit este „Abel și fratele său” este în primul rînd un film dureros, pentru că el își propune să scoată la iveală micimea sufletului omeneș, lînd, drept exemplu în lumea adulților ci pe cea a copilariei. Și cu atît mai amără devine această realitate atunci cînd virăză înconștii

electii

Charlot un nume fără de care secolul nostru nu se poate defini

„Coapsele cu camelii expuzate de Lautrémont din domeniul poeziei par să parafazeze principiul „Rtzi, paiații” pe care, prin 1932, Dali așa (ca să refuze) întreaga cinematografie modernă. Definirea artelor, pe măsură ce se revendică de la memorie și, prin aceasta, apelând la desfișurarea în timp, ca mai mult sau mai puțin „succesive”, împune rechiziționarii său acel „mai mult sau mai puțin concret” cu care trebuie operată excluderea. Se salvează din acest impas câteva filme: „Animal Crackers”, filmele lui Harry Langdon, ale fraților Marx și comedile de scurt metraj ale lui Mack Sennett. Dar privirea nostalgică a lui Charlot îndrăgostit, ritul care sugrumă un suspin înăbușit nu exclude, cu toată uluitoarea desfișurare a bucurului, transfigurat prin „gag”, singulura temă a lui Dumas-fil, unică forță motrice a întregii arte narrative, de care artiștii moderni nu-are nevoie, dar pe care n-a înlocuit-o cu altă...”

Descoperitor al artelor mari, creatori, Apollinaire îl lua cu el, înstindul în stradă, pe Braque (de-înșiși descoperit și creat de



„Un mic bonom cu trucuri
magnifice”

poetul „Caligramelor”), la un cinema din Cartierul Latin, ca să vadă acolo „un petit bonhomme qui fait des trucs magnifiques”. Alții vor spune mai bine genul lui Charlot; girul, mai mult, poate, decât Dali, e pentru mine acest genul Pierrot al poeziei moderne care gustă, prin 1905, o altă poezie, asemănătoare, și care ca orice poezie trebuie dată să fie „văzută”. Căci poezia este și ea, ca și filmul, „în esență ceva care trebuie văzut” (Robert Manvel, „Film”, 1946). Și, printre încrezătorii, secolul nostru nu se poate, fără îndoielă, defini, fără aceste două ilustre nume,

Tăcuș GHEORGHIU

„Muza care a tăcut”

Asta Nielsen — prima mare stea a cinematografului — și-a sărbătorit în toamnă 90-anii de viață. Descoperită de danezul Urban Gad în 1910, devine apoi steaua nr.1 a filmelor germane (turnează între alții cu Lubitsch, Fabst, Jessner). Cu puternică ei personalitate, cu talentul și cu deosebitul ei farmec, influențează puternic nivelul artistic al filmelor mute. Singurul ei film vorbit și ultimul în care apare: „Iubire imposibilă” (1932). De atunci a apărut numai pe scenă și, în 1961, și-a publicat memoriile: „Muza care a tăcut”.



O stea din calea lactee
(Asta Nielsen)

„Nu mă interesează vârsta”

Gloria Swanson (73 de ani) își continuă legendara carieră. Pe lângă numeroasele ei apariții pe micul ecran, Gloria Swanson a intrat în rolul mamei din piesa „Furtușii sînt liberi” care se joacă cu mare succes, de peste doi ani, pe Broadway. „Se spune că nu am vîrstă, a declarat ea cu acest prilej. Adevărul e că nu mă preocupă vîrsta. Reteta mea împotriva îmbătrînirii e că nu mă gîndesc niciodată la acest lucru și că mă interesez în continuare de toate celelalte probleme!”



leri și azi
(Gloria Swanson)

Regia — o modă?

Întrebat de un reporter ce crede despre actorii care vor să facă regie (au fost numiți Jean-Claude Brialy, Gina Lollobrigida, Trintignant, Dustin Hoffman, Vittorio Gassman) Marcel Carné a răspuns că fenomenul seamănă cu acela din tinerețea sa, cînd domnișoarele de 20 de ani voiau să devină, fără excepție, actrițe. Singurii actori-regizori pe care-i respecta Carné sînt Chaplin, Stroheim și Welles...

amurgul zeilor



Nu e prea devreme?
(Jeanne Moreau)

Se anunță o comedă

Jeanne Moreau — o altăstea producătoare de memorii. Se pare că prietenia cu aflița scriitorii a făcut-o pe marea comediantă să cadă și ea, prematur, cei drept, în cursa amintirilor: amintiri care, tiparite, nu vor fi de spus la gura sobei; dimpotrivă, se prezice că ar dezvălui furtivii. Dar, în ciuda calităților lor literare evidente, mulți o sfătuesc să se mai gîndească...

„Regina crimei”

Agatha Christie, femeia care, după expresia lui Churchill, „a profitat cel mai mult de pe urma crimei, de la Lucretia Borgia încoace”, a asistat în vară la o reprezentare pariziană a comediei sale „Cursa de șoareci” (spectacol care, cu a 7890-a reprezentare, a depășit două decenii de longevitate). Iată-o înconjurată de admiratori pe octogenara care sferase într-o vizită incognită Cu această ocazie, ea a declarat că nu are încă de gînd să-și ucidă pe Hercule Poirot, vîlcului detectiv belgian, cu toate că, lansat în 1920 la vîrsta de 50 de ani, el ar fi împlinit azi venerabila vîrstă de 102 ani...



O doamnă fără milă
(Agatha Christie)

Cum vă priviți trecutul?

Răspunsuri la o anchetă pe tema: „Vă place să vă vedeți vechile filme la tv?”

Edward G. Robinson: „Cîteva minute, la început. Ceea ce mă enervează este că lumea mă consideră un tipic gangster, cînd eu am turnat nu mai mult de 6 asemenea roluri!”

Mae West: „Mă încercă o bucurie pură cînd le revăd.”

Jean Crawford: „Adesea sînt mișcată, și adesea iritată... dar trebuie să ai curajul să le vezi. M-am găsit uneori îngrozitor de demodată”.

Burt Lancaster: „În principiu, asta ar trebui să fie o treabă romantică, dar nu este decît ridicolă”.

Jean Marais: „Privesc filmele în care am jucat ca pe un film normal”.

Annie Girardot: „Îmi spun, vîzîndu-mă: cum ai putut să faci așa ceva?”

Maurice Ronet: „Mă privesc, dar asta e un fel de tortură...”

Edwige Feneuil: „Refuz să-mi revivesc filmele...”



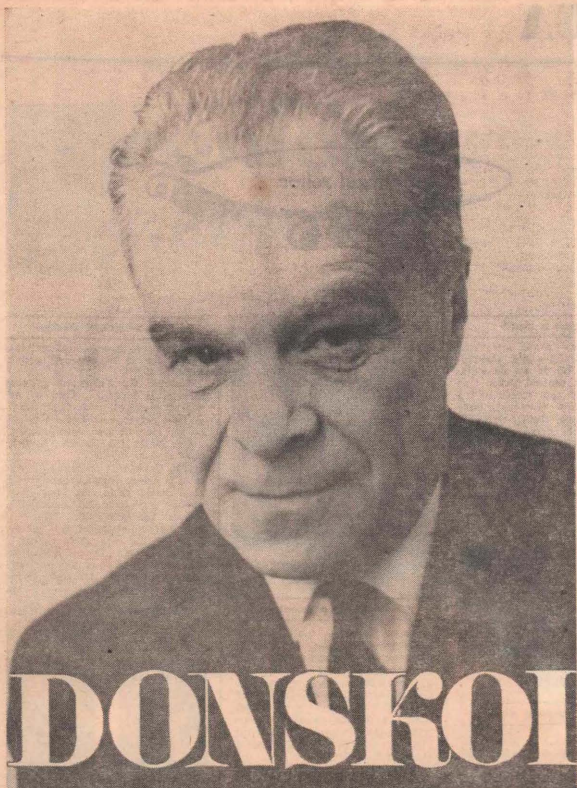
Nejustificatele remuscări (Girardot și Crawford)



Doamna X
(Lana Turner)

Rolul principal

Mai mult decît, chiar, cele 48 de roluri („Doamna X” este cel mai important) au făcut-o celebră pe Lana Turner care este cel cîștigător al sale: în plus, prezența unei fiice în această tumultuoasă viață sentimentală a mamei a făcut din ultimii ani al actriței un calvar plin de remuscări. Astfel că, nu fără teme, comentatori vechii Lanei se întrebă dacă rolul său cel mai dificil a fost interpretat în viața, sau pe ecran...



la 70 de ani

Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Donoskoi... Cine ar fi crezut că ultimul din acest careu de ași, reprezentând vârsta de aur a cinematografului sovietic, poate arăta atât de tânăr, în ciuda vârstei sale septuagenare? Iovial, bonom, agil, cu o mână sub braț, ce pare nepălăsit, conținând proiectele meruului fierbinț purtate peste tot ca un semn al entuziasmului de care nu se poate despărți, regișorul își îndeplinește oaspeții cu politesea unui om obișnuit, gata oricând să discute, să întrebe și să fie întrebat, să afle și să convingă:

— Mark Semionici, la care din binecunoscuta dumneavoastră filme înțelegi mai mult?

— La acela pe care nu l-am făcut încă...

— Atunci, din câte auzim, la viitorul „Șaliapin”. Dacă am ghicit, spuneți-mi ceva despre acest, încă visat, film al dumneavoastră...

— Mai am destule greutăți iscate de Intocmirea distribuției și mai ales de găbirea interpretului principal, Ginditi-vă, acesta va trebui să intre pe ecran ca un tânăr de 18 ani și să iaă din ecran bătărin, trecut prin încercări grei de încredare într-o viață de om. Am încercat până acum 80 de candidați, dar niciunul nu m-a satisfăcut...

— Care vor fi tonul, alura filmului? Se vor conforma aceste canoanele genului biografic?

— Va fi bineînțeles o biografie, dar nu se va limita la atâtea: va fi un film cu muzică, dar mă voi feri să fac un film-operă (deși am primit de la New York, din partea fiului artistului, o colecție de înregis-

trări de o rară acuratețe). Va fi, propriu-zis, un film-dezbatoare, compus din două serii. Intia, intitulată „Gloria și viața”, va celebra tema apariției din adncurile poporului a unui talent: această rară sărbătoare ale cărei valori vor bate multă vreme în porțile lumii și eternității. Desigur că aici îi vom vedea nu numai pe Șaliapin, ci și pe Gorki, Șerov, Bunin, Stanislavski, Rahmannov, adică pe toți cei care, într-un fel sau altul, au contribuit la pămâdirea marii personalități. Personajele amintite vor trece și în seria a doua, intitulată „Ultima sărutare” și care va avea un motto dînt-un dîntec: „Soarele nu te luminează în străluciri”. Aceasta va fi, de altfel, tema întregului film. Oricît de mare, de bogat, de celebru ai fi, din momentul în care nu mai ai pămîntul tău sub picioare, din momentul în care nu mai vezi lumea prin ochii tăiri tale, ești sortit unei fericiți de unul singur (decî neantului, pentru că sînt convins că o asemenea noțiune nu poate exista). Rahmannov, vorbind despre această situație, spune că realitatea ei usucă înășiși dorința de a crea. Iar, cînd lui Pavlov i s-a propus să plece în străinătate, el a refuzat spîndînd: „Rusia fără noi va exista, dar noi fără Rusia—nu”. Un adevărat artist trăiește pînă la moarte cu sufletul rîni în piept.

— Privirea dvs. asupra eroului va fi deci, dacă bine am înțeles, o privire în care dragostea se va împleci cu compasiunea și aprimea...

— Eu nu văd posibil un alt fel de dragoste: dragostea cu ochii închiși moare mai repede...

Octavian SIMIAN

Un insufletitor

Donoskoi face parte din familia, puțin numeroasă, a marilor povestitori de lucruri simple. Opera lui, de o rară puritate și transparență, stă într-o curioasă vecinătate cu cea a poetilor grațioși Eisenstein, poetul febril al istoriei, Dovjenko, privitorul insașiabil al spectacolului cosmic. Donoskoi vine să ne vorbească despre viața cea de toate zilele, ne spune istorii mărite în aparență, povestete fără înfrumusețare romantică, fără patetismul cu care ne obișnuiseră cineaștii ruși. Sensibilitatea acestuia la cotidian, descoperirea neapetătoasă a vieții, tandrețea cu care sînt priviți oamenii, tonul grav și întimist evocă, nu o dată, morală lui Zavatcini și cordialitatea lui De Cisa. Spiritul paginilor autobiografice ale lui Gorki și-a găsit o intrare care vibranț într-un film în care dragostea sălășluiește la un joc cu ura, compasiunea cu amărăciunea, duioșia cu tristețea, cruzimea cu poezia. Donoskoi nu e însă un simplu neorealism *avant la lettre*. Niciotădată filmele lui nu sînt subjugate de mistică ideatului și nu se lasă terorizate de micul amănunt de viață. Istoria, surprinsă mai ales în momentele dramatice, de cumpănă, de răscrucă, e uriașul ecran pe care se proiectează inexorabil fiecare destin individual, fiecare gest. Trilogia gorkiană, în care „Copilăria lui Gorki”, strălucind ca o piatră rară, e un amplu Bildungsroman cinematografic, cu o ascuțită analiză a mecanismelor vieții sociale; „Așa s-a călît ostiul” și „Mama” izvorăsc din aceeași pasiune—descrierea formării unui caracter, analiza mișcărilor de conștiință, sub presiunea marilor evenimente istorice. Din toate aceste filme rămîn exemplare cîteva figuri feminine: Akulina, Nilovna, cărora li se alătură Olena din „Cîrcubeul”, Varvara din „Invățătorea din Șatrîi” și Maria Ulianova din cunoscuta plingă dedicată mamei lui Lenin, portrete pline de finețe, de o bogată umanitate.

George LITTERA

*„În anul...”
„Șaliapin”
„Cîrcubeul”
„Copilăria lui Gorki”
„Mama”*

Cititorilor revistei „Cinema”, din inimă

Mark DONOSKOI

În anule...

- Fîră 38 și viuze, măcar vîltoarea carierei, Mark Donoskoi se încercăzî rînd pe rând ca student în medicină și drept, practicînd între timp boxul, muzica, nuveistica și dramaturgia. Trăcînd la scenariu, se apropie de film, o la îndemînă dovrine studentului lui Eisenstein, de care se va despărde, mai tîrziu, ca artist, printr-o viziune, mai cotidiană a istoriei: ● 1928 Debutulz director, în filmul solor, în colab. cu Avarbach; ● „marele orăș”; ● 1929: „Preșul omului”; ● 1930: „Tărbul străin”; ● 1931: „Focul”; ● 1934 (în colab. cu Legoin): „Cîntarea fericiții” sînt filmele care îl mai despart de serbia marilor saia acranziari; ● 1938, 1939, resp. 1940: „Copilăria lui Gorki”; „La stăpîni”; „Universitățile mele” îl aduc celebritatea mondială; înscriind, alături de Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko, în „caraul de așji” al regișorilor sovietici. Urmaază, în timpul războiului, ● 1941 (la Alma-Ata) — „Așa s-a călît ostiul”; după Gorkovskii, ● 1944 (la Annabadi) — „Cîrcubeul”; după W. Wainolvaika, distins cu premiul Lenin, Apoi ● 1945 — „Ninfentîli”; după Gorbatoș; ● 1947 — „Invățătorea din Șatrîi”; cu Vera Maravaița; ● 1950 — „Altece pleacă în mușji”; ● 1956 — „Mama” după Gorki (rivalitate, peste trei decenii, cu Pudovkin); ● 1957 — „Cătu” care plînge; ● 1960 — „Bunî ziua copil”; ● 1966 — „Inimă de mamă” în prezent pregătose o vastă biografie cinematografică a lui Șaliapin și este președintele Institutului de cinematografie din Moscova.

Vai, ce orbi am trecut prin

„PĂDUREA DE MESTECENI“ ...

Cinema

Unul dintre insuccesele de public care m-a amărât și m-a consolat în același timp a fost „Pădurea de mesteceni”. L-am văzut pentru prima oară la Festivalul de la Moscova și apoi în Polonia. M-am așteptat, optimist și naiv, să-l văd rulină cu săli zdrobite de emoție artistică, cu sute de oameni la intrarea cinematografului, sperând în minunea unui bilet în plus. Mărturisesc că nu sint deloc intimidată de premiile marilor festivaluri. De cele mai multe ori m-au deconcertat. Sau de-a dreptul m-au nemulțumit. În paranteză, n-am să înțeleg cum în același festival care a premiat cu elogii zdrobitoare „Mesagerul” lui Losey, film bun, dar fără calități excepționale, a trecut cu totul neobservat „Viața de familie” al polonezului Zanussi, înfinit mai profund, mai original, mărcind o voce cu totul aparte în filmul european. De ce s-o fi făcut atita caz de Julie Christie în acest film oarecare și în orice caz într-o clădire fizică bulversantă? Cred că a fost singurul lucru bulversant din filmul „Mesagerul”.

În cazul filmului lui Wajda, juriul nu a greșit dându-i premiul, era de altfel părerea unanimă a participanților la Festival; a greșit cel mult dând același premiu la prae multe filme de valori diferite.



„Mă așteptam la săli zguduite de emoție...”

Ma mirat și primirea făcută filmului de către critica noastră cinematografică.

Dar și aici încă se mai pot găsi argumente pentru susținerea în mare a poziției criticii: natura umană e atât de diversă, modul în care recepționăm o operă de artă tot atât de diferit, etc., etc.

Două obiecții le găsesc însă în afara oricărei posibilități de a fi acceptate. Mai mult, ele trebuie rediscutate dintr-un sentiment elementar de dreptate care, nefăcută, nu te-ar lăsa să dormi.

Una din obiecții apare în cronică din Informația Bucureștilui, și privește jocul interpretului principal, Olgierd Lukasiwicz. Se poate întâmpla ca în funcție de sensibilitate, de preferințe să existe un joc al valorilor pe o scară personală, dar a confunda o creație culturală excepțională cu una lipsită de valoare, aici nu mai e vorba de dreptul la subiectivism, ci de ceva cu mult mai grav.

Tot în același ziar am citit cu stupeoare, citeva zile după cronică, o notiță, în care cineva reproșează D.D.F. calitatea copieii, obiecția fiind albastriul

în care e scăldată o bună parte a imaginii filmului.

Cum e cu puțință ca cineva să ia drept defect tehnic un lucru de strălucită concepție regizorală, cum a fost ideea acestui albastru morbid care înconjură mai ales pe eroul principal, destinat morții. În cadrele de după moarte sa, totul reddevine normal, peisajul, mestecenii, camera în care a trăit ultimele săptămâni, care a fost albastră și reddevine albă. Aripa morți s-a dus.

Se poate ca deseori pentru filmul color albastru lui acesta să fie o pacoste. Nu e cazul în acest film. Wajda a avut ideea să transforme un posibil defect într-un mare aut artistic, adică ceramistilor chinezi din vechime, care au transformat crăquelurea porțelanului din defect tehnic într-un plus de frumusețe. Nu fac în această notă decit să aduc la cunoștință citeva lucruri. Spațiul nu-mi îngăduie mult. Propun reluarea în discuție a filmului lui Wajda și, ca o consecință, reluarea lui pe ecranele cele mai bune ale Capitalei. Nu se poate ca „Pădurea de mesteceni” să treacă atât de neobservat. Nu ar fi prima oară că se întâmplă un asemenea lucru. Dar, hai să facem ceva ca să fie ultima.

Malvina URȘIANU

Cinema

Acum citeva săptămâni mi s-a spus că surfar de o boală incurabilă. Poate că o să vi s-a pară curios; dar în primul moment am râs! Nici până astăzi nu știu, nu pot să-mi explic de ce. Înainte de a mi se spune am bănut, am simțit că ceva nu e în regulă și m-am obișnuit cu gîndul acesta. Poate că asta a fost cauza pentru care nu m-a surprins certitudinea că-mi mai rămîn doar citeva luni de viață.

Am optpzece ani! Acesta a fost primul lucru ce m-a trecut prin minte și, undeva, departe în gândire, am văzut trei căi: să mă sinucid, să-mi pling soarta (dar nu pot răbda să mă compătătesc cineva!) sau să încerc să viu vesel, să rid atîta timp cit voi mai putea. Am ales ultima soluție, după părerea mea, cea mai grea.

Nu v-aș fi scris dacă n-aș fi văzut filmul „Pădurea de mesteceni”. L-am văzut de patru ori. Nu știu cum, dar am impresia că face parte din mine. Am fost

Scrisoare din Brașov

profund emoționat; n-am putut plînge, dar tremuram tot. Și am fost, cred, cel mai egoist om din lume! M-am bucurat că sînt și alții care suferă (chiar și în filme) că-mi văd durerea, că o cînd vedea și alții. Cum înțelegeți durmea voastră asta?

Un cronicar spune că jocul lui Olgierd Lukasiwicz a fost modest. Nu știu cum ar fi jucat alții actori; dar cred că e foarte greu să interpretezi bine atunci cînd trebuie numai să-ți ÎNCHIPUI că ești bolnav.

Dacă aș fi fost sănătos as fi înțeles mai greu de ce zimba mereu, aproape mereu cu gura, în timp ce ochii reflectau gîndul sfîrșitului apropiat. N-aș fi putut înțelege de ce vrea să-și trăiască fiecare clipă într-un cîntec la pian sau un dans pe podul eleșteului, în jocul de tenis sau în plăcerea dragostei cu o tînară

tîrăncă frumoasă și zdravă, închipuire, parcă, a sănătății.

Și n-aș fi înțeles că pădurea poate fi element central, simbol al veșniciei și că alături de ea fratele mereu încrunțat și neînțelețor nu acceptă moartea, dar se bucură de ea, ros de o gelozie nu prea ascunsă; că o coasă poate să taie atîtea flori, zeci de flori proaspete și tinere, cu rădăcinile înfipte în pămîntul scăldat de atît de multă apă — VIAȚA; că cei doi mesteceni înclinăți unul spre altul din noaptea ploioasă pot arăta apropierea dintre frați sau dintre oameni. De ce n-ar putea fi așa?

În orașul meu, filmul a rulat într-o sală mică și aproape că sala n-a fost nici pe jumătate plină. De ce?

La ieșire, cineva a spus că-i

pare rău după cei trei lei, că „dacă era pe moarte, să fi stat în pat și să nu ridice dîtămii femeia că s-a-i dea borsu”. Pe mine m-au durut vorbele bărbatului acestuia.

Nu știu exact de ce v-am scris. Poate pentru că am simțit nevoia să mă descarc cumva, să spun cuiva că ar trebui să fim mai buni, mai atenți cu cei din jurul nostru; să-i facem să ne spună cei frămîntă fără teama că vor fi neînțeleși, să ne gîndim că odată și odată tot vom muri, chiar dacă nu ne place să ne gîndim la asta.

Și pentru că așa va fi, să încercăm să zîmbim, să ne trăim fiecare clipă zîmbind, chiar dacă apa unui eleșteu va ogîndi un chip îndurerat, un chip tînar și frumos, de numai douăzeci și ceva de ani!

Sau poate, de ce nu, de optsprezece ani!

M. L.
Brașov

7 ianuarie 1972

Fișă aproape personală

● Ziua, luna, anul, locul nașterii: 7 Iunie 1936, Sibiu.

● Copilăria: la Sibiu, unde termină și școala primară și liceul. Visează de mică să devină actriță la... Hollywood și nimic altceva. Drept care, conștient de liceu, urmărește cursurile Școlii Populare de Artă, secțiile canto și artă dramatică. Canto, pentru că părinții ar fi dorit să devină mai curînd cântărețe de operă.

● Adolecența: e marcată de o anume doamnă Felicia Ionig, un om de mare cultură și gust artistic care, conștientându-l pasivului, îl întrecește, dîndu-i lecții de istoria artei, de muzică, de pictură, ba chiar și de engleză. În același timp la lecții de canto cu Lucia Cosma, proștidîndu-se, deci, și pentru cariera pe care o înțelege părinții.

— În 1952, absolvă școala populară de artă. Examenul de promovție: rolul Luișei din „Intrîrși și Iubire” de Schiller, cu Ion Besoiu ca partener.

— În 1953, intră la Institutul de artă teatrală și cinematografică, clasa lui Ion Fintescu; absolvit în 1957. Producție: Solveig din „Peer Gynt” cu Florin Pieric în rolul titular.

● Debutul în teatru: Solveig dar și Ruxandra din „Treii generații” de Lucia Demetrius, rol cu care obține nota maximă.

— În 1957, după absolvire, este repatriată la Teatrul Național din Craiova. Rămîne acolo un an, timp în care joacă: Aristizza Vlahos în „Tador din Vladimir”; de Mihnea Gheorghiu; Ozestia în „Sicelivie din Chibogali” de Carlo Goldoni; Zoia în „Ani de pribegie” de Arbuzov.

— În 1958 intră prin concurs la Teatrul Național din București, pe scena căruia joacă și azi. Printre rolurile cele mai importante: Judith în „Discipolul diavolului” de Bernard Shaw; Marlene în „Tartuffe” de Molière; Ludovica în „Carul de creță caucazian” de Bertold Brecht; Mitte Kremnitz în „Eminecu” de Mircea Stănescu; Dona Anna în „Castiliana” de Lopez de Vega; Aleksandra Epancina în „Idiotul” de Dostoievski; Luchi Mantu în „Al patrulea anotimp” de Horia Lovinescu; Laura în „Moartea ultimului golan” de Virgil Stoenescu.

● Debutul în film: În 1955 — era studentă în anul II — în filmul lui Victor Iliu „Moara cu noroc”. Debut mai mult decât promițător, căruia îi urmează o inexplicabilă pauză de șase ani. După care, tot cu pauză, mai joacă în: „Portretul unui necunoscut” de Gheorghe Turcu; „Fantele mele se grăbesc” de Cristu Polcușă; „Zodia feciorească” de Manole Marcus. „Rătăciacul adolescent” de Gheorghe Vitandis; „Mihai Viteazul” de Sergiu Nicolaescu.

La ora actuală însă joacă, concomitent, în două filme: „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte” de Sergiu Nicolaescu și „Astă seară dansăm în familie” de Geo Saizescu.

Se pare că pentru Ioana Bulcă vremea pauzelor îndelungate a trecut.

— După „Moara cu noroc”, toată lumea a considerat-o pe Ioana Bulcă nu numai o tinăra speranță, așa cum se obișnuise la vreme strălucită, ci o actriță lansată. Pe urmă a urmat o pauză de șase ani.

— Acela au fost ani de mare suferință. Nici nu vreau să-mi amintesc de ani. Deși, nu s-ar putea spune că am stat degeaba. Am jucat pe scenă, am apărut în foarte multe emisiuni tv. — și foarte multe de versuri, pentru că îmi plac versurile — am jucat mult, dar nu pentru marele ecran... și pe urmă, am făcut un contract. Poate că e cel mai bun film al meu.

— Îmi închipui că n-a fost deloc ușor să renunzi

filmlui. — A fost groznic de greu. Îmi pierduseră încrederea în mine. Șase ani e foarte mult pentru viața unui actor. — Adevărata încercare a venit însă abia la „Zodia Feciorească”. Mida era un rol greu, de compoziție. Era și un rol foarte frumos, pe care ar fi fost păcat să-l ratez... Dacă am trecut cu bine

această încercare a fost mulțumită lui Manole Marcus, care are darul râului — și foarte prețios la un regizor — de a face actorul să înflorească, să capete încredere în el, să-l decompliceze, dacă e cazul — și la mine, erol Cred că asta este o calitate esențială pentru un regizor: să știe să streneze încrederea actorului în el însuși. De altfel un actor și un regizor nici nu pot concura, cred, dacă nu cred unul în altul... Deși e adevărat și că eu am mai mult nevoie decât alții de un regizor care să mă cunoască bine și să crească în mine.

— De ce mai mult decât alții?

— Pentru că sînt o fire extrem de emotivă și de timidă.

— Iată o declarație care va surprinde mulți lume. Mărturisesc că mă surprinde și pe mine. În todeauna mi-o închipuiam pe Ioana Bulcă interpretînd roluri de eroine dirze, numai sînge rece și stăpînire de sine...

— Asta pentru că am probabil aerul cuiva foarte sigur de el. Ca actriță îmi sînt de o emotivitate uicioasă... În primele zile de filmare la „Mihai Viteazul”, Sergiu Nicolaescu se infuria, pentru că de cum se punea lumina, mi se umplau ochii de lacrimi. Pe urmă s-a obișnuit, sau poate a început să mă cunoască... Adevărul e că am lucrat foarte bine cu el și mi bucur că m-a distribuit și în noul lui film. E un regizor care știe ce să ceară fiecărui actor în parte. Știe ce poate da fiecărui. dar pentru mine și asta e foarte important. Pentru că fac parte din această categorie de actori care „dau prea mult”, care supraînțeleg. Regizorul deci „trebuia să alege din ceea ce fac și chiar să mă înfinezze la un moment dat. Fiecare actor are nevoie de acel „ochi” care să vadă și să selectioneze, dar la mine asta e strict necesar... Ceea ce mi se pare însă puțin și mie foarte ciudat — mă întreb cum îmi so fi pînă în altora — este că această timiditate și emotivitate sînt dublate de un exces de personalitate. O personalitate care, bună sau rea, nu știe, este oricum foarte puternică, foarte precisă și foarte greu de stăpînit. Din fericire nu sînt o recalcitrantă; și, în momentul în care un regizor își respală încredere, mă las înțipată așa cum vrea el. De altfel (asta nu e o noutate) pînă la urmă filmul aparține regizorului. Actorul e o materie cu care el lucrează. Un aluat sau o piatră tare, oricum

o materie, pe care el o modelează cum vrea. Au existat și există mulți actori mari de teatru, care pe film n-au dat nimic. Și eu cred că de vină nu e decât mîna regizorului. Băgăta, Pentru asta îl admiră pe Sergiu Nicolaescu. El știe să meargă drept la actorul care-i trebuie. Pentru Doamna Stana n-am făcut decît probe fotografice, de exemplu. Pentru „Margareta” — rolul pe care îl joc acum în „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte” — nici atît. Nici în știi ce sentiment bun, de siguranță, de încredere, în țîi de acest „flec”, de a fi distribuită fără să treci prin încercarea — după mine umiltoare — a probeilor.

— După „Moara cu noroc”, dar înainte de „Zodia feciorească”, au mai fost două roluri în film, nu foarte mari, și destul de palide. Le-am jucat cu conștiința că e un actor trebuie să joace — oric, numai să joace — sau nu ai în general prejudecata rolului principal?

— Și una și alta. Și mai ales, pentru că nu cred că o profunzime de actor se realizează numai cu roluri mari, principale. Cred că adesea e chiar mai greu să realizezi o persoană episodică care să trăiască și să rămîna în mintea spectatorului. Și pe urmă, rolurile mici te ajută înmîs să îți faci meseria, să acumulezi o seamă de cunoștințe, de experiență, să te pregătești, de fapt pentru rolul cel mare, care te așteaptă, poate, mine... În adolescență, vîiam să joc Shakespeare. Era, și este, autorul meu de căpînit. Ce-ar fi fost însă dacă ar fi stat, așteptînd să joc Lady Macbeth? De altfel, mult mai tîrziu, și nu pe scenă ci în film, m-am întîlnit totuși cu o eroină pe care eu o trec în familia shakespeariană: Doamna Stana din „Mihai Viteazul”. Ca temperament, ca sensibilitate, ca intensitate a sentimentelor, doamna Stana e de acolo... Pentru mine a fost cîoș ce se cheamă un rol mare... Totul e să nu stai în așteptarea aceluia rol mare. Din păcate însă nici asta nu depinde de noi. Noi depîdem de scenariști, de regizori și, în ultimă instanță, de public. Noi nu existăm, dacă nu sîntem văzuți. Actorul nu poate juca acasă, pentru familia lui. Imagineașă-ți că Peter O'Toole, după ce a făcut „Laurence al Arabiei”, ar fi stat zece ani... Oriet de talentat ar fi un actor, oricîtă bogăție ar purta în el, dacă nu joacă, degeaba. Mucăgălia? Măare. Actorii sînt ca florile. Dacă nu sînt îngrijiiți, se ofilesc. La propriu și la figurat. Nici acum nu pot să încep cum s-a putut că o Margareta Pogonat, sau Dana Comnen, să stea alina la departe de film. Și atîrți alți actori buni, cunoscuți și iubii de public de pe scena... Poate și pentru că la noi meseria de actor de film a fost pînă acum cu totul și cu totul întîmpîlătoare. Dar asta nu e bine. Pentru că experiența nu se acumulează „întîmpîlătoare”, și nu se cîștigă înțînd din an în Paști... Asta e problema noastră cea mai gravă.

— Nu crezi că ea se va rezolva acum, cînd se face 25 de filme pe an?

— În parte. Pe jumătate.

— Și cealaltă jumătate?

— Numai cu dragoste și înțelegere pentru niște oameni care s-au dăruit unei meserii ce se face numai din și cu dragoste.

— Iubire pentru iubire...

— Iubire pentru iubire.

EVA SÎRBU



O fetiță numită Ioana



Visind Shakespeare



Prima oară în film



Prima oară pe scenă

!

vrea. Au
atru, care
inã nu o
a li admir
rghi drept
na Stanca
exemplu,
acum în
moarte?
de sigu-
de a fi
— după
de „Zodia
nu foarte
constința
numai să
a rolului
nu cred
nai cu ro-
chiar mai
re să tră-
ui. Și pe
meserie,
pe artist,
nare, care
visam să
de căpă-
nd să joi-
și nu pe
proînă pe
Doamna
ment, că
doamna
ea ce se
șteptarea
dăpânde
gizori și
âm, dacă
aă, pen-
le, după
cece ani...
ogătie ar
agăleste,
ingrijisți,
nu pot
Pogonat,
de film,
le public
esia de
cu totul
că expe-
iu se cîp-
a noastră

actorii
noștri

Jucăm
din
an
în
Paști.
Asta
e
problema
noastră
cea
mai
gravă



Actrița Ioana Bulcă și „filmul” cel mai iubit: Francesco

Foto: A. MIHALIPOLO

BULCĂ

portret

Născută pentru a fi actriță

Cu ani în urmă, conduceam o comisie de selecție a talentelor pentru Institutul de artă cinematografică și marea revelație a orașului Sibiu a fost o fetișcană cu ochi mari și limpezi, luminoși și melancolici, cu un păr blond și bogat, de un optimism tonifiant, cu o vibrație și o forță lăuntrică rar întâlnite. La toate acestea se adăuga o mare sensibilitate, o grație înăscută în fiecare gest, în fiecare mișcare — scriam noi atunci în rubrica «fotogenie și finută scenică»: «**exceptională**» — natura hărăzindu-i tot ceea ce-i trebuia pentru a deveni o mare actriță de teatru și de film.

Am urmărit cu interes evoluția ei în Institut, bucurându-mă când am reîntâlnit-o pe platou, interpretând sub bagheta profesorului meu, Victor Iliu, poate unul din cele mai interesante și complexe personaje feminine nu numai din cariera ei, dar și din cinematografia noastră: Ana, din «Moara cu noroc». Au urmat apoi noi succese, înscrise între «Zodia Fecioarei» și «Mihai Viteazul», la care se pot adăuga zeci de roluri interpretate pe prima scenă a țării, dăruind sensibilitatea și farmecul ei unor personaje din dramaturgia universală sau națională. Și gama personajelor interpretate de Ioana Bulcă se înscrie între tragedia antică, «Enigma Otiliei» și, dacă vrei, comedia apăsătoare «Legonicele aterizează la Paris».

O traiectorie artistică strălucită, nu lipsită de sfaturi și sacrificii personale, susținută de un talent viguros, de o sensibilitate feminină aparte, cu dreptul de a fi ocupat un loc de frunte în ierarchia vedetelor de film. Ce păcat că în cinematografia noastră se scriu atât de puține roluri, destinate cu premeditare unor actrițe de talent!

Gh. VITANIDIS

mar
personalități

cavalerul



Omul
care
a făcut
să ridice
cinci
continente



Cîntecul lui a făcut din orice zi o duminică

La Paris, la Musée Carnavalet, se găsește, sub sticlă, hainele de mare tinută ale lui Napoléon Bonaparte, acela care, cum știe Anatole France, «făcuse să geamă întreaga Europă!» Hainele lui Maurice Chevalier, omul care a făcut să surdă toate cetele cinci continente, hainele lui de lucru, faimosul smoking și celebra pălărie de pate-canotier, au fost depuse, în cursul unei amuzante ceremonii prezidată de ambasadorul Franței, d-l de Hauteclouque, la picioralele statuii umoristice din Bruxelles, numită Manneken-pis.

De Anul Nou 1972, la vârsta de 83 de ani, a murit acest artist, «cea mai tipic pariziană dintre vedetele internaționale», enotă Maurice nationala, cum zic francezii, figură deopotrivă de populară ca aceea a lui Charlot, figură unică în felul ei, amestec de Gavroche și de melancolie, amestec de grație, finețe și jovialitate boulevardieră. Chevalier a fost adeseori sfătuit, ba chiar rugat cu insistență, să facă teatru, să joace în comedii serioase. I-o ceream cumi priceput ca Bourdet, dramaturg și director al Comediei Franceze, Henri Bernstein, Alfred Savoir, Sacha Guitry, René Clair. Dar el se lăsa greu. Inima lui de sansonier îl trăgea către acel spectacol individual, unde artistul stă, ceasuri întregi, față-în față, în «tête-à-tête» cu publicul; recitaluri personale unde artistul cîntă, glumește, povestește, se spovedește în fața tuturor; un gen de spectacol pe care l-au îndrăgit și alți mari actori, ca bunica noastră Marlène Dietrich, bună prietenă a lui Maurice. Este amuzant felul cum acesta explică preferințele lui pentru Café-concert: «Cînd joci într-o piesă — scrie el — chiar cînd ai rolul principal ești înconjurat de o găoară de alte persoane. Eu detest inghesuiala. Nu admit imbulzeala decît dincolo de scenă. În saia...»

Fidel cîntecului său

Față de aceste mulțimi de dincolo de ecran el e-a simțit dator să explice tot ce a simțit în cursul lungii sale vieți. A scris șase volume de confidențe, sub titlul «Ma route et mes chansons» (Drumul meu și cîntăcele mele). Cu deplină voință a ales el această «cale a cîntecului». Jean Mitry (decanul institutului de cinematografie) spune că numai grație lui René Clair și Ernst Lubitsch, imensele calități de actor, de comediant, ale lui Chevalier, au putut fi scoase la iveală. În realitate, el nu a fost o victimă, un nedreptățit, ci fructul unei hotărâri alegeri personale, fructul fidelității sale față de o artă pe care a practicat-o încă de la vârsta de 11 ani, arta «music-hall-ului» și a «café-conca-ului». Din banii săi a întreprins două fundații de ajutoare a artiștilor de varieté. Profesorii săi n-au

fost nici Lubitsch, nici Clair, ci Mayol, Dramen, Fraccon și mai ales Mistinguett, cu care a dus o lungă carieră de partener și de lubit. Mistinguett, ca și dinșul era un copil din popor, crescut în mahalalele Parisului. Împreună, ei doi făceau cu delicii o baie de argou parizian. Dar gustul său pentru estetica populară nu l-a împiedicat, la un moment dat, să-l apuce un dor turbat de cultură. Dascălul său a fost Charles Boyer, cel mai cultivat actor dela Hollywood. Acesta îi dădea lui Maurice cărți scrise de autori foarte diferiți. Iar Maurice îi întorcea polițetea trimițîndu-i scrisori de mulțumire redactate de fiecare dată în alt stil, și anume în maniera literară a autorului ultimei cărți citite. Acrobație tipică de artist ambulat. Pînă și în gravele indelecticilor de scultură generală, Maurice se complăcea a rămîne artist de varieté. Cele trei filme Lubitsch, plus filmul turnat sub Mamoulian, nu au fost o îndepărtare de music-hall, ci din contra, o îmbogățire a acestuia cu o variantă în plus. Actor de teatru, actor de roluri grave, a fost el numai o dată în magistrala creație din

«Publicul este susceptibil, statornic, despicațor de fir în patru, duios, aspru și, în ultimă analiză, DREPT.»

Maurice CHEVALIER

«Le silence est d'ora de René Clair. «Tăcerea e de aur». Este nu numai titlul filmului, dar și definiția stării suferinței a sexagenarului Maurice Chevalier. «Zimbitorul locotenentului avea acum 59 de ani. Chipul său era tot altul de seducător ca și în «Parada dragostea». Ca dovadă, o față foarte, foarte fină și îndrăgostite de el. Și el elegant. Tace. Nu din înțelepciune, ci din decență, din eleganță morală. În fața lucrurilor care se sting, tăcerea e de aur». Duminicile sînt ale libertății. Refrenul care vine, mereu de-a lungul poveștii este:

Pour les amants
C'est tous les jours
Dimanche...

Pentru îndrăgostiții
Orice zi
E tot duminică.

Povestea este aceea a unui dublu crepuscul. Apusul anilor de vîrstă și amurgul burului, bravului, bătrînelului cinematograf mut, căruia în «Tăcerea e de aur» René Clair îi face o amuzantă, melancolică autopsie...

Fanii din lazaret

Aș vrea să termin aceste rînduri cu un episod mai puțin cunoscut din viața lui Chevalier, episod de triumf, de tristete și viețelie. În cursul primului război mondial este rănit și făcut prizonier. Cum însărtășirea zăbovea, el a fost repartizat infirmier la dispensarul lagăruilui, unde pe lângă serviciile sale medicale, mai «dispensa» camarazilor de lagăr plăcerile bogatului său reperțoriu. Pe tot întinsul globului nu mai avea el să aibă un public altă de fanatic. Anii trec, al doilea război vine, apoi bejenia, apoi capitularea Franței. La toate cereurile de a se duce să cînte în lagărele de prizonieri din Germania, răspunde, statornic, nu Cu o excepție. Nu are inimă să refuze invitația celor din lagărul de odinioară, lagăr în care fusese el însuși prizonier în primul război. Pune însă o condiție: să nu se facă nici o publicitate despre asta. Nemișă în calică cuvîntul, face o reclamă enormă evizitatorilor acestei vedete populare, da: «vizitelor» prin toate lagărele din Germania. La radio Londra, titularul rubricii care combată cu asprime colaboraștii, citează și numele lui Chevalier. Asta stîrnete amărăciune în inima lui și indignare în sufletul prietenilor săi: Aragon, René Laporte, Auric, Beucier și alți fruntași ai rezistenței. Directorul de la Radio Toulouse emite un larg protest, Aragon scrie un articol «răsunător în ziarul «Ce soir», iar crainicul de la Radio London, în cursul unei călătorii în Franța neocupată, face o vizită solemnă acasă, la Chevalier, cerîndu-i scuze pentru defăimarea pe care i-o aduse. Toate acestea aveau să fie ulterior relateate amănunțit, de același crainic, la postul său de la Londra. O mică afare Dreyfus, deosebit de importantă, căci chestiunea intelectualilor colaboraștii era o rană care durea rău pe francezii...

Termin aceste rînduri cu vorbele care-s un fel de epitaf al celor șase volume de confidenți ale lui Chevalier. Este vorba de scumpul său public, pe care-l numește: «susceptibil, zelist, statornic, despicațor de fir în patru, duios, aspru, și în ultimă analiză DREPT.»

D.I. SUCHIANU

1911
Lind
filme
1922
1923
1929
metr
1930
ajuto
trium
alăt
Don
de la
1931
Claud
1932
și sul
— el
Jean
1934
Lubi
pres
Don
1935
pe fr
1936
de ju



CHEVALIER

În anul...

1911—1914 — debutează în filmele lui Max Linder, avîndul adese drept partener. Printre aceste filme, «Valsul» îl aduce în prezența lui Mistinguett.

1922 — «Băiatul rău» de Henri Diamand-Berger

1923 — «Jim-boxerul» — o comedie inocentă cu Florelle

1929 — «Cîntă Parisul» (în elementul lui!) și un scurt-metraj de succes «Bonjour, New York!»

1930 — «Cucereste America («Cucerirea Americii») cu ajutorul lui Claudette Colbert și în același an, marele triumf cu «Parada dragostei» în regia lui Lubitsch, alături de vedeta operetei americane, Jeanette Mac Donald, «Sînt printul vostru» cîntă el, fericit, fetelor de la revistă, și într-adevăr devine idolul lor...

1931 — «Locotenentul vesel» — tot Lubitsch, tot cu Claudette Colbert

1932 — «O rău cu tine» (adică... cu Jeanette Mac Donald și sub bagheta lui Lubitsch)

— «Iubeste-mă astă-seară», același cuplu: Chevalier-Jeanette Mac Donald, condus însă de Rouben Mamoulian.

1934 — «Văduva veselă» — finetea satirică a lui Ernst Lubitsch da o strălucire nouă clasicei operete, în interpretarea strălucitului cuplu: Chevalier-Jeanette Mac Donald.

1935 — «Folies Bergeres» — i-o aduce drept parteneră pe frumoasa Marie Oberon

1936 — Devine «Omul zilei» (în filmul cu același nume de Julien Duvivier care-i oferă drept parteneră pe

Josette Day și Elvira Popesco)

1938 — «Vestii false» — comedia englezească a lui René Clair

1939 — «Capcana» — de Robert Siodmak cu Marie Déa și Pierre Renoir

1947 — «Tăcerea e de aur» — un rol dramatic scris pentru el de poetul, comic și filozof, René Clair

1949 — «Regele inimii» — cu Annie Ducaux și Sophie Desmarets

1950 — «Ma pomme!» (Moacă mea), un film produs de el ca să-și celebreze personajul, un film «exceptional de mohorit» cum apreciază lexicoanele

1957 — «Ariana» de Billy Wilder, cu Audrey Hepburn și Cary Grant

1958 — «Gigi» — un agreabil musical al lui Vincente Minnelli, cu Leslie Caron

1959 — «Cancan» — cu Shirley MacLaine — revista ajunsă la culmile ei (moderne)

1960 — «Scandal la curtea», «Fanny», «Ciorapi negri»

1962 — Un nemuzical: «Copii Căpitanului Grant»

1961 — «Moss», popa și bunul Dumnezeu!» (Bunul Chevalier!) ultimul

Săliile preferate: Olympia, Folies Bergeres, Femina, Casino de Paris, Gaité Rochechouart

Cîntecele sale cele mai celebre: Valentine, Dites-moi ma mere, Mon coeur, Je t'aime, Paris, Louise, Y'a d'la joie!



Maurice Edouard Saint-Léon-Potopoff la 12 ani

Cu Mistinguett în «Parisul dansează»



Cu Miriam Hopkins și Claudette Colbert în «Zimbarul locotenent»



Cu Jeanette Mac Donald în «Parada dragostei»



Cu Marie Déa în «Tăcerea e de aur»



Cu Leslie Caron și Louis Jourdan în «Gigi»



Singur în «Ma pomme»



Înconjurat de admiratori la 83 de ani

filmul e o lume, lumea e un film

796 + 5 677

În URSS există 39 studiouri de film, dintre care 20 sînt destinate turnării lung-metrajelor artistice. În 1971, din 167 lung-metraje turnate, 131 au fost filme de ficțiune. În ultimii 5 ani au fost realizate 796 de lung-metraje și 5 677 de scurt-metraje documentare.

Filmele Cenei democratice

În Republica Populară Democrată Coreeană nu a existat înainte de eliberare nici un studio de film. În prezent există câteva studiouri în care se produc anual 300 de filme, între care 40 lung-metraje. Zilnic se perindă în sălile cinematografulor sau ale caselor de cultură circa un milion de spectatori, ceea ce înseamnă că unul din zece locuitori vede un film pe zi.

Soția lui Petofi

Regizoarea maghiară Marta Meszros are un proiect ambițios. Să realizeze o serie de documentare despre condiția femeii în trecut și în prezent. Seria va fi inaugurată cu o prezentare a vieții artistice poeziei maghiare Petofi. În rolul titular al primului serial — Mari Törökcsik.

Succesul «Colargol»

În 1971, serialul de desene animate «Aventurile ursulețului Colargol», produs de studiourile din Lodz (R.P. Polonia), a fost programat pe canalul 2 al televiziunii franceze. Succesul a fost spectaculos. În momentul de față, la Paris se cumpără în marile magazine cantități imense de ursuleț Colargol, păpușii Colargol și discuri cu melodia din film. Se trag fără încetare noi ediții ale cărților postale ilustrate cu ursuleț Colargol și, în curînd, va apărea și un volum de povestiri pentru copii, avîndu-l ca erou pe ursuleț Colargol. În consecință, studiourile din Lodz pregătesc două noi seriale — «Aventurile lui Colargol în spațiul cosmic» și «Vacanțele lui Colargol».

Cintecul lebedei

«Nebunia măririlor» (filmul lui Oury, cu Montand și de Funès, despre care am mai vorbit) este și cintecul lebedei pentru studiourile franceze **Franstudio** din Saint-Maurice, studiouri construite și date în folosință încă pe vremea filmului mut. Un mic «hollywood francez», **Franstudio** are echipament tehnic modern și 7 platouri (dintre care unul era cel mai mare din Franța). Marcel Gailliez, director general adjunct al studiourilor, pune încheierea studioului pe seama din ce în ce mai numeroaselor filmări în exterior: «Cum 20 de ani, un film cu buget mare necesită 8-9 săptămîni de turnare, din care doar una în exterior. Azi a ză-

iners. Cineaștii preferă bugetele mici și se reîntorc în natură, preferînd decorațiile reale».

Fapt este că la dispoziția regiilor franceze, care în 1970 au turnat 138 de filme — inclusiv coproducțiile — nu au rămas, după cum precizează revista «L'Express», decât cîteva studiouri mici, risipite în întreaga țară. Centrul Național al cinematografului francez intenționează să le regroupeze, dar proiectul a fost amînat pentru anul 1975.

Un generic cu 12 regiști

Cu prilejul jocurilor olimpice care — după cum se știe — se vor desfășura în 1972 la München, vor putea fi văzuți filmînd pe marginea pistei și piscinelor, Antonioni, Bergman, Buñuel, Fellini, Kurosawa, Lester, Paganini, De Sica, Schlesinger, Wilder, Zeffirelli, Zinnemann. Un astfel de generic va stîm, desigur, curiozitatea cineaștilor din întreaga lume — chiar și a celor mai puțini amatori de sport!

De 14 ori miserabili...

«Miserabili» lui Hugo sînt ecranizate pentru a 14-a oară de data asta de către televiziunea franceză. Prima versiune a fost realizată în 1907. Au urmat una sovietică, una japoneză, una indiană, una italiană, una egipțeană, două americane, patru franceze și coproducția Franța — RDG (1958) cu Jean Gabin în rolul principal.

Învățați săi pe video-casete!

Directorul casei de discuri Barclay, Eddie Barclay, se prefacește intens pentru ziua cînd publicul va cumpăra video-casete, așa cum cumpără azi discuri. În această perspectivă, a semnat un contract cu Asociația autorilor de film, în care se stipulează că el dispune, în **exclusivitate**, de toate filmele produse în **Frontal O** lovitură puternică dată concurenților săi cei mai importanți — Philips și Pathé-Marconi... Dar Barclay a mers și mai departe. A semnat contracte cu autorii — cîntăreț Jacques Brel (ca acesta să povestească pe video-casete istoria Franței) și cu campionul Jean-Claude Killy, care urmează să turneze (în fața camerelor documentaristului François Reichenbach) mai multe lecții de ski de cîte 30 de minute fiecare — firește, tot pentru vitioarele video-casete.

Hossein — «funcionar cultural»

După Oscar-urile acordate în iarna 1971, au urmat în vară și anti-Oscar-urile, pe care americani le numesc «Harvard Lampons» (cum ar veni la noi, «palmaresul codășilor»), lată-i pe cei pedepsiți: filmul «Love Story», regișorul Michelangelo Antonioni, actorii Elliott Gould, Al McGraw și Liza Minnelli. Dar dacă cei din urmă...?



Heidemarie Wenzel în rolul manechinului Inna Schreier

„KLX contra PTX“

Așa sună titlul noii producții Defa, film politic, o relatare minuoasă a luptei de rezistență duse de un grup de germani cinstiți împotriva nazismului. Subtitlul filmului, «Orchestra roșie», este de fapt denumirea de cod sub care gestapo-ul a desemnat organizația clandestină germană cea mai importantă care a activat în anii teroarei naziste. Formată din ofițeri, oameni de știință, muncitori, oameni de artă, din cetățeni ai căror nume avea uneori particule nobilitare (ca ofițerul de aviație Schulze-Boysen — el era în relații personale cu Göring, deținea o funcție importantă în armata nazistă, fiind în același timp conducătorul organizației «Orchestra roșie») sau al căror nume avea simpla, care de pildă al Innei Schreier (manechin de profesie și care a avut dificultăți mișune să transporte la Bruxelles codul după care se descria transmitițiile), organizația cuprindea de fapt numai oameni obișnuiți, cu năzuințe obișnuite, care iubeau viața. Ei și-au sacrificat-o însă (aproape toți membrii «Orchestrai roșie» au fost prinși și ucși de nazisti) fiind ferm convinși că duc o luptă dreaptă care împiedică victoria forțelor întinericului, fiind cu toți adevărați umaniști și patrioți.

E semnificativ faptul că scenaristul filmului, Claus Küchenmeister, este fiul unuia dintre membrii organizației «Orchestra Roșie».

Noiret, atracția simplității

Philippe Noiret a devenit actor de prim plan al cinematografului francez. Din ce în ce mai solicitat, ca partener al celor mai reputeate vedete, fără să fie seducător de frumos (ca Delon), sau seducător de urf (ca Belmondo), ci mai curînd seducător de placid. Are un aer somnolent

și trist, parcă ușor plictisit de propria placiditate. Așa era cînd i-a dat replica Emmanuellei Riva într-o dramă ca «Thérèse Desqueyroux», așa era ca partener al Catherinei Deneuve în «Vieța la casă!». Așa a rămas pînă în zilele noastre. Recent a terminat turnările la «Fata bătrîna», alături de Annie Girardot, Edouard Molinaro, care vrea să turneze în 1972 «Măndria» — ecranizare după romanul Christinei de Rivoyre — în soliciți din nou ca partener al aceleiași Annie Girardot. În momentul de față, regiilor american George Cukor — după îndelungi căutări — s-a optat la Noiret, pe care l-a distribuit alături de Katharine Hepburn în filmul «Căltorii cu mătusa» (după Graham Greene).



Placidul Noiret și femina Girardot

de 4 ori Churchill

După ce a vizionat filmul «Turnurile din Navarone», Winston Churchill l-a îngă-



Unul din cei patru actori care-l joacă pe Churchill (Simon Ward)

cine **roma**nia

de propria-i dat replica că «Théâtre ca par-tie în «Viețile noastre» a «Fata Girardot», să turneze muzică după — îl solicită meștri Annie și regizorul să îndelungi pe care l-a Hepburn în (după Gra-

duit producătorului Carl Foreman să-i ecranizeze autobiografia. «Chiar dacă a această povestire ar fi fost scrisă de un oarecare Smith, e într-ait de pasionant, încît tot ar fi trebuit să obțin dreptul să o ecranizez», a declarat Foreman. Intimpia rîie vieții au făcut ca abia acum să ajungă să-i încredințeze regizorului Richard Attenborough scenariul filmului. Sint preză-vizate 5 luni de filmări în exterior (Anglia și Maroc) și două luni pe platourile de la Shepperton, unde scenograful Douglas Ashton lucrează la redarea «splendorii» epocii victoriene. Rolul Churchill va fi interpretat de 4 actori: copilul Lewis Russel îl va personifica pe Churchill la vîrsta de 8 ani; Michael Anderson va fi elevul Churchill la 13 ani; Simon Ward va interpreta rolul principal, tinărul Churchill între 22—26 ani (pe lingă faptul că Ward seamănă cu Churchill la vîrsta respectivă, talentul său e vădit și i se prezice o carieră asemănătoare celei a lui Richard Burton); în fine, actorul Robert Shaw — specialist, pe scenă, în roturi shakespiariene — îl va încarna pe Churchill bătrîn.



Maximilian...



...Maria...



...și totă lor

Herman-Ferdinand Schell, Directorul teatrului anunțate cu mindrie evenimentul

familia Schell

În ultima zi a anului 1971, familia Schell s-a reunit și a oferit o premieră la un teatru din Salzburg. În regia fratelui ei, Maximilian Schell, actrița Maria Schell a jucat rolul principal al comediei «Din porunca împărătesei», scrisă de tatăl lor,

artistic al stagiunii, declarînd că «nu-si putea dori un stilru de an mai spectaculos pentru teatrul său».

Loren-Dulcinea -Karenina, etc.

Regizorul Alberto Lattuada a realizat o serie de ecranizări cu renume: «Moara de pe Pox» după Bacchelli sau «Mantaua» după Gogol. În «Moara de pe Pox», care este considerat și cel mai bun film al lui Lattuada, apărea pentru prima oară pe ecran o actriță tină și frumoasă — Sophia Loren. După 22 de ani, Lattuada o redistribuie pe actrița pe care o descoperise și care e acum cap de afiș. În noul film pe care Lattuada îl turnează în Spania «Alb, roșu și verde», Sophia Loren interpretează rolul unei călugărițe-înfirmiere. Rolul pacientului va fi interpretat de Adriano Celentano (constatînd că tot mai mulți cîntăreți francezi și italieni se consacră ecranului; am avut prijele de curînd, în «Castanele sint bune», să-i vedem și pe Gian Morandi, care nu ne-a dezamăgit nici ca actor).

Printre proiectele pe care le-a acceptat Sophia Loren pentru anul 1972, se numără: «Lupoaca», ecranizarea unei nobile realizate din literatura italiană, «Omul din Mancha» (un musical după capodopera lui Cervantes, în care Loren va fi Dulcinea de Toboso iar Peter O'Toole — Don Quijote), și «Anna Karenina», pe care urmează să-l turneze în Uniunea Sovietică.



Infirmiera (Loren) și pacientul (Celentano)

ciné-**verité**

filozofia succesului?



Laurence Olivier și Merle Oberon... («La răscurce de vînturi»)

Cel mai mult sînt pînși cei care ne-au făcut să rîdem — sau măcar să zîmbim. Am citit într-un ziar un anunț de requiem 1957-1971:

**OLIVER-BABE-HARDY
ODIHNEASCĂ-SE ÎN PACE!**

Semează — nu nemîngîția sote — ci necunoscuți să fan-i «Fii deșertului». Spiritul durului și cu mustăcioară al lui Oliver Hardy (Bran) trebuie să lacrimize fericit contempfind — de după un norișor — victoria lui asupra timpului.

Actorii comici, care mai să sălășuiesc pe tîrîmul acesta, își măsoară forța de fascinație asupra fan-ilor cu talere mai prozaice: Jerry Lewis, de pildă, prin numărul de săli de cinema sînt Jerry Lewis; recent s-a construit trei noi săli cu interiorul după prototipul Lewis, cu exteriorele adaptate la gustul local.

Shirley McLaine își cîntărește succesul cu onorariile primite la TV: show-ul ei săptămînal «lumea lui Shirley» e cel mai bine plătit din S.U.A. — deci din lume. Fragila Shirley i-a devasat cu multe poște și dolari pe uriași ca Anthony Quinn (interpretul serialului «Bărbatul și orașul») sau chiar personaje aproape legendare ca James Stewart. Televiziunea americană a jucat anul trecut jocul costisitor al stelelor de cinema și acum așteaptă înfrigurată rezultatele: Vor renta? Nu vor renta? Deocamdată, pînă la verificarea conturilor, au rămas în suspensie semnarea contractelor pentru '72-'73: actorii de film pretind nu numai onorariu eorobitan, dar și condiții de contract neobisnute la TV.

Noile steluțe au o încredere netărmurită în ei înșiși și în forța lor asupra publicului. Peter Fonda își ia toată răspunderea bănească. Jumele non-conformist, îmbrăcat cu uniforma păr lung — barbă — bluejeans — cămășă anti-gep, spune într-un limbaj pe care zărilor nu înțelegesc să-i transpună adoma pe hîrte și l numesc jenași escatologice (scatologic = gen de glume, de literatură legată de excremente, de grosolanii — Larousse): «Am finanțat, regizat și jucat «Idaho Transfer» — un științifico-fantastic. Dacă n-o să aibă succes în S.U.A., mă întorc în țară și o să-mi aduc bistariii înapoi, prezentîndu-le fan-ilor mei din Germania și Japonia. Ei mă plac. O să-mi aranjez un premiu la un festival și apoi o să-i vind alicia.

Filmul lui Peter Fonda este prost vazut de sindicatul din S.U.A.: el e fost turnat cu o echipă neprofesionistă ca «sparg» salariile sindicatului teatrilor din cinematografie.

Uneori — nu prea des, e adevărat, actorii nu și fructifică arta de a place doar în interese strict personale. Clasică în viața Marlene Dietrich și-a verificat încă o dată arta de a vîrpa publicul cu prijelele unui one-woman-show în toisul asociației naționale pentru sănătatea mintală.

Filantropia nu e doar apanajul doamnelor vîrstnice. George Harrison, cel mai discret beatle, și-a pus mătura recent intensitatea cîmpului magnetic personal: el a atras irezistibil, de pe tot continentul nord-american fan-ii. Aceștia au venit și cașare — și pe ocaziunile — și pe ocaziunile a New York, să-i audă și să-și dea oboulul la gala închinată sinistrilor din Pakistan.

Dar cei mai interesanți show al anului nu a avut nici mirosul banilor, nici izul filantropic: el a fost sustinut de Sir Laurence Olivier, «cel mai mare actor», cum îl numea Spencer Tracy. Sir Olivier și-a pus pe nas ochelari și a citit — nu un text poetic — ci un discurs despre salarii și drepturile sindicatilor din țara sa. Spectacolul din Parlamentul britanic nu a fost filmat, fanaticii admiratori ai romanticii Heathcliff, al zbuciumatului prin Hamlet nu i-au putut vedea pe Sir Olivier în ceață mare ipostază a sa — de reprezentant politic al lor, cu conștiința catolicească.

Pațat. I-ar fi făcut, poate, pe unii să gîndească mai puțin unilaterali. Ahdică: să gîndească.

Maria ALDEA

cinerama

a, b, c...
...X, Y, Z

● **Michelangelo ANTONIONI** (după încercarea din *Zabriskie Point* de a investiga critic realitatea americană, încercare pe care cronica apăsătoare o consideră neconcluzivă) intenționează să se cantoneze pe terenul — poate mai cert — al unui mare succes cinematografic al anilor '30. El își propune să dea în 1972 o nouă versiune a celebrului film singular abstract, *Rolii cântăreții Lola-Lola* — creație autentică a măreții Dietrich — și va fi interpretat de actrița lugovășă Maria Bava.

● **Jean-Paul BELMONDO** îl va reînfrînă în 1972 pe regizorul Claude Chabrol, primul regizor important cu care a turnat la începutul carierei. Personajul pe care-l va încarna Belmondo are ambele picioare în ghips. În urma unui accident. De unde, clăvititudinea lui nouă și film, Chabrol a emis buclă: «După *«La casse»* (Lovitură — ultimul film realizat de Belmondo cu regizorul Verneuil, în Grecia) de ce să nu urmeze *«la casse»* (adică *«Lovitura»*).

● **Ingrid BERGMAN** a declarat — în plină glorie, ca și compatrioata ei, Greta Garbo — că nu va mai filma niciodată.

● **Désiré ECARE**, regizor african din Republica Coasta de Fildeș, a înregistrat ecouri internaționale favorabile cu filmul «Intr-o noapte, Franța. Scena finală: într-o cocină sărbătoasă, o negresă cu perucă blondă: «Lăsa-mi-o, e tot ce mi-ai dat Franța» — se împotrivește, cînd partenerul ei îi propune să-și scoată perucă.

● **Zoltan FABRI** realizează «Mușorului». Ecranizînd romanul cunoscutei scriitoare maghiare Margit Kafka, regizorul Fabri descrie viața într-un univers închis, viața dintre zidurile unei mîștrărie distribuite a căldurii exclusiv din femei. În rolurile principale vor apărea capete de afiș ale ecranului maghiar, între care **Mari Tórcsik** și **Eva Vass**.

● **Ivanka GRABEVA**, regizoare de film din R.P. Bulgară, turnează un lung-metraj intitulat «Hitan». Lupta dintre membrii unei bande care operează în munți și reprezentanții puterii populare care vor să-i strîșpească și va fi tenenul epic al unei riguroase analize psihologice.

● **Mariène JOBERT** va apărea în 1972 în filmul lui Maurice Pialat, «Nu vom mîștrări împreună». Partenerul ei va fi Jean YVES.

● **Lia KEDROVA** (ne amintim cu siguranță de ea dacă ne gîndim la rolul episodic din «Zorba-Grecu» pentru care a obținut premiul Oscar) va apărea în filmul «Rak» de Charles Belmont. Filmul pune o problemă actuală, dramatică: este care bine cu un bolnav de cancer, incurabil și cunoscut exact situația sa? Partenerul Liei Kedrova — lui și în film — este Sami Frey.

● **Vahtang KIKABIDZE** este solistul ansamblului vechi georgian «Rera». Cînd a apărut prima oară pe ecran, în filmul «Nu plînge», a luat premiul de interpretare masculin la *Mar del Plata*. Acum turnează rolul principal din «Sînt anchetator de Gheorghi Kalatozvilii», un film scris de frații Araki și Gheorghi Weiner, după o întimplare reală, petrecută în Georgia.

● **Vladimir KREMNIEV** a realizat un film biografic despre recordmanul sovietic la săritura în înălțime, Valeri Brumel. Filmul se numește «Dreptul la săritură». Și noi am avea dreptul să vedem un asemenea film. Despre copilul Tiriak-Nastase, oferit prompt măcar de Stouidiul Sahia.

● **Jean-Pierre LEAUD**, copilul-actor din cele «40 de lovituri ale lui Truflaut», rămas actor preferat al regizorului («Dragoste la 20 de ani») și «Omicidul conjugat», își face debutul pe micul ecran, într-un serial TV, realizat în 5 episoade, după clasică «Educație sentimentală» a lui Flaubert. Partenera lui Léaud: **Françoise FABIAN**.

● **Danielle LICARI** nu mai e o voce anonimă, împrumutată multor vedete cunoscute. În fond, Danielle Licari a contribuit la imprimarea multor filme (vocea Catherine Deneuve în «Imbroscato în Cherbourg»). Acum, ea a luat contact direct cu publicul: pe scena unui teatru parizian, unde cîntă și culege personal aplauze entuziaste.

● **Virna LISI** va apărea din nou într-un film de Sergio Gobbi (după «Timpul lupului» și «Frumosul monstru»). De astă dată ca parteneră a lui Maurice Ronet, în filmul «Petrișgul de la Etruria».

● **Emil LOTEANU** a realizat un nou film în studiourile «Moldova-Film»: «Lutarilor. Loteanu care e și scenarist și producător, a studiat un bogat material documentar folcloric. Aranjamentul muzical s'întinde de la metodele vechi de sute de ani, e realizat de tînărul compozitor Evgheni Dogă. În rolurile principale: Serghei Lunkevici și Dumitru Hebecescu, un tînăr elev al școlii de muzică din Chișinău.

● **Jeanne MOREAU** anunță că după ce va termina turnările la Hollywood (în iarna 1972) la filmul pe care-l realizează o femeie, Carol Esman — scenarista și dialoghista celor «Cinci piese ușoare» (este prima oară că turnez sub îndrumarea unei femei...) — a exclamat Jeanne Moreau, intenționează ca în calitate de actoare să turneze în Suedia un reportaj despre Ingrid Bergman. Pentru revista filmată «In», pe care scria o muzică amănunțită și în care are intenția să introducă și alte reportaje despre cinești celebri. «A urmă le voi reuni pe toate într-un lung-metraj».

● **Dmitri PETROV** (împreună cu doilea lung-metraj — frații Mormere) continuă povestirea «Artici se nasc fără țep», un mare succes prin care cinematografia bulgară s-a adresat copiilor. (Printr-un al doilea lung-metraj, intitulat «Cu copiii la mare!»).

● **Steve McQUEEN** este interpretul principal al unui film despre cursele de automobile. Titlul filmului: «Le Mans». Un reportaj cinematografic care conține și secvențe filmate pe viu la cursele de la Le Mans din 1970.

● **Jean ROUCH**, documentarist francez de prestigiu, semnează un virulent pamflet, intitulat «Puțin cine puțin». Este vorba de doi africani care vizitează Parisul.

● **Jean-Louis TRINTIGNANT** are turna în 1972 filmul «Antentatul» al regizorului Yves Boisset. Un nou film politic, inspirat de afacerea Ben Barka (co-scenarist este Jorge Semprun, scenaristul filmului «Z»). Alături de Trintignant, vor mai apărea **Michel Piccoli**, **Michel Bouquet**, **Gian-Maria Volonté**.

un „fiasco“ de succes

Acesta este titlul unui film de animație pentru cei mici, produs de o societate daneză care dovedește că are simțul umorului în primul rînd prin propriul său titlu: «Fiasco-film».

Dar filmul de desen animat realizat de Jannik Hastrup și Flemming Quist Møller nu e un fiasco. Dimpotrivă, se pare a fi un succes, mai ales în lumea celor mici. Tînta filmului? O satiră la adresa comportamentelor așa-numite «contestatare». Și ceea se pare să fie

de tot hazul, este că filmul vede lucrurile și oamenii din punctul de vedere al copiilor. Dintr-o dată, lumea imaginată dar pură a acestora triumfă asupra unor adulți și căror exemplu se pare că nu prea merită să fie urmat.



Bony, eroul din «Fiasco...», face baie ca un scafandou.

ce nu știe spectatorul?



Pe un cal... de lemn

E greu să faci un cal să stea liniștit și să fie filmat într-o viltoare de înălțimi și de fum. În fotografia alăturată, îl vedem pe actorul Rod Steiger într-o scenă din filmul «Waterloo». Vedem și calul său și ne dăm seama cum a rezolvat regizorul Serghei Bondarciuk — apellid la atelierul de butătorie — situația...

După vizionarea filmului sovietic «Escadra sa îndreapă spre Vest» este foarte greu să-ți imaginezi că bătaia nu a avut loc în valurile oceanului. Din fotografie — luată în timpul filmărilor — ne putem da seama că tuptele s-au purtat într-un bazin de proporții reduse...



Un ocean... în piscină

bibliorama



Elferite Voiculescu În lumea de vise cu picioarele pe pămînt

Platurile noastre, unde iau naștere filmele — mai bune sau puțin bune — filmele pe care le vedem, ne plac sau ne criticăm, fîmele în care apar actorii ce sîntem înclinați să-i ridicăm pe culmile mitului — platurile acestea își au o viață a lor, își au istoriile lor, clădușliile lor. Nimeni

nu le știe decât poate din anevoale pe care tot cineastii le consumă repede, ca pe o vorbă de ciacă, ce se mistuie apoi în neantul altor întîmplări a căror semnificație se traduce doar în cile o noavă.

Elferite Voiculescu nu asiă înăsi pasiv la viața de pe platou: ei la parte la realizarea filmelor, să entuziasmează pentru ele, suferă pentru ele, trăiește viața platurilor și ca cineast, dar și ca observator mereu atent, nu numai la ceea ce se întîmplă sub focul reflectoarelor ci și cînd totul, total, oameni și utuia, zăc atrîmăi de un capriciu al vremii, al organizării sau al inspirației.

«În lumea de vise cu picioarele pe pămînt» recomandăm un cineast, un scenarist al unui film realizat ca stare, filmul unui tîm, o privire reflexivă a cineastului asupra cineastilor, asupra uzinei de filme (ca să nu-zic de vise, pentru că în tranșia lui Voiculescu ele au prea adesea aspect de comaruri).

Buflă, oricum, începe, sub pana lui Elferite Voiculescu, s'îdevină un subiect, începe să-și aibă nu numai propriile ei legende orale, ci propria ei istorie trăită și scrisă nu de pe poziția teoreticilor artei, ci de pe aceea a trăitorilor de pe platouri. Multe din paginile acestui jurnal de bord al unui cineast profesionist și scriitor amator sînt adevărate revelații pentru cîșitor, dar năie revelații care inițiază la meditație și chiar la automeditație. Ceea ce nu e rău pentru o cinematografie ca a noastră care gredește are entuziasm și face și autoanaliză tardivă sau chiar deloc.

M. A.



mul judecă
tul de vede-
tă, lumea
ora triumfă
or exemplu
ă fie urmat.

co...n.

ndru.

ul?

sovietic
este
bătălia
ceanului.
lui filmă-
ă luptele
proporți

avele pe care
ede, ca pe o
apoi în nean-
simificatie se

ă însă pasiv
la realizarea
ntre ele, sufe-
nturilor și ca
eres alient, nu
o focal reflect
t, oameni și
ca ai vremii, și

arele pe pă-
n scenariu ai
filmul unui
stului asupra
ilme (ca să
transcripția lui
ea aspect de

ub pana lui

ă un subiect.

proprietă ei în

orie trită și

icimilor artei,

pe platouri.

mai de bord ai

ntor amatori

tu citor, dar

meditație și

ce nu e rău

notată care

lui faci și

deloc.

M. A.

Prezentarea artistică: ANAMARIA SMIGHELSCI

Pentru cititorii din străinătate, abonamentele se fac la:
Întreprinderea de comerț exterior «Libri», București—România
Telex 225, Calea Victoriei 126, Căsuța poștală 134—135.

CINEMA

Redacția și administrația:
Piata Școlii nr. 1—București

Prezentarea grafică: CORNEL DANELIUC

Exemplarul 5 lei
41 017

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
«Casa Școlii» — București



*Doriți
o
îmbrăcăminte
de sezon
modernă?*

IARNA '72

vă invită în magazinele de confecții,
unde găsiți un variat sortiment de
paltoane, cu gulere de blană și fără,
intr-o bogată paletă coloristică, la pre-
țuri accesibile.

Dintre numeroasele modele elegante
ce vi se oferă, în numai câteva minute
vă puteți alege un palton pe gustul și
măsura dumneavoastră!

nr. 1
Anul X (109)
revistă lunară
de cultură
cine
ma
cinematografică

În numărul viitor:

S.O.S. *Comedia!*