

# Cine ma

Nr. 4

Anul XVII (196)

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București — aprilie — 1979

**Dezbateri  
despre  
filmul  
românesc  
sub semnul  
Festivalului  
„Cîntarea  
României“**





# Înalta mare



Străvechea zicală românească, după care prietenul la nevoie se cunoaște, exprimă mai bine ca orice alte interpretări și comentarii spiritul vizitelor întreprinse pe continentul african de președintele României, tovarășul Nicolae Ceaușescu și de tovarășa Elena Ceaușescu.

Africa este astăzi, într-adevăr, așa cum sublinia președintele țării noastre, la candelul marilor determinări pentru popoarele ei care au cunoscut călcâiul greu al colonialismului, care poartă încă sechelele politicii imperialiste și de dominație. Popoarele Africii și cu prisosință cele din prima linie ale luptei pentru lichidarea apartheid-ului și discriminării rasiale, ca toate popoarele de pe acest continent de altfel, care luptă pentru independența lor, cunosc acum oare fierbinți și așa cum a tinut să precizeze tovarășul Nicolae Ceaușescu, înțeleg încă în faptă vie și concretă conținutul zicalei românești, vizita întreprinsă în Africa capătă amploarea unei manifestări de solidaritate activă cu strădania, lupta și determinarea în luptă a acestor încercate popoare de pe continentul ce se întinde de la tropice la Polul Sud, încins de Ecuador, pe pământu-

rile cărora popoarele sînt unite astăzi prin sentimentul comun de demnitate, de dorință de a-și fi proprii la viață și la soartă, de a-și alege singure calea spre o viață mai bună, demnă și liberă. «Este adevărat — spune tovarășul Nicolae Ceaușescu — că în această zonă există actualmente o stare de încordare. Desigur, vizita de prietenie este bună și cînd este limitată, dar cu altă mîd de înțeles este ea în situația de încordare, pentru că aceasta demonstrează dorința comună de a acționa împreună pentru învingerea greutăților.

Sub semnul acestei adînci înțelegeri și dorințe de a înscris prietenia cu alte popoare într-o perspectivă largă, de promovare a cauzei umanității, vizite pe continentul african a înalților soli ai României socialiste a fost prețuită la semnificația și valoarea ei inestimabilă de toate gazele africane și este semnificativ modul cum președintele Kenneth Kaunda al Zambiei spune, de pildă, «Ar fi fost de înțeles ca tovarășul președinte Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, avînd în vedere situația foarte fierbinte din aceste țări, faptul că nu ați amînat

aceste vizite dovedește atașamentul dumneavoastră față de cauza umanității.

Poporul nostru urmărește cu nesfîrșită mîndrie și însuflețire contactele, convorbirile, schimburile de vederi, întregul proces de adîncire a relațiilor de prietenie, de colaborare, politica economică și culturală cu popoarele de pe continentul african, inițiate de partidul și guvernul României socialiste, convins, ca de fiecare dată, că solia românească constituie expresia azelei dorințe meru afirmate de poporul român, de a vedea instaurată în lume o nouă ordine economică, o ordine care să statornicească relații mai drepte și mai echitabile, împreună cu perspective mai bune pentru toate popoarele. În spiritul unei asemenea înțelegeri, poporul, partidul nostru și secretarul său general traduc consecvent în practica relațiilor dintre state și popoare, dorința sa nerămată de a pleda și demonstra solidaritatea sa activă cu lupta pentru independența a celorlalte popoare.

Noi, poporul român, nu dăm lecții nimănui. Noi dăm dovezi de prietenie, de spiritul unei colaborări frățești și o înțelegere nouă, omenească, a relațiilor dintre popoare. Ne dorim nouă înșine,

cu dirzenie, cu patimă, o viață mai bună, așa cum o dorim și celorlalți, considerînd toate popoarele egale în drepturi. Sîntem dormici de o forță omenirii un destin mai bun, mai echitabil și în acest spirit ne manifestăm dorința de a ne aduce contribuția la această strădanie. Este spiritul pe care nici o altă mîrturisire nu-l caracterizează mai bine dect modul însuflețit, dăruit, eficient pe care-l dovedesc toți oamenii muncii în emulația angajată în întîmpinarea lui 1 Mai, sîrbătorile tuturor celor ce muncesc. Cinești sînt o parte a acestei lumi animată de asemenea idealuri înalte, fîrtoare de valori spirituale și materiale. Ca martori ai înaltei prezențe românești în forul internațional, ca și la trîndărie prefaceri dinlăuntrul țării noastre, cinești n-au altă dorință mai sacdă decît aceea de a face din exemplul muncii poporului român și al dăruirii cu care partidul nostru și secretarul său general însuflețesc relațiile cu alte popoare ale lumii, o sursă de inspirație pentru creații culturale pe măsura vremii noastre.

«CINEMA»

## ezbateri despre filmul românesc sub semnul

Cinematografele, cîneburile, cercurile de prietenii ai filmului, întregul sistem de instituții și manifestări cinematografice din țara noastră își inspiră din ce în ce mai concludent programul din liniile directoare ale marelui mișcări a muncii, creației și educației care este Festivalul național «Cîntarea României».

Ne bucurăm din foarte desăbîlă să semnalăm antrenarea tot mai avîzată și mai nuanțată a spectatorilor în exercitarea actului critic, în diferențierea calitatii a producțiilor cinematografice, în interpretarea și orientarea preferințelor publice. Semnalăm, în se pare de asemenea faptul că la întîlnirile la care participă realizatori și interpreți, producători și critici, deveni tot mai frecvente trîmiterile la funcția educativă și formativă a criticii, a presei cinematografice, angajarea stimulatoare a spectatorilor în critica critică.

Prin aceste evoluții ale vieții noastre cinematografice se tinde a se depăși studiul protocolar al spectacolelor de gală și la întîlnirilor convenționale reduse la complementări rapide. Este implicat prietelui de a remarcă numeroasele propuneri prin care spectatorii contribuie cu sugestii care se cuvin reținute și puse în practică la definirea planurilor și formelor de lucru ale caselor de filme, la intensificarea preocupărilor culturale ale organismelor rețelei cinematografice, la un plus de competență și calificare în exercitarea tuturor profesiunilor noastre.

Iată cîteva dintre argumentele pentru care, continuînd o preocupare de tradiție a revistei noastre, am organizat pentru numărul de față o cuprindere simultană a manifestărilor cinematografice din trei localități ale țării, cu ceea ce au ele mai propriu și mai semnificativ.

### La Iași

#### Documentarul își întîlnește eroii



În cadrul actualei ediții a Festivalului național «Cîntarea României», întreprinderea cinematografică județeană, împreună cu studioul «Alexandru Sahian» au organizat, la Iași, o gală de filme urmate de cîteva întîlniri ale realizatorilor cu spectatorii.

Sub genericul **Imagini ieșene**, programul a cuprins trei scurte metraje semnate de regișorul Ion Moscu: **Școala de inventatori**, **O arcă încărcată de istorie** și **Familia de agronomi**. Numai primul dintre aceste filme mai fusese difuzat anterior în cinematografele municipiului; celelalte două au fost înfățișate în premieră pe țară, în fața unui public receptiv, în rândurile cărora se aflau și cîteva dintre «protagoniștii» peliculelor.

O asemenea neobisnuită posibilitate de autocontrol prin intermediul imaginilor în mișcare, de comparare a unei viziuni personale despre sine și cînd din jur cu cea adoptată de realizatorii documentarelor, a generat firesc discuții aprinse la care au participat, pe lîngă regișorul Ion Moscu, principalii săi colaboratori, operatori Otto Urbanschi și Valentin Ilie.

Spre deosebire de alții, inginerul agronom Gorun Sandu-Vilce, reprezentant de vază și cel de la treia generație a unei numeroase Familii de agronomi, nu se află la prima apariție cinematografică; el privește filmul lucid și destul de multumit de modul cum au fost redată eforturile viticulturilor pe care îl conduce întru obținerea vinului «fără intervenții din afară», dar totodată nu își poate stăpîni necazul — mai cu seamă că vina îi aparține în exclusivitate — la surprinderea unui detaliu trecut neobservat de ochii majorității; sticlele cu îmbietoarea licoare au apărut pe peliculă (suprem sacrificiu) îmbuteliate cu dopuri de plastic!

Monografia în două acte consacrată Teatrului Național din Iași — **O arcă încărcată de istorie** — a stîrnit un explicabil și viu interes printre artizii. Părerile au fost împărțite, elogiile alternați cu rezervele, însă ideea de act de cultură, de nelinoasă utilizare, a unor astfel de documentare, cu corolarul firesc că și așa teatre, ca de pildă cel din Piața Neamț, ar merita asemenea filme (Teofil Vilcu) a reieșit cu înțelegere în aproape toate intervențiile.

În cadrul discuțiilor, s-a observat că filmul este destinat în principal maselor de spectatori cărora le creează dorința de

a mîfca la teatru» (Petrică Ciubotaru), dar și faptul că «au fost prea puțin reprezentări linierii actorii și că, pe de altă parte, din generația viitoare, lipsesc nemulțumite stele ale scenei ieșene ca Margareta Baciu sau Fănică Dănculescu (Sergiu Tudose). De altfel, probleme optuni, a dobîndirii echilibrului necesar între trecut și prezent, foarte dificil de înfăptuit într-un film de această factură, între contribuția inestimabilă a vechii generații, cărora i-au aparținut gloriile ale teatrului românesc din toate timpurile, ca Aristizta Romanescu și Grigore Manolescu și «noua vală», în continuă devenire plastică, constituie — după cum ne mîrturisesc regișorul Ion Moscu — una din preocupările sale permanente, atestată ca atare de cele numărate de minute de producție.

Publicul solicită filmele documentare și tot mai numeroase scurte scrisorile primite, din care rezultă că sînt «metrajele», îndeosebi cele turistice și de învățămînt, au devenit o necesitate, ne-a spus directorul Oficiului Interjudețean Iași de difuzare a filmelor, Lery Lesner. Opiniile exprimate în întîlnirea creaturilor cu studenții Politehnicii ieșene și cu dascălii lor au confirmat observațiile distribuitorilor.

Oraza de a vedea, alături de Școala de inventatori și filmul de știință popularizantă, multul documentar, rolul său deteic, neglijabil, ca factor de instruire a tineretului universitar.

### La Miercurea Ciuc

#### „Oadă țării în primăvară”



O monografie cinematografică a țării ar putea surprinde nu numai spre uzul mîilor de muncitori, specialiști și activiști la rețele, dar și în înfăptuirea unui interes mult mai larg, personalitatea fiecărui centru cinefil și a fiecărui județ, sub raportul receptivității și spiritului de inițiativă în promovarea culturii cinematografice.

În această monografie ipotetică, un oras ca Miercurea Ciuc și un județ ca acela a cărui capitală este — Harghita, ar ocupa un loc sensibil mai reliefat decît altele la care se poate ajunge mult mai lesne. Un detaliu care — de ce am ascunde? — ne-a făcut mare plăcere: revista «Cinema» era arborată, ca semn de cunoaștere de personaj, și citată insistenț în timpul meselor rotunde.

ca unul dintre instrumentele de lucru ale celui care asigură drumul filmului către public.

În profilul «cinematografistilor» din Miercurea Ciuc — pentru că ar trebui acceptat acest substatut comun, ca linie de unire între cinești și cinefilii — intră drept prime elemente tineretea și pasunea. Ele sînt intrinsece și exprimate astfel de loszei Hajdu, seful biroului rețelei din cadrul întreprinderii cinematografice județene: «Noi nu sîntem critici de film, noi sîntem distribuitori de filme și tratăm orice film românesc ca pe un nou născut, care trebuie crescut și cunoscut».

Luînd cuvîntul la masa rotundă cu tema «Filmul în viața spirituală a orașului», organizată în timpul zilelor de cultură, «Oadă țării în primăvară», din cadrul Festi-

Oltea VASILESCU



**«Vizita noastră  
în Africa  
constituie  
o contribuție  
la întărirea colaborării  
și solidarității  
cu statele  
pe care le vizităm  
și, totodată,  
o manifestare  
a hotărârii noastre  
de a acorda  
întregul sprijin  
popoarelor  
care luptă  
pentru independență,  
împotriva  
imperialismului  
și colonialismului».**

**Nicolae CEAUȘESCU**



## ul Festivalului «Cîntarea României»

valului național «Cîntarea României», Magdalena Moldovan, responsabilă celor două cinematografe din localitatea de reședință, vorbește mai întâi în cifre: «Numărul spectatorilor la filmele românești a crescut spectaculos la noi în țară și continuă să crească. Am ajuns ca intrările la filmele noastre să reprezinte 28% din total, ceea ce pe ansamblu îl are la fel remarcat drept pozitiv, cinematograful «Transilvania» din Miercurea Ciuc obținând de altfel încă din 1977 o mențiune din partea Centrului «Româniafilm» pentru difuzarea producțiilor naționale. Din 1977 pînă în 1978, numărul filmelor de lung metraj în premieră, din producția națională, difuzate în orașul nostru, a crescut și el de la 14 la 21». Apoi vorbitoroa părăsește limbajul cifrelor, demonstrând că un distribuitor sînt și buni critici, apoi să citeze filmele rigurose, după criterii calitative, fără a amesteca în aceeași listă, cum se întâmplă adesea, filme de pe alte scrii valorice: «Acest spor de interes — declară responsabilă cinematografului «Transilvania» — se datorează unor filme de calitate, cum au fost Cursa, Septembrie, Mese roșii, Filip cel bun și altele. Filip cel bun a fost cerut de spectatori, spre a fi prezentat din nou, după ce rulate de două ori, pe rînd, la ambele cinematografe pe care le avem în oraș. L-am programat la treia oră, cu un aparat pe 16 mm, mobil, pentru unul din cercurile noastre de prieteni pasionați ai filmului de calitate».

Responsabilă a unui cerc de cerc de prieteni pasionați ai filmului de calitate este Florica Tătar, muncitoare la Filatura de lînă pieptănă, secretara comitetului U.T.C. Ea e de părere că filmul românesc trebuie să facă și însuși mai mult ca să cîștige spectatori. Nu putem însă spune că n-au fost și filme românești bune, filme pe care le simțim apropiate de viața noastră. Citind în context titlul unei producții realizate pe

meleagurile transilvane, **De bună voie și nesilit de nimeni**, aa adaugă: «Am mai dorit astfel de filme, în care viața noastră actuală, în special a tinerilor, inclusiv conviețuirea românilor și maghiarilor, într-un oraș ca al nostru și în familiile unora dintre noi, să fie privită în toate laturile ei semnificative». Și exemplare, am adăuga noi, impresiunile de desfășurare a acestei mese rotunde.

«Mă numesc Santha Imre, ceramist la Cooperativa «Arta Harghitei» și vă rog să-mi permiteți ca, în continuare, să vorbesc în limba pe care o cunosc mai bine, limba maghiară (traducerea celor ce urmează aparține lui Ioan Balogh) — «Eltos». Ne-am adunat să examinăm aici rolul filmului în viața spirituală a orașului. Eu am o oarecare experiență de spectator și, lucrînd într-un colectiv cu sute de oameni, cunosc și părările lor. Pot să spun că, în viața unuia oraș cum e al nostru, cinematograful este un factor cultural de seamă, iar întreprinderea noastră județeană și conducerea cinematografului «Transilvania» își îndeplinesc bine acest rol. Grație profesiei mele, am avut ocazia să văd filme prin aproape toate Europa, și apreciez că, în orașul Miercurea Ciuc, avem de-a face cu o tratare civilizată a publicului, cu programe destul de variate de filme care ne suscită interesul. Apreciez faptul că filmele românești și filmele străine prezentate pe ecranele din țara noastră sînt realizate și alese după criterii culturale și educative».

Nu mai pînă revelațiile sînt opțiunile și opiniile lui Santha Imre despre diferite genuri și categorii de filme din producția națională: «Aș dori să formulez părerea mea despre filmele istorice românești. Cum priveșc eu filmele istorice și din ce punct de vedere le analizez? Pentru mine sînt impor-

**Valerian SAVA**  
(Continuare în pag. 15)

numai în cursul anului trecut, totalul participanților — 100 000).

«Între spectacolele de găl de luni seară și discuțiile pe care le organizăm joi sau vineri, deci după ce filmul a rulat și a fost văzut, e o mare deosebire, spune tovarășul Ion Petrescu, responsabilul acestui cerc de iubitori ai filmului. Premiera are un aer festiv, dar cu adevărat eficient rămîne discuția pe marginea filmului văzut. Dialoguri în întreprinderi, în instituții, în licee și școli. De o parte realizatorii — regizori, actori, producători — unde ce nu vin și sconcertiști? Ar avea ca auxilii sugerează Petre Bădescu, unul dintre membrii cei mai activi al cercului. Iar de cealaltă parte, spectatorii, beneficiarii său, mai frumos spus, prietenii filmului».

De data aceasta ne aflăm tot în jurul unei mese (deloc rotunde, dar nu forma contează) fără realizatori de față (deci fără sfial și inhibiții dintr-o această parte) și nu ne propuseseam discutarea unui film anume, ci a filmelor românești din ultima vreme. Cît mai multe filme, cît mai multe păreri și cît mai multă critică (pe stîle că aceasta nu înseamnă obligatoriu o negație sau căutarea defectelor cu tot dinadinsul, ci privire atentă, aplicată, analitică). Prieten (al filmului) nu înseamnă admirație necondiționată, fără rezerve.

De a ene-a plăcut filmului la «am vrea să vedem și filme despre...» trecerea se face rapid și dezinvolt. Și iată o primă constatare: există vîrste ignorate, există o timiditate a cineștilor în abordarea subiectelor din viața celor mai tineri spectatori.

«Filmul românesc la ora actuală satisface în general cerințele auditorilor. Dar pentru preșcolari, pentru «șomii» noștri nu s-a mai făcut de mult un film. Doar desene animate. Amintiri din copilărie sau Veronica, iată filme pe care le-am dorit reprogramate în așteptarea unora noi, pe măsura acestora» (Ghindeșcu Maria, educatoare).

«Am văzut în ultima vreme filme despre absolvenți de facultăți. Toamna bebecilor, Iarna bebecilor. Din nou impresia, dar n-am văzut un film care să ofere posibilitatea elevilor să mediteze asupra drumului pe care trebuie să-l aleagă în viață. Astăzi trebuie să deschizi ochii în alegerea meseriei încă din școala generală, cel mai tîrziu în prima treaptă de liceu. (Biancu Ileana, elevă la Liceul de matematică și fizică nr. 1).

«Nu toți tinerii sînt absolvenți ai unor facultăți. Pentru cei care am intrat direct din liceu în producție și care ne-am izbit de dificultățile integrării într-un colectiv de muncă, un film ca **Mese roșii** sau ca **Ilustrate cu flori de cîmp** ne sînt de un real folos» (Iordache Georgeta, tehniciană).

Exact cînd se părea că lucrurile s-au împietrit și nu conțeneam în nota sugesti

și dorință ale fiecărei categorii de spectatori, grupate metodic pe vîrste și profesii, accendul discuției s-a mutat dintr-o dată întorcînd un binevenit criteriu unificator: calitatea!

«Nu există filme speciale pentru copii, pentru sînteni... Sigur, fiecare cu ce-l doare. Dar filmul trebuie mai întîi privit ca artă. Chiar un film pentru copii poate fi excelent, dacă regizorul are ceva de spus» (Virgil Diaconu, tehnician la Comb. de petrochimie).

Odăit instaurat criteriul calității ca reper principal, discuția devine aprinsă și pasionantă, exemplele se diversifică, și se îndepărtează în timp.

«Aș vrea să mai văd un film ca **Pădurea spinuzilor** (Iler) (Dobrescu Mircea, elev, Liceul de chimie). «Dădu! aurului mi-a plăcut mai mult decît **Nunta de piatră**. Apoi însă, cei doi regizori, Mircea Verou și Dan Pita m-au dezamăgit. M-așteptam de la fiecare în parte la ceva mai mult. Poate că au și realizat în imagine, dar nu în mesaj» (Opriș Adina, tehnician la Combinatul de articole tehnice din cauciu).

Odăit cu discuția în jurul «frumuseții imaginii», se fac referiri la un film recent, **Între oglinzi paralele**.

Se discută despre imagine, despre scenariu, despre așa-zise probleme de specialitate. Fiecare apar și alte întrebări: A merge sau nu la un film e o alegere influențată și de critică? Se citește cronicile de specialitate? Cînd? Înainte sau după vizionarea filmului?

«Pentru a rămîne în conștiința spectatorului, un film nu trebuie neapărat să fie recomandat de critică sau de publicitatea care se face înaintea premierelor. (Traian Cioculescu). Am citit o cronică la **Naa Marin...** și m-a derutat. Filmul acesta a avut un succes de casă nemaiîntîlnit, cred că pe bună dreptate și acolo se făceau reproșuri, unele poate întemeiate, dar multe neîntemeiate.» (Col. I. Matei, Casa Armatei). «De multe ori mesajul ajunge cu greu la spectatori. Ori e sofisticat și deci nu e perceput, ori e facil, simplist, dar rețete în loc să pună probleme. Apoi oricînd de bine realizat ar fi un film, dacă nu emoționează și nu alunge nici scopul educativ, îl uiti, nu-l rămîne în suflet. Un film bun, dorești să-l revizi: **Doctorul Poneanu**, **Ilustrate cu flori de cîmp**, **Septembrie**, **Ilustre speciale...**» (Lucia Anatol — medic).

Era lîrzie pe ecran, voi promisiunea unei vitore întîlniri. Inginerul Victor Stănescu (de la Centrul de cercetare științifică al Uzinei de autoturisme) ne întrerupe contrariat: «Cum să terminăm discuția, fără să fi amintit măcar **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**, **Cursa sa Tanase Scatiu**?» Iordache Georgeta (tehniciană) adăugă: «Putem, vorbind despre filmele mele mai bune, să nu amintim de **Actori și sălbatci** sau de **Puterea și Adevărul**?» Nu, sigur că nu. Discuția abia poate să înceapă... Într-adevăr, într-o cină și în cinetă există și trebuie să existe un dialog deschis, continuu. Și o trăsătură de interes: pasiunea pentru film.

**Roxana PANĂ**

## La Pitești

**Prieteniile filmului.  
Sinceri, deci exigenți**



...«Azi am alergat cu o mașină de la țară, eram pe teren în județ, am bagajul jos, în holi Patatului culturii, sînt deja așteptat la un ansamblu coral, dar am venit aici pentru că iubesc

filmul și sînt membru al unuiu din cele mai active cercuri cinelice din țară. Mă numesc Constantin Berca, profesor.»

Pitești. Cercul «Prieteniile filmului». Nu e casă de filme care să nu fi trecut pe aici cel puțin de cîteva ori, la dezbateri sau gale ale filmului românesc (peste 20 de întîlniri







## ambția documentarului

### Emulație sau nivelare?

Cinema

Trudnic și pasionat, sobru și eficient, filmul științific s-a dezvoltat cu strălucită modernitate etapele firești de evoluție, caz unic în istoria cinematografului românesc de nonficțiune (și nu numai), el a oferit chiar de la debut cîteva scurt-metraje antologice, cu valoare de referință pentru întreaga dezvoltare ulterioară a genului. Înregistrînd cu migală pe peliculă dereglările motorii survenite în maladiile nervoase, profesorul doctor Gheorghe Marinescu folosea la sfîrșitul secolului trecut, pentru întreaga lume, aparatul de filmat ca «instrument al unei noi metode de cercetare», descoperind astfel cu uimire că cinematograful ne permite nu numai să surprindem fenomene care a fi scăpat pentru totdeauna ochiului nostru, dar, mai mult, ne dă posibilitatea să le evocăm cu ușurință după nevoie notarea și păstrarea. Observația marilor savanți își păstrează o nedezmîntată actualitate: astăzi ca și ieri, realizatorii de filme științifice se află într-o permanentă căutare a înaltului, a scormonesc cu înăpăstare în tîrîndurile realului, spre a ne putea releva apoi cît mai pregnant fenomene care ar fi scăpat ochiului nostru.

S-ar părea însă — și unele din ultimele scurt-metraje ale documentaristilor de la studiul «Alexandru Sahia» nu prea înțeleg — că s-ar crede a o opinie contrară: că astăzi exigențele obiective impuse de filmele de cercetare propriu-zise și priveșc prea puțin productivitatea învîntămîntului sau propagării cunoștințelor în rândurile publicului larg. Acestora din urmă li s-ar putea preciza că, în realitate, explicațiile corecte și detasate, fără rateuri, dar și fără risipa de combustibil intelectual, fidei și informativ preluată din presă (Gazeza unui medicament, Alimentația națională) sau din surse didactice (Omul și universul, Atracția universală) sînt înfățișate ca atare cu constituinții și cu înțelesul lor, clar, învinovăte toți, din când în când, de sensibile intuiții spectaculare.

Astfel, în *Căciulacul sintetic* (scenariul al rector Paul Popescu-Dorobanț), avînd un inerentul repere și procente economice se îndușcase considerabil grație caracterizării zglobii, la persoana aia a eroiului titular, erom, am, în acest caz, un merit, dar nici mîieră nu poate deveni prastie.

În *Geneza unui medicament*, semnat de Ladislau Karda, fundul muzical continuă al Concertului în mi minor de Chopin (o aluzie la elanul romantic al cercetării științifice?) însoțeste discret strădăniile doctorului Tina Covellu de a pune la punct romedul litizat. Procedul acesta nu e numai admisibil, ci și admirabil în sine, cu condiția ca ceea ce vedem pe ecran sau auzim în comentariu, să nu se constituie într-un simplu compensat al unor defecte gătate-tăstări sensibile mai percutante.

Desigur, nu putem pretinde filmelor de popularizare științifică să ne prezinte mereu un abstracțism, căci ele pot, și trebuie, să ne arate mai mult decât o explozie informațională contemporană, al bombardamentului de date și stiri la care ne supun nerîritur, canalele mass media, și să ne stîrnească interesul, prin diversificarea modalităților specifice de exprimare, prin violența și înscăvitate expunerii cinematografice.

În acest sens, *Atenție la stress* de Zoltan Ternar apare ca o încercare singulară (chiar dacă nu într-o totală împlinire) de a îmbina interesul științific, utilizarea conjugată a filmărilor combinate, a elementelor de ficțiune, ca și a graficii, direcționată eficient atenția marelui public spre probleme socio-medice de generală importanță.

Similitudinile tematiche din *Om și univers* de Ion Bostan (subîmpărțit în *Sfera lui Pitagora* și *Și totuși se mișcă*) și din *Atracția universală* (scenariu de Maria Săpîroiu) conținuturi aporice gemenne unei ferile emulativă, dar, cu toate că scurt-metrajul menționat atestă solida cultură științifică a autorilor, care se conștientizează prin descoperirile epocale făcute de Heracit și Aristarh din Samos, Copernic și Tycho Brahe, de exemplu, că remarcabilă obstaculizarea filmelor românești de la cîte ori de cîte ori se vestește prilejul, celebrul ne pur și muove) și Newton, o anumită senzație de nivelare și uniformizare înmăscă, răzbată dintr-o deconștientare a comentariilor, dincolo de bunele intenții pedagogice.

Încheiem, reamintind realizatorilor de filme științifice, desigur că două decenii ca se împlinesc în acest an de la primirea în AICS, așteptîndu-i cu producții pe măsura talentului și posibilităților lor reale demonstrate cu brio de altele ori încă acum.

Otetea VASILESCU

## Cinematograful, artă a speranței, emancipării și libertății



Film de ficțiune,  
dar și document  
al istoriei:  
(Cronica anilor  
de jar  
al algerianului  
Lakdar Hamina —  
premiul cel mare  
la Cannes 1975)

## Filmul african, o carte de vizită a luptei pentru independență națională

Cinema

În contextul filmului mondial, cinematograful african a devenit prezentă printro operă de creație originală numai după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, adică după ce, rînd pe rînd, popoarele africane au izbîzit după secole de luptă să înfrîngă asuprirea colonială, să-și afirme și să cucerească dreptul la suveranitate și independență națională.

În unele țări de pe continentul negru, filmul a fost cunoscut și practicat chiar din primii ani ai secolului nostru. De pildă, primul documentar egiptean a fost realizat pe strălele Alexandriei în 1912 (an cînd la noi avea loc premiera primului film artistic românesc inspirat din Războiul Independenței), urmat la scurt timp de un adevărat boom al filmului de ficțiune. De altfel, astăzi, cînd cinematograful egiptean ocupă locul întâi în producția cinematografică a continentului (cu 50 de filme pe an), s-au realizat de-a lungul celor șapte decenii nu mai puțin de 1600 de lung-metraje. În ansamblul continentului african, arta filmului, ca expresie a culturii naționale a fiecărei țări în parte, a născut însă odată cu ieșirea de sub dominația colonială și afirmarea țărilor africane ca națiuni libere și egale în drepturi. Un alt exemplu ni-l oferă cinematograful din Mozambic. Dacă primele săli de cinema au fost deschise în fosta capitală, Lorenzo Marques, chiar din 1900, producția națională a documentarului de actualitate s-a impus începînd din anii '50 (ar filmul de ficțiune, în general, cel comercial, a cunoscut un avînt din anul 1970; totuși, nu putem vorbi de începutul unei cinematografii naționale decît după 1975, anul cîștigării independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd special cel comercial, a cunoscut un avînt din anul 1970; totuși, nu putem vorbi de începutul unei cinematografii naționale decît după 1975, anul cîștigării independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd

specia cel comercial, a cunoscut un avînt din anul 1970; totuși, nu putem vorbi de începutul unei cinematografii naționale decît după 1975, anul cîștigării independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd special cel comercial, a cunoscut un avînt din anul 1970; totuși, nu putem vorbi de începutul unei cinematografii naționale decît după 1975, anul cîștigării independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd

în ciuda apăsării tirzii la filmului african pe ecranele internaționale, acest punct de incidență dintre istorie și artă a creat de la bun început cineastilor o stare de maximă răspundere față de creație lor. Ei au înțeles să facă din film un instrument de cunoaștere și de conștientizare a maselor, alîmîndu-se datorită să folosească forța de convingere a filmului și spre binele țării și a născut condiții de viață a poporului. Desigur, ca și pe celelalte continente, diversitatea de culturi și de specific național de

pe cel african face să nu se poată înghloca creația de film din diferite state sub o singură identitate. Există însă în regiile trasătură comună: regii cinematografului africane, după cum dessemenea, se poate vorbi în celelalte arte — literatură, plastică, muzică, dans — de o problematică comună izvoită dintr-o experiență istorică la scara întregului continent.

Iată cum definește codarea artistă filmului african unul dintre cei mai reputați regizori ai continentului, senegalezul Ousmane Sembene: «Filmul este, pentru noi africanii, un fel de școală la care trebuie să învățăm nu numai noțiunile noi, ci și sentimentul de solidaritate și de fraternitate între țăările în curs de dezvoltare. Pentru a atinge acest țel, arta noastră trebuie să aibă sinceritate în exprimarea ideilor și o viziune politică clară».

Lupta pentru eliberare națională a popoarelor Africii este pentru filmul african nu numai sursă de inspirație, ci însăși carnea și sîngele său, făcînd din filmul de ficțiune un document viu al istoriei. Opiumul și bita și Cronica de la Birma de film distins cu Marele Premiu la Cannes 1975), prezentate și la noi, sînt două dintre filmele algeriene dedicate acestei teme.

Nu mai puțin aflat în obiectul atenției de filmat al tinerilor cinești africani întreaga problematică a consecințelor colonialismului. Unul dintre cele mai acut-resimțite flageluri antifetismului. Deși este vorba de țări de o străveche cultură și cu o bogată tradiție artistică transmise din generație în generație, neștiută de carte a împiedicat adaptarea la corîntele impuse de progresul vieții moderne. Dar să dăm cu-vîntul în această privință regizorilor independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd special cel comercial, a cunoscut un avînt din anul 1970; totuși, nu putem vorbi de începutul unei cinematografii naționale decît după 1975, anul cîștigării independenței de stat a Mozambicului, cînd a luat ființă și Institutul național de film, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, demonstrînd

filmului de la New Delhi, declara la o conferință de presă: «În fata unui analfabetism atît de extins, filmele noastre trebuie arătate din sat în sat, ele trebuie să comunice cu sînten prin limba lor și trebuie să-și reprezinte, fără ca cineștii să aibă nevoie să importe o estetică străină de popoarele lor». În acest sens, filmul tîrîului Khalid Siddik, *Căsătoria lui Zein*, este un strălucit exemplu al simplității plastice, de o originalitate înconfundabilă cu care re-captează cadrul natural al unui sat african, spațiul și culoarea, portul și obiceiurile. Prin tema filmului, lălm contact cu încă un aspect preocupat cineștii angajării în eliberarea socială și spirituală a popoarelor lor. Duelul dintre misticismul orb și respectul rațional al credințelor tradiționale, reflectat aici într-o poveste plină de umor și de lirism despre modul cum cel scotit pe nedrept «proștulat statului» reușește să fie de soție pe cea mai frumoasă fată.

Un alt motiv tematic din filmul african contemporan, impus tot de o realitate socială concretă, este migrația în căutarea de lucru, de la sat la oraș. Filmul gabonez *Tobele au încetat să bată* sau filmul tunisian *Dar mine?* ilustrează, într-un context specific, realitățile, înțelesurile respective, traumele dezrădăcinării, efectele co-săvîrșite de către fiecare în lupta dintre vechi și nou.

În fine, un alt obiectiv al filmului african este combaterea neocolonialismului în toate formele sale de manifestare. Dintre acestea, filmul malgax *Accident* și filmul senegalezul *Amal Kamwa, Bu Bu, zăcrașă!* — dezvoltînd atitudinea burgheză locală față de popor, fac cu suocă dovada că arta filmului poate sluji o politică pusă în slujba progresului social și a ridicării nivelului de conștiință a omului. Aceasta este și scopul activității «Asociației cineștilor africani» înființată acum cîțiva ani, cînd amrînd evoluția filmului în țările în curs de dezvoltare și apropierea cineștilor de problematica atît de complexă a continentului african, Asociația promovă o cinematografie angajată politic, demonstrînd că, între arta legată de popor și politica poporului, nu există contradicție nici de esență, nici de formă. Sînt exemple pe care cineștii africani le-ar dori multiplicare, decumdată, datorită condițiilor economice mostenite, pe întregul continent se realizează aproximativ doar o sută de filme pe an.

Adina DARIAN





«Imperiile» despotice nu vor îngădui un guvern revoluționar. Nu ne rămâne decât calea rezistenței...» — se aude vocea fermă a lui Nicolae Bălcescu în atmosfera încărcată care cuprinsese adunarea. Întreg guvernul provizoriu e de față. Au început filmările la 1948 și Munții în flăcări. Au început cu secvențele de interior, pe platoul 4 din Buttea. În decolul «Sălii tronului», unde se filmează zilnic... (în fotografie Emil Cosarșu — I.C. Brătianu, Cornel Ciupercescu — Nicolae Bălcescu, Constantin Codrescu — Ion Heliade Rădulescu).

din unghiul regizorului

## 1848 și Munții în flăcări

### Film de anvergură, dar nu superproducție

Cinema

«E o pagină de istorie dificilă și sper că spectatorul va pleca de la film cu o privire mai clară asupra ei» declară Petre Sălcudeanu în primul panoramic al revistei din anul scolar 1948 și Munții în flăcări. Între timp, scenaristul le-a mai adăugat 6 episoade de televiziune pe care le realizează aceeași echipă, lași acum și confesiunea regizorului Mircea Moldovan, spusă dintr-o suflare. Între două drumuri la Buttea... pentru că filmările au și început.

— Un film istoric. Împlică un film de anvergură?

— M-am întâlnit cu filmul istoric la Pinteia. Dar nu se pot compara. Complexitatea filmelor din 1948 — două pentru marile ecran și șase pentru TV — în jur de trei sute de personaje, zeci de locuri de filmare, decor real în toate anotimpurile, s-ar potrivi unei superproducții, unei producții-culoare. Producția, în sensul propriu al cuvântului

asa va fi, dar filmul nu, în nici un caz nu vreau să semene cu ceea ce înțelegem în mod curent prin superproducție.

Fiecare din cele trei sute de personaje e un caracter, are ceva de spus, e absolut necesar în narativa filmelor, chiar dacă apare o dată sau de două ori. Nu vreau să rămână nimic ilustrativ, convențional. Nu vor lipsi din film marile momente de la Cimpia Libertății, de la Blaj, Filarețul, Dealul Spirii... Epoca 1848 e pentru prima dată adusă pe ecran (un început s-a făcut recent cu Vis de ianuarie) și deci răspunderea întregii echipe e imensă, ca și dificultățile de altfel. Nu există costume, decor, recuzită, le căutăm și le stringem pas cu pas.

Nu ne e ușor și pentru că aducem prima oară pe ecran figure cunoscute, de prim plan ale istoriei naționale: Nicolae Bălcescu, Avram Iancu, Ion Heliade Rădulescu... Și e important ca imaginea din film să nu o contrazică pe cea acreditată de manualele și cărțile de istorie. Noi ne-am

obișnuit cu portretele care-l reprezintă însa pe majoritatea dintre ei la o vîrstă mai înaintată, în orice caz la mulți ani după revoluție. În anii în care li arătăm, toți erau mulți mai tineri. Avram Iancu avea 24 de ani, Nicolae Bălcescu avea 28... De aceea distribuția cuprinde în majoritate actori tineri. Ceea ce nu înseamnă că nu avem licențe de vîrstă și chiar de sportrete». Am preferat, de pildă, cunoscuta înfățișare a lui Cuza, cu barbă, deși ea este mult ulterioară.

— Filmele intenționează să arate și etapele de formare a acestor personalități?

— Nu, în momentul în care apar în film, aceste personalități sînt deja afirmate. Problema de fapt e mai complexă — Lukacs o dezbate pe larg în studiul său aplicat romanului istoric — și n-am văzut-o realizată nici în alte cinematografe. Există o mare diferență între noi și spectator: porim deopotrivă de la premisa că acesta e Bălcescu, acesta e Kogălniceanu... ale căror biogralii sînt cunoscute. Noi nu facem decât să prelucram de la un anumit punct și să le urmărim traiectoria... Spectatorul, în baza necunoscutei acestor personaje, va fi în stare să le recunoască și să le simțim în viața lor.

— Dintre multe personaje vă simțiți atrași de vreunul în mod special?

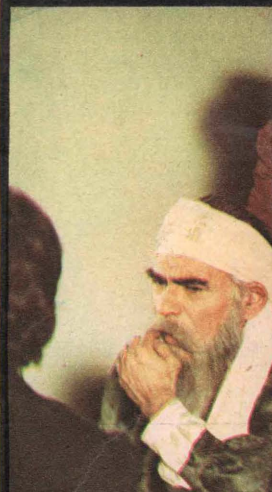
— Așas selectiv mă aștept de Avram Iancu și de drama lui imposibilitățile de acordare a unui ideal înalt cu determinările epocii. E un personaj căruia, paradoxal, pe măsură ca încerc să-l descifrez, îl sporește misterul. Momentul înfățișării lui cu Bălcescu mi se pare un punct de viraj al perioadei de care ne ocupăm. Pe această permanentă întrepătrundere a acțiunii în cele trei țări s-a bîzuit dramaturgia filmelor, obținînd astfel o unitate care e există desigur, dar nu atât de evident, în epocă.

— Am vorbit de intenții. Dar concretizarea lor...

— Perioada de cronometraj și delimitare a decupajului este pentru mine o fază decisivă. Când decupajul e gata, filmul s-a terminat. Rămîn posibilitățile de a-l modifica. Nu mi-am amînat niciodată rezolvările pentru locul filmării. Am început filmările pe platoul la Buttea. Vom mai filma la Brăila, Sibiu, Brașov, în județul Alba în Blaj. În decolul fantastic al Apusenilor.

Am plecat încrezători la acest drum și cu aceeași echipă cu care am făcut film în anii din urmă (director: Mihai Năstase). Cu operatorul Valentin Ducaru, un prețios colaborator, mă întîlnesc prima oară. Pregătirea a durat cam mult, dar se știe că e mai bine să măsoară de două ori și să tai o singură dată.

## Prim-planul rolului secundar



«Dintre toți oamenii de teatru, interpreți posibili ai rolului — declară regizorul Savel Stîpîl — l-am ales pe Liviu Ciulei, al cărui univers spiritual mi s-a părut cel mai potrivit pentru a reprezenta pe Dinicu Golescu, acest iluminat care a pregătît renășterea pașoptistă».

Liviu Ciulei, interpretul lui Dinicu Golescu în *Falansterul...* (scenariul: Florian Avramescu și Nicolae Dragoș. Regia: Savel Stîpîl. Casa Unu)

din unghiul reporterului

## Teatrul cel Mare

### Un film monografie. Subiectul: istoria Teatrului National

Cinema

«Un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să doare, să aibă în fundul gîurii...»

Actorul, actorii, cînd les se scenă, trebuie să aibă pe dracul în ochi, prin sprîncene, prin gură, prin virful degetelor, prin toți porii, să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului.

O clipă să nu-l ierte pe public a-ți veni în fire și a-și da seama ce vor cu ei: să-l repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l

farmece, să-l alurească, să-l smintească mai stiu eu cum să zici!

Cînd o ai din teatru în ochi și nu te ușași și sigur toți să fie împlînenți de emoție, umeri de plîns, ori de rîs. Așa teatru, da! La așa teatru, nu năvăl publicul ca la o binefacere: cîci, în adevăr, că nu sînt multe frumuseți pe lumea noastră mai mari decît un bun teatru. (Ion Luca Caragiale, din articolul «Teatrul National», apărut în «Universul» din 19 noiembrie 1899).

Nu știu dacă în colțana sonoră a filmului *Teatrul cel Mare* vom auzi citate

părerile despre teatru ale marelui dramaturg. Știm însă că «momentului Caragiale» i s-a acordat un spațiu ample în structura filmului.

Teatrul cel Mare, un film necesar și așteptat, un film despre «prima mare scenă a țării, despre frîmțata sa istorie prin veac.

Cu alt motto ar fi putut sta pe prima pagină a scenariului, decît versurile lui Iancu Văcărescu: «In el năvăluri îndreptăți Dașu! aștia în minte...»

La 31 decembrie 1852, Teatrul cel Mare era inaugurat de trupa lui Costache Caragiale. La 16 mai 1875 — deci cu doi ani înaintea existenței noastre ca națiune independentă — Alexandru Odobescu, numit director al teatrului de Titu Maiorescu, ministrul de resort, cerea ca pe fațada de la Calea Moșcoșiei, să se înscrie cu litere mari cuvintele «Teatrul National». De atunci și pînă azi, lungă este lista acelor care, în cuprinsul a 125 de ani de existență a Teatrului National, i-au condus destinele. Ion Heliade Rădulescu, Costache Caragiale, Meli Miloș, Al. Odobescu, Ion Ghica, Ion Luca Caragiale, Alexandru Davila, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Victor Eftimiu,

Zaharia Stancu, Radu Beligan.

Folosind documente de arhivă, fragmente din înregistrările din fonoteca de aur a radioteleviziunii române, afize, fotografii, caricaturi de liquiside, secvențe din filme de lung-metraj («O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Bădăranii, Telegrama...»), fragmente de cine-cronici din fostele jurnale de actualități ale studioului Alexandru Sahia sau ale televiziunii, filmul prilejuește reînălțarea cu marile personalități actoricești și regionale ale scenei Naționale: Ion Talanu, Gheorghe Timică, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Maria Filotti, Elvira Godeanu, Tanți Căcea, Gheorghe Stăin, Sică Alexandrescu, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, George Calboreanu, Grigore Vasiliu Birlic, Nicky Atanasiu, Ion Fîntineanu, Radu Beligan.

Ochelarii lui Caragiale, costumul lui Nottara în «Regele Lear», cusma lui Vlaicu Vodă purtată de Aristide Demetriad, pinca-nez-ul și peruca unei compoziiți în lui N. Soranu, pălăria și salul purtate de Timică în «Căruța cu paleta», bomba găsită printre ruinele teatrului, gongul surd și înegrit de fum, cheile clădirii dispărute... Imagini de muzeu care se înfățișează cu imaginea filmului în ziua de 20 decembrie 1973, la inaugurarea noului edificiu al Teatrului National.

Unii dintre spectatorii care au frecventat Teatrul National în ultimul timp, vor fi auzit în timpul spectacolelor bîzîturi aparatului de film și i-l vor fi zărit pe cei doi-trei oameni care se strecurau în sală la «Coana Chirția», la «Căruța cu paleta», la «Richard al III-lea sau la «Romulus cel Mare» dorind să treacă cîțiva mai neobservați. Pe tăcute, pe mîsurile, pe viu și pe sfîrșite, așa au început și așa s-au terminat filmările în Teatrul cel Mare, «coproducție» a Casei Trei cu Studioul «Alexandru Sahia». Scenariul și regia: Constantin Văeni. Imaginile: Costel Teodorescu. Montajul: Livia Ionescu.

Rubrica «Panoramic românesc» este realizată de Roxana PANĂ



Filmul, mijlocul cel mai eficace de a păstra istoria vie a teatrului (Alexandru Giugaru și Grigore Vasiliu-Birlic în *D-ale carnavalului* și George Calboreanu, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Tanți Căcea și Radu Beligan în *Bădăranii*, în regia lui Sică Alexandrescu pe scena Teatrului National)



## din unghiul operatorului

# Ioanide

## Un film masiv, bogat



**C**ioanide, filmul Casei Patru, ecranizarea a romanului «Sietul Ioanide» și «Scri-nul negru» de George Călinescu — scenariu: Eugen Barbu, regia: Dan Pita a intrat în ultimele faze de lucru: mixajul și operațiile de laborator. De această dată ne-am adresat operatorului Florin Mihailescu, care, obdat cu Ioanide, semnează imaginea la cel de al nouălea film, dorind să aflăm cum arată lumea acestei importante ecranizări, din unghiul operatorului.

Ioanide era tentant prin elumea de creație de Călinescu, complexul de relații dintre personaje, bogăția caracterologică. Fiecare destin cinematografic important nu se putea să nu-l obse-dare pe operator. Decorul, costumele, machiajul (și modificările lui succesive care privesc nu neapărat îmbătrânirea, ci schimbarea, evoluția personajelor, trecerea lor într-o altă stare) mă solicitau dincolo de discuția obligatorie consultativă, pe care o am de obicei cu aceste compartimente. Un film ca Ioanide nu putea fi abordat ca o chestiune personală, a fiecărui dintre noi. Era de neconceput să lucrezi în afara grupu-lui. Alți datorită complexității filmului, citi și datorită stilului lui Dan Pita de a colabora cu echipa.

— Concret, ce înseamnă acest tip de colaborare?

— Pita vine cu concepția lui (care ține desigur de intimitatea creației) și după ce-și face expunerea în fața echipei asupra ceea ce dorește pe ansamblu și pentru fiecare moment în parte, fiecare dintre noi preia etapele și o trace prin filtrul profesunii sale, propunând rezolvări, consultându-ne. La Ioanide am avut joncțiuni complicate între scenografie și imagine, rezolvări a căror decizie ne solicita pe toți (cum au fost, de pildă, discuțiile despre cromatica filmului legate de casa Manigomian). Nu numai fiecare culoare, ci și fiecare nuanță de culoare erau importante. De obicei aveam 10—15 personaje în cadrul și ele trebuiau gândite în funcție de ora acțiunii (prânz, seară), care e fundamentală pentru tipul de dialog, de mișcare, de lumină.

— Fie că stătem în o «epoca», bănuiesc că portretul joacă un rol impor-tant în imaginea filmului. Ce probleme speciale au ridicat operatorul aceste portrete?

— Când abordez un portret, poate pentru că sint o fire sentimentală, mă simt atras

de personal așa cum e el gândit în scenariu. În decupaj de această dată și în roman) și abia apoi de actor, deși e și cel mai impor-tant. Dintre toți regiștii cu care am lucrat. Pita e regiștor pentru care prim-planul e fundamental; el trăiește cu obsesia pri-m-planului. Are și o intuiție extraordinară de a ști unde să-l introducă într-o suită cinema-

partie, un zid la care eram pus cu spatele (scenografia, costume, ambianță) iar pe de altă parte, universul intim al fiecărui perso-naj. O strămoare din care puteam leși cu greu și care cerea un echilibru riguros, esavan.

— Ce a însemnat «Ioanide» pentru operatorul Florin Mihailescu?

— Fiecare dorința de autodepășire. Era și o probă de rezistență la tensiune înaltă. Pe o lungime de film atât de mare, să rezisti, să nu clachezi — fizic în primul rând — și să fii «la cotă maximă» tot timpul. Ioanide e un film masiv, lung și greu, bogat, de o bogăție care-ți vine din adânc, din sub-stanță și care te obligă. Cea mai mare dorință a noastră era să trecem cit mai mult din această boală pe ecran. Discutam în echipă — inclusiv cu asistenții de la ma-chiaj — cu scenariu, dar și cu opera lui Călinescu tot timpul în mintă. Sau mai

«Ioanide, un film de personaje, un film de prim-planuri»  
(Ion Paceu) — Ioanide  
și Dinu Ianculescu — Iablonsky,  
intr-una din secvențele  
importante: «Talcioiul»



teatrală. Mă simte — ceva ce ar trebui să fiină probabil de operator — distanța opti-mă la care trebuie să te situezi față de actor. La începutul colaborării noastre nu eram convinși, trăgeam de comun acord variante. La montaj constatam că ei avuseseră dreptate. Acum sintem rodati, iar discuția la prim-planul e un capitol încheiat. Ceea ce a fost foarte bine, pentru că Ioanide e cu precă-dere un film de prim-planuri. De aceea am și fost tot timpul prin la mijloc. Pe de o

exact, în gând. Propuseseam la un moment dat să facem un concurs între noi cu între-bări din romanele călinescane. Nu știu cine ar fi câștigat. Dar n-am avut timp, n-am avut nici un moment de respiro. Nu la toate filmele stai într-o tensiune înaltă a creației de la început și pînă la sfîrșit.

— Nu m-am despartit suficient de Ioanide. Încă mă simt frică de el. Abia l-am terminat. Despre Fripă cel bun, de pildă, as putea vorbi mai mult, mai ales despre greșeli...

și ce păcat greu duce în spate?

«Sint numai șapte personaje», declară scenariștul Hora Pătrașcu. Nu există plan doi și nici personaje secundare. Asta presupune, firește, un efort deosebit pentru fiecare actor în parte.»

Iată și interpretii celor șapte personaje: Ioana Pavelescu, Ernest Maftei, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Adina Popescu și Dinu Lazăr.

Scriș de Hora Pătrașcu și în regia Cristi-anei Nicolae, noul film Gumpăna, produ-ducție a Casei Trei, a început filmările în luna martie. Operator: Marian Iordache. Prima zi de filmare s-a desfășurat sub tiră-na unui soare strălucitor. Cabana «Gumpă-na 1530», amplasată într-un frumos peisaj de iarnă, din munții Bucegi, era «prea ospita-lie» cu echipa. Furtuna de zăpadă, noii descriși în scenariu erau zadarnic

## Rug și flacăară

«După revoluțiile de la 1848, luptele pen-tru libertate și unitate națională, pentru dreptul fiecărei națiuni la existența de sine-stătătoare, au continuat să zguduie vechile așezări ale Europei. În ianuarie 1859, prin dubla alegere a lui Alexandru-Ioan Cuza ca domn al Moldovei și al Țării Românești, se puna temelia statului român modern: Principatele Unite. În același an, o dată cu războiul Franței și Piemontului cu Austria, începea sirul bătăliilor pentru libertate și unificare a Italiei. În veste, expediție a «Celor o mie» de voluntari, comandată de generalul Garibaldi, luptau pentru noua Italie, alături de italieni, numeroși spanioli, francezi, polonezi, unguri, precum și români din Transilvania, aliați încă sub stăpînirea austriacă.»

Acesta este inseratul introductiv care se va vedea pe fondul unor imagini de luptă. În pregericul filmului Rug și flacăară, inserat menit a ne introduce în datele și atmosfera filmului. Biografia lui Alexandru Bots, eroul romanului «Rug și flacăară» de Eugen Uricaru și al ecranării, pe care o realizează regiștorul Adrian Petringeanu, începe în tabăra voluntarilor transilvăneni din Italia. Secvențele din «tabăra volunta-riilor» s-au filmat în luna martie la Cluj. Imaginea: Aurel Kostarikiewicz, decor: Mihai Beciu, costume: Ion Nedelcu.

În fotografie Ion Carmitru — Alexandru Bots și Ion Dobrescu — generalul Turr. Filmările continuă...

## din unghiul producătorului-delegat

# Gumpăna

## Există și necinste, dar ea nu are ce căuta în lumea noastră



**C**larnă grea în vîrt de munte. O cămină ce zburde din ea, da din folosită — au adus mobi-lierul, proviziile, s-a instalat și telefonul — dar decandă-tul nu funcționează — s-a transportat și telefonul, dar încă nu e despacketat. Cabana «Gumpăna». Cel care vor trăi și vor munci aici, cabanieri, par niște oameni împăcați cu altitudinea, cu izolarea, cu aerul tare. Încetozii, se pre-gătesc să înceapă o viață nouă. Sint trei la număr: un bătrîn — moș Bucur sau ebulu — nepoata lui, Fulga, și tînărul ei logodnic, Pavel. Cabana se va deschide în primele zile ale anului. Decandă-tul e 31 decembrie. În cabană mai sint o groază de lucruri de făcut... Iar cei doi bărbați coboară pe schiuri în vale, în orașul cel mai apropiat, după ultimele cumpărături ale anului. În urma lor, Fulga trage zăvorul și se apucă de treabă... Dar se pormeste viscolul și de afară răbate un sirigle de violator. Putin după aceea, sub privirile nedumerite și speriate ale tetei, în cabană își fac apariția doi bărbați necu-noscuți, dintre care unul e rănit. Comporta-rea lor ciudată o pune pe gînduri. După o vreme, apar și doi tînări rădăciți, pe care viscolul îi îndepărtase de cabană unde urmasii se petreacă Anul Nou. Așa că, pe nepută masă, la «Gumpăna» se încropește

un revelon. O noapte ciudată și încordată în care bucurie și calm firesc sint înlocuite de teamă, de suspiciune, de pînă reciprocă, așa cum se întîmplă întodeauna cînd într-o lume de oameni cinstiți își face apari-ția un ticălos. E numai unul? Care dintre ei?



Cadrul I, turnat I. Exterior. Fereastră cabană. Personajul Fulga (Ioana Pavelescu). Primul tur de manivelă al filmului Gumpăna

asteptati. Au sosit însă ajutoare: zăpada artificială, iar cîteva zile mai tîrziu, cea naturală.

«Gumpăna, cred că are datele unui film de actualitate, în sensul că nu e exact al cîvintului, declară regiștorul Cristiana Nicolae. De actualitate, nu doar pentru că pe calendarul de pe perețe va aparea scris 1978, ci pentru că problemele oamenilor din film sint dintre cele mai actuale. În fond e una singură: dorința de a trăi mai bine, cu toate implicatiile ce decurg de aici.»

Hora Pătrașcu în prima zi de filmare (dar după cum se știe, nu la primul film), avea emoții: «Am lucrat destul de mult în acest scenariu și care regiștorul s-a adus un aperi substanțial și cuprinză-tor. Este pentru prima oară cînd lucrez cu o regiștorie și, mărturisesc, am avut alergie la ideea că o temele poate practica firea de film, mă rog, o părere strict personală. De data aceasta, iată, după ce am citit decupajul, am depîlnă încredere că vom reuși să dăm publicu-lui un film adevărat, care să-l intereseze.»

Filmul Gumpăna se anunță deci ca o confruntare de caracter puternice într-o unitate de timp și spațiu care va fi spo-rește dramatismul și suspensul. Unicul decor al filmului o cabană. Acțiunea (nu e mai frumos spus «poveștea») se desfa-șoară de-a lungul a 24 de ore. Dezvălă-mînt: în zorii zilei. Prima zi a unui an nou. Filmul poate fi citit și ca un avertisment cu atât mai penetrant pentru sensibilitățile îngăduitoare, cu cît al își păstrează tot timpul aerul firesc, calm și normal al cotidianului.

De firește, aceasta nu e decît părerea producătorului delegat, care trebuie să fie «solidă» cu aceeași filmul pînă la ultimul cadru. Poate fi și, acest producător delegat, altfel, decît Încrêzător și plin de speranțe?

Dana BUCUR



George Cozorici:

## „Clipa“ e o deschidere spre adevăr. Dar mai departe?



Destinul cinematografic al actorului George Cozorici este dintre cele mai ciudate. Trei — numai trei roluri principale, dar, unul era Ștefan cel Mare, iar altele erau Dumitru Dumitru din Clipa, clevta, nici măcar multe roluri, în rest, cum singur spune, „întrerupt de coloana sonoră“ pentru că a dublat cu vocea lui de Ștefan cel Mare sau de Dumitru Dumitru, cu vocea asta care nu rostește niciodată vorbe, ci gânduri, multe, personaje care, cine poate ști, cine ne poate spune, de ce nu puteau să aibă și chipul lui. Poate pentru că este un actor de adevărat nu de supranatural (cineva mi-a spus că se trage dintr-un neam de săpători de flintă din Arboare, ce bine i se potrivește descendența asta!) specie greu de împacat cu sărăcia de date, cu schematicul unor personaje. Dicționarul cinematografic trece peste numele lui și cum n-are fi „nu e vîră nîmîr“ — îmi spune — cînd mi s-au cerut etadele nu le-am dat, mi se părea că n-am de ce, că nu se cade. Făcuseră prea puține filme. Este un mare actor — ce bună e termenul, dar cum poate să plătască de adevăr o asemenea banalitate! — pe care filmul l-a folosit cu o zgîrcenie incredibilă. Dacă l-ai ghindea mult, dacă sîi pun sau întreabare asta, pe cît de jenată pe alți de inutilă. Ce poate să-mi răspundă? Că n-a fost solicitat. Risc, totuși, măcar și din curiozitate, curiozitatea de a afla cum o să-mi spună lucrul ăsta.

— Stiu eu? Poate pentru că în film — ca și în teatru, din păcate, — nu există un repertoriu ghîdit pentru actori, pe actori, iar actorii este o mare ciudățenie. În clipa în care îi spun: „Veți juca — la toamnă, la vară, la iarnă — veți juca și uite ce și în ce — din acea clipă (am și ajuns la clipă, vedeți, ci se repede) îl încep să caut, să scormonesc în el, în cărți, în viață, încep să fie, să devină personajul acela. Dacă l-ai prin surprindere, nu are timp să devină decât cel mult o schiță, o schemă, fără mie nu-mi plac schemele. Nu-mi place sistemul: „Las că vedem noi, numai să fie mai spontan, mai firesc“. Dar ce înseamnă spontanitate cînd nu știi ce faci? Când există comanda aceea: «Motor! și oamenii din spatele aparatului de filmat care mi vizualizează expresia în timp ce eu rostesc un text învățat cu o oră înainte cu nu cumva să-l etosează, ca să fie spontană. După părerea mea însă astfel nu se creează spontanitate, ci doar golul acela din privire pe care pelicula îl înghețează — pelicula nu lărgă nîmîr — gol și panica, frica de a nu găsi cuvîntul, verbu, panica lipsei timpului de gîndire. Teama că vei vorbi pe care nu am avut timp să îl gîdesc. Sigur că mie mi-a mai dispărut acea frică de aparat și nu pot să trec peste asta fără să-l amintesc pe Mircea Drăgan și Frații Jderi și Ștefan cel Mare. Dar chiar și așa, mi se pare că un actor trebuie să știe cu precizie matematică ce are de gîndit, pentru că să știe cum să spună același gînduri. Textul pe care îl pusea scena pe care se presupune, reprezintă bagajul de gînduri al personajului, trebuie știut. Pen-

tru că acolo, pe platou, știu că-mi vine treabă, peste platou, știu că-mi intră reflectoarele în ochi, că strigă regizorul: «Intră, Ghiță!» — și de toate asta trebuie să fac abstracție și să fiu cont în același timp. Spontanitatea vine după urmă. Ea face parte dintr-o muncă de elaborare, ea face parte din arta actorului, iar arta actorului nu se face «pe momenta» și cu un text improvizat, ci este rezultatul unei munci de laborator, de studiu.

— La «Clipa» — căci iată a venit clipa s-a ajuns la «Clipa» — așa ai lucrat? Adică, ceea ce se vede pe ecran este rezultatul unei asemenea stăruiri de excepție, ideată?

— Am avut scenariul și timpul să mi-l apropi. Nu clișeez camera. Am avut o frică. Mie în general nu mi-e frică, dar atunci am fost. Dacă citești cartea — mi-am zis — să nu fiu influențat de literatură. Cartea am citit-o după ce am făcut filmul. Dinu Sărașu știe asta, i-am spus: «Nu se poate — zicea — eu credeam că ai «mîncat» cartea». Am «mîncat-o» făcînd personajul. Am început să scriu în noaptea, în termenul de filmare înălmătat la acest personaj. Și m-am înhamat, pentru că mi s-a părut că acest secretar de partid pe care l-am mai întîlnit în filmele noastre, nu putea să fie altul. Era o șansă să arăt altfel. Lînia lui, scara lui foarte înaltă — de la adusul bolilor înălmăta la gospodăria de la Cornul Caprei și până la marile idealuri pe care le gîndește — mi se părea pasionant de parcurs, de urcat. Mi se părea că trebuie arătat un asemenea secretar în toată complexitatea problemelor pe care le gîndește — mi se părea o funcție. Un om care, cum să vă spun?

— Își trăiește în plin condiția, poate... — Pălește. Un om care pălește, iar omul om e. Dumitru Dumitru, mai cu seamă — cînd e pornit să cîștige, trebuie să înceapă prin a da. Chiar și eu, George Cozorici, ca să devin Dumitru Dumitru, a năvălit în «Clipa», trebuie să am un lucru la Gheorghe Cozorici în favoarea lui Dumitru Dumitru. Să renunț la lucruri mici, poate, cum ar fi să stau o oră aici, la «Pes-tre», un lucru mic, dar care face parte din viața mea de George Cozorici, și la lucruri mai mari, la linie, la a amînat ordine în viață... A trebuit să risc o sancțiune pentru absența la învîntul de partid — asta în timp ce filmam secvența excluderii din partid a lui Dumitru Dumitru în cazul meu au votat cu toții împotriva, firește, dar gîndește ce coincidență hazlie! — a trebuit să dorm într-un microbuz pe apucat, plecînd de la o repetiție la teatru, ca să ajung la Sătioara, să filmăm toată noaptea și să mă întorc la teatru, să am o repetiție la teatru și seara în spectacol, și de acolo din nou în microbuz, din nou la Sătioara — după o săptămîna de nesomn am dormit rezemat de un zid — m-am gîndit că toate aceste clipe le-a trăit, chiar dacă altfel, și Dumitru Dumitru între Cornul Caprei și în Insuși. Uneori poate nici n-a putut de acord cu toate cele lăsa făcînd sau cînd l-am auzit în brașu. M-am încredințat lui. Asta poate să sune a «despersonalizare», dar face parte din meseria

actorului. Și este o chestiune paradoxală: cu cît te despersonalizezi, cu cît capeti o mai mare încredere în tine, în înțelesul ăsta, în biografia personajului, cu cît te întorci mai «în urmă» în acea biografie, cu atît faci un salt mai mare înainte.

— Ieră-îmi, nu are nici o legătură cu ce spuneti sau poate există o legătură «mai în urmă», dar mi-am amintit că era cît pe-aci să-mi refuzați interviul ăsta. De ce?

— Din teama de întrebări stereotipe de tipul: «Cum ai făcut rolul?». Întrebare în care Calboreanu a răspuns pe vremuri unui confrate al dumneavoastră: «Cum ai făcut? Cum l-ai făcut? Ce să învești rolurile: dumneavoastră de ce credeți că Dumitru Dumitru apare așa cum apare în filmul «Clipa»? Că putea să fie și altfel...» — Nu vă suprașiți, meseria mea nu e răspunsul.

— Bine. Atunci am să vă spun eu. Cred că Dumitru Dumitru apare așa, pentru că Dinu Sărașu a scris cartea așa cum a scris-o, pentru că Vitanidis a ghîdit materialul așa cum l-a ghîdit, pentru că și-a ales o echipă de colaboratori buni, pentru că Nicu Stănescu a scris scenariul așa cum a scris, pentru că Răchid Oșanitzky a scris muzica și Dan Ionescu, Profesorul, a făcut coloana sonoră, dar mai ales, poate pentru că Vitanidis a ghîdit închipuirea asta o dată lațată filmului românesc. Poate e un început. Cît de începem, ci începem... Singura mea teamă este că nu cumva această «Clipa» să devină o replică, o repetiție o deschidere, să nu fie un fel de a ne liniști pentru mai multă vreme sufletul. Ceea ce m-a interesat ar fi continuarea acestei clipe de deschidere în condițiile ce spune Dumitru Dumitru în final?

— «Ar trebui să vină un sculptor...» — alic și alic, un sculptor inspirat care să pună în fața noastră o statuie, măcar înșurător, a luptei împotriva liche-lismului, a fariseismului... M-a interesat să văd și calitatea statuiei, v-o amintiri, aceea de pe fostul Palat al Justiției, devenit Palat al Culturii, dar o statuie care să înălmăte în mîna dreaptă o balanță, în stînga o torță și să fie delegată la ochi. Asta era poate ideea. Și Dumitru Dumitru și închipuirea, să nu fie un fel de a ne liniști pentru mai multă vreme sufletul. Ceea ce m-a interesat ar fi continuarea acestei clipe de deschidere în condițiile ce spune Dumitru Dumitru în final?

— ...care s-a încredințat lui Dumitru Dumitru.

— Așa cum m-am încredințat oricărui personaj pe care l-am jucat. Aura Buzescu, profesoara mea, ne spunea atunci, demult, în început: «Nu știți copii, că nu știți de cît un bot de lut. Personajul pe care trebuie să-l interpretați trece în ține și deci tu ești botul de lut. Și în prima zi modelezi în el ca un sculptor. E lutul tău. Dar dacă l-ai lăsat așa, și se usucă și a doua zi nu-l mai poți modela, pentru că se sfărâmă. Și atunci, întodeauna trebuie să ai personajul cu tine, să-l ții moale, să te ghîndești tot timpul la el, să nu-l gîndești numai gîndurile tale îl modelează».

— Atunci poate, credeți, că și statuia aceea a răbdării și răbdării noastre e oamenii de oamenii de cinema, dornici o-o vedem în picior — credeți că dacă ne vom ghîdi tot timpul la ea o-o facem? Credeți că ghîndindu-ne, nu-mai ghîndindu-ne, vor fi în stare o-o modela?

— Știți povestea lui Leonardo da Vinci de pe timpul cînd lucra fresca de la Santa Maria Maggiore?

— Nu.

— Este așa: avea tot ghîdit. Nu-mi luda n-ai avea, nu-l gîdise. Și umblă el prin piață, într-o zi, vede un om și-l spunea: «Asta! Lăduțe! Vorbește cu ei, se tocmeste, se înțelege și-l duce la frescă. Fresca era

O certitudine pe nume  
Mircea Albulescu  
(Drumuri  
în cumpănă)

## personaje și interpreți Cînd actorul definește filmul



Există no greutate a ro-torului — mari sau mai mici — interpretate de Mircea Albulescu în ultimii ani (numărătoarea începe din cam de la Puterea și Adevărul); o anumită încredințare în nu-mele căreia personajele sale sînt cer dreptul la o privire aparte, ca și cum ar aduce cu ele un film secund ce se înșeuă în povestea cea mare a ecranului, fără a o tulbura. La capătul unor experiențe pe care nu le-a traversat în zadar, cu tot ceea ce au avut ele și bun și rău, Albulescu s-a instalat acolo unde domnește actorul-automat — cum îl numea un estet, actorul capabil să plezească, în el însuși, o definiție a filmului, mai degrabă, în unele cazuri, decât cea pe care o prețind scenariul sau regia. De ce? Pentru că astfel de interpreți superează nu o psihologie, oricît de complicată ar fi ea, ci un destin, mai bine-zis dificultatea nemăsurată a transformării unei vieți într-un destin. Sub ochii noștri el scriu istoria unei existențe, a unui om aflat mereu într-o călătorie către întințirea cu sine însuși.

Dintr-un astfel de travaliu s-a născut Octavian Borcea din Drumuri în cumpănă, tărînul care ține, la amînte și face cum știe el, dar numai după ce s-a convins că știința lui în-trăne-vieții este curată, cinstită și demnă. Drumurile lui Borcea pe la casele fiilor săi, justificabile sau nu la nivelul unor întrebări elementare (avea el, într-adevăr nevoie, de «consimțămîntul» copiilor săi, pentru a-i lăsa nevastă «de-a doua?»), căpătînd întregul și frumusețea prin prilejurile pe care le i oferă tărînului ce se confruntă cu multe întîmplări, potiriv, îndoeli, urii, egoisme, ce stîrnuie vor fi ale lui. Călătoria lui Albulescu-Borcea este mai puțin un răgaz pe care și-l acordă se însuși, înaintea luării unei hotărîri, un răgaz pe care îl ține, deci scum, cu timpul, îl umple cu un plus de cunoaștere, vede, cîntărește, prețuiește, de aceea nu are două răspunsuri la fel în fața partenerului tînorilor care îl întrebă, în dorul lăii, ce mai face tărînimea muncitoare, le răspunde pe potrivă, cum se cere roșete după soare; de bălatul născut se desparte prin tăcere, iar în fața afărării durorii își caută salvarea în jocul cu nepoții — poate singur pe care îl simte aproape, prin candoare ori prin încăpăținare.

Magda MIHĂILESCU

mă mir...



## îndoeli



După o mulțime de îndoeli, care m-au măcinat (bine-înțelese cu aprobarea mea, c-aș fi putut foarte bine să-mi trăiesc și eu viața) am ajuns, în sfîrșit, să nu mai fiu sigur de nimic. A fost,igur, dar e drept c-am avut și condiție necesare, practicînd un fel de artă care se dezvoltă către un fel de prestare. Singura deosebire ar fi că celelalte prestări s-au scumplit.

Vina acestor stări involute e din multe părți, și aici am să sar peste tema mea preferată: cum nu avem ce juca, deși facem filme după filme. Și cu toate, deși sacrificii demne de altă cultură. Mi-am descărcat anima în fața unor oameni influenți, competenți și am avut surpriza că toate se știe în amănunt, lucru care m-a înșelut, dar numai pînă m-am urcat în primul tramvai, și m-am amintit că am putea face și nu facem, că nu aștept nimic de la mine, că n-am la ce mă ghîdi pînă-mi crapă capul și că poate ar fi timpul să mă apuc de fotbal.

Și uite-asa, ajuns să nu mă mai mir cînd mă întîlnesc cu alte ocole care mîi povestesc din fugă cine o nouă ispravă cu haz (poate singurul haz autentic al cinematografiei noastre). Căci dină (cinematografia) se poartă adesea cu noi cum te-al purta cu un copil vitreg, cu care trebuie să îți dragă numai dumnică. E adevărat că și noi simțim noaptea veșeli, ziua triști. De aceea zic că involuim lini-

ții către o simplă prestare de serviciu și nu m-aș mira să fim afiliați într-o zi și o cooperativă de profil. Că orice organ se atrofiză prin nefolosire, deci și talentul și demnitatea noastră artistică. E drept că și noi înșine nu ne acordăm demnitatea pe care o așteptăm în ochii tuturor, ne-comportîndu-ne decît ca indivizi separați, amîntîndu-ne de toate numai cînd avem cu noi plîngeri și cînd ne merităm președintele. Dar pentru că nu-mi place să plec supărat, mă întorc la optimism: chiar și în condiții de prestare, care cu utilitatea noastră este indispensabilă (cîrui cuvînt). Și ține mi-ar plăcea ca actorii care fac film să se vadă înțelegîți în mai puțin semnificativ, cîci sînt atît lucruri de care nu vreau să mă țin singur. Mai ales ne-am mira de cum se va descurca cinematografia cu no-actorii, în condițiile sporiilor numărului de filme. Să ne mirăm, că de întrebare nu «ne întrebăm nimic!»

Mircea DIACONU



# Actorul e trupul ideii



Textul  
trebuie  
«visat».  
Spontanitatea  
vine pe urmă

tipologia umană în  
filmul românesc

De ce prefer  
deocamdată -  
rolurile „mici“

Cinema

Cred că marele cursur al  
scenariilor — ca să nu  
spun al scenariilor! —  
este că povestea descri-  
e, doar superlativ sau pe  
care și-o poate încipui  
actorul, este cu mult mai  
interesantă decât povestea dezvoltată  
în paginile scrise. De aceea se întâmplă  
de multe ori ca un rol mic să fie mai  
consistent, în felul lui, decât unul de  
mare întindere, pentru că primul se  
sprijină în scenariu pe o sugestie pe  
care scenariștii a știut să o schizeze,  
în timp ce al doilea nu se sprijină pe o  
elaborare scenică mai generoasă și o  
E ceea ce îmi spune experiența mea  
personală și în acest mod îmi explic de  
ce criterii după care eu accept sau nu  
un rol și mă bucur să realizez nu este  
aceia ca rolul să fie mare, adică de mare  
întindere, adică ocupând multe pagini în  
scenariu.

În deosebire în scenariile de actualitate,  
găsesc mai greu mari partituri și mai  
degrabă rolurile mai mult sugerate  
decît încheiate, dar care pot fi împlinite  
după cum ne stă noia, actorilor, în  
putere. La sugestia scenariștilor sau  
regizorilor, adăugăm imaginația și trans-  
pirarea noastră, din dorința — cum spunea  
Mircea Dănuș — cum spunea  
revista «Cinema» — de a ieși basma  
curată și de data asta, în filmele de  
actualitate în care am jucat eu — în  
afara partiturii din *Ilustrate* cu flori  
de câmp, pe care am iubit-o foarte tare,  
— textul mi-a fost de mai mare ajutor  
cînd a fost de mai mică întindere: fata  
din *Dimineața*, profesoara din *Mare  
noastră*, alături în *Drum în penumbra*,  
măta din *Tânase Scutari*. Și n-aș putea  
spune că în aceste filme erau alte roluri,  
de mai mare anvergură, pe care să mi le  
fi dorit, pentru că se îmi simțeau că erau  
mai interesante și mai frumoase. Nu.

Asta pentru că atunci cînd povestea  
e mai dezvoltată, de cele mai multe ori  
apare schema, brusc inspirată se topete  
în tonurile gri-palide. Mai mult, pentru  
că oricît de vag este profilul aceluia per-  
sonaj «principala», unele repere sînt  
totuși precizate în acele multe pagini  
ale scenariului, imaginația ta, ca inter-  
pret, nu mai are practic posibilitatea să  
încearcă un alt fel de dezvoltare.

Nu spun neapărat că nu vreau și  
nu-mi doresc roluri mari, adică bune.  
Nu spun neapărat că nu există roluri  
mici, ci numai actori mici. Ba da, există  
roluri mici, din care nu poți să faci nimic,  
cu tot chinul și strădunia ta și a regi-  
zorului nu iese mare lucru. Ceea ce  
îmi permit să observ și să propun spre  
examinare, este situația în care, deocam-  
dată, tot literatura, tot marile valori  
clasice, sînt acelea care ne oferă poveș-  
tile cele mai substanțiale, personajele  
cele mai complexe și mai credibile,  
inclusiv personajele feminine «principa-  
le».

Carmen GALIN

Da, există  
în filmul  
de actualitate  
și roluri  
care  
nu așteaptă  
totul  
de la actor...  
(Carmen Galin  
și Dan Nău  
în *Ilustrate*  
cu flori  
de câmp)



filmele poetului

Plăcerea  
de  
a fi obiectiv

Cinema

«Viața personală» e un ter-  
men și ferm și ambigu și de-o  
indiscutabilă fascinație; ră-  
mîne ca filologi și sociologi  
să ajungă la o concluzie  
științifică. *Viața* — care în-  
clude inevitabil și pe cea

Încearcă să se justifice, și creează o morală  
strîmbă, orbecăie în pustii cărni, fenomen  
descriu cu geniu în filmele lui Bergman.  
Nimic mai concret, mai viu, decât legile  
morale. Legile morale te ui, indiscutabil,  
senzualitatea, miresma, culoarea lor. Dacă  
o femeie spune «iubitul meu e las, mi-a  
făcut silă fizică de lașitatea lui, nu pot să  
mă mai culez cu el» să știți că nu minte.  
Supersenzorială replică prompt: «Ei și ce  
dacă e las, dacă e bine făcut?» Ei, bine,  
aici nu mai acționează niciun eei și dacă...  
Cuma, ei și dacă? Lașitatea lui e materia-  
litatea ei, asemenea ochilor și minților, ase-  
meni sinilor și părului, omul sensibil o  
percepe. În filmele închinete revoluției a  
reieșit cel mai clar legătura de singe dintre  
lumea morală și lumea senzorială. Dacă  
iubitul a trecut în tabăra dușmanilor mai  
este o iubire? Sigur — senzațiile nu se  
spulberă imediat — oameni simțim, ele pot  
supraviețui pînă la moarte, dar ruptura s-a  
produs. Interesant în această privință e că

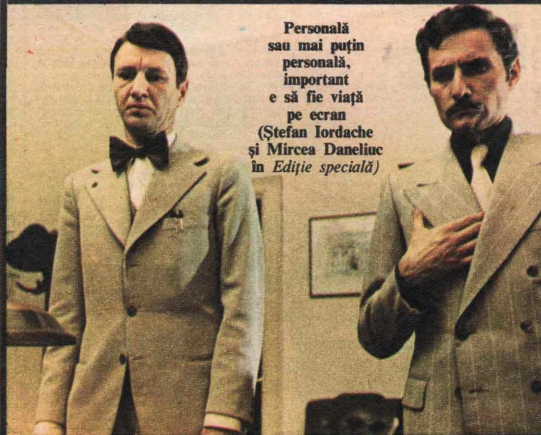
O falsă dilemă a filmelor noastre:  
viața personală sau viața obștească?  
inteligent depășită de *Clipa*

obștească, și deschidere spre lumea cea  
largă — nu poate fi decât personală. Ce  
rost are o viață dacă n-ai personală?  
Ar merita trăită o viață impersonală?

Tolstoi, cel care a descris magnifica  
epopee a războiului împotriva lui Napoleon  
avusesse curajul să spună că «dramele ca-  
merale sînt poate cele mai importante.  
Să nu fim deci nici noi mai catolici decât  
papa și să-l dăm vieții personale și sensul  
mai îngust, dar deloc meschin, al vieții

femeile sînt mai intolerante cu abaterile  
de ordin moral și mai înțelegetoare cu cele  
senzoriale pe cînd la bărbați se întâmplă,  
dacă nu mî înșel, invers. Morala nu e o  
marea acrită și vigilență care veghează ca  
fetele să nu vină prea tîrziu acasă — ci o  
realitate intimă, biologică a întregii noastre  
ființe. Cînd poporul spune despre cineva  
că en-are niciun Dumnezeu sau en-are  
nimic sfînt, nu cade deloc în misticism, ci  
vrea să spună că omul fără morală, fără ni-

Personală  
sau mai puțin  
personală,  
important  
e să fie viață  
pe ecran  
(Stefan Iordache  
și Mircea Dănuș  
în *Ediție specială*)



«foarte personale». Dar și în cea mai intimă  
relație umană își prinde inspirația se poa-  
dimensiunile istoriei, izolarea nu e numai o  
trufie fără rost dar și o utopie.

Divergențele dintre oameni, dintre bă-  
rbați și femei sînt în primul rînd de ordin  
moral, oricît ar părea de ciudat. O iubire  
se poate naște sub vraja exclusivă a sen-  
zațiilor, a beatitudinii simțurilor, nu poate  
afîrși decât din dorința unor impasuri mo-  
rale. Sincer — mai sînt și excepții — plădura  
fără uscături nu există. Puține iubiri sîr-  
fesc prin uzura senzațiilor. Cele mai bune  
scombă datorită impasurilor etice create  
de surprizele vieții. Tot ce spun eu e valabil  
numai dacă ne raportăm la ceea ce înțelegem  
prin iubire: în alte forme de comuni-  
care, îmi declin competența. De ce se des-  
partează eroii lui Antonioni? Fiindcă dispă-  
ruse poate patima? Nu, ea ar fi făcut față.  
Se întimplase ceva mai grav. Disparuse  
încrederea morală. Și stupiditatea sau me-  
schinătatea poate o l'ornă de adulter.

Morala poate să nască pasiune; pasiunea  
nu poate să nască morală. Am văzut, slavă  
domnului, în multe filme cum tocmai cura-  
li unor bărbați demni și prevăzători făcând  
să nască în femeile patima cea mai desă-  
tătită. Cea mai agreeabilă în sensul bun al  
cuvîntului. Cînd însă patima exclusiv fizică

mic sfînt nu merită nici stimă, nici îmbră-  
țisări în noaptea.

«Viața personală» e o plătă pe care  
cinematografia noastră a ridicat-o cu com-  
petență dar n-a aruncat-o prea departe.  
Sînt și eu de acord că viața personală în-  
clude și pe cea obștească, dar în cele mai  
bune dintre scenarii viața personală a ajuns  
să se teamă, să rosească în fata celei  
obștești ca un copii care, lăsat acasă, îl e  
frica de întoarcerea părinților... cînd pisica  
nu-i acasă... S-a creat astfel o naivă dupli-  
citate, sau dacă cuvîntul e prea grav, o  
anume rivalitate, concurență între viața  
personală și cea obștească. Eie pot trăi  
fericite numai dacă sînt una singură.

În *Clipa* lui Dinu Sărau și Vitanidis, acest  
impas este depășit cu grație și hotărîre,  
problema, viața personală sau cea obștească,  
ce se destramă, nu-și mai are rostul, la  
flacăra revoluției viața este una singură.  
Apele vieții m-au dus adeseori departe de  
tîrîmurele lui Dinu Sărau, dar în cele mai  
bune oblige să aplaud indiscutabil succes.

Cuvîntul «obligă» e impropriu. Nimeni  
nu mă obligă, nici măcar eu nu mă oblig.  
Există oare o plăcere mai mare decât aceea  
de a fi obiectiv?

Teodor MAZILU



# Teoria filmului

## Carte, film, viață

[illegible]

(și, implicit, al filmului) sunt **subiective** (și **naturaliste**, reproducând mecanic natura): autorul introduce însă un criteriu de **obiectivitate**, selectând și alegând, din realitate, clipele de mai mare semnificație, coordonându-le într-o succesiune care îmbrățișează totalitatea realului (sau aspiră s-o îmbrățișeze) și care altceva nu este decât **montajul**. Montajul contribuie, **asadar**, la transformarea subiectivității existențiale în obiectivitate (istorică), și tot montajul suprapune, până la urmă, aparatul de filmare și de înregistrare a sunetelor (și vocilor) unor povești care, la rândul

De la viață la carte  
și de la aceasta, prin film,  
din nou la viață:  
iată circuitul ideologic  
și cultural al «Clipei».  
(Gheorghe Cozorici  
și Emanoil Petruș)

[illegible]

diversitatea» — în imagini audiovizuale — discursiv, argumentele, conflictele, chipurile. Cu altele cuvintele, regiulor nu mai oarecare, însoțite de muzică, de sunete, de carti, rare de coordonate geografice, de elemente gata «formatizate» ale povestirilor literare. De aceea filmul *Clipa* se încadrează, aș zice tipic, paradigmatic, în categoria *cinematografului în serviciul opereii literare* (unde și în companie, confortabilă, *Electra* lui Zarpas, *Ani grei* ai lui Zampa, *Cronica familiară* a lui Zurlini, printre altele). «Regizorul mediază cunoașterea opereii literare pentru marea masă a spec-

momentul nocturn din lagăr și alte câteva asemănătoare. În general, însă, pelicula nu are, pe plan estetic, dincolo de funcția unei generose popularizări a scriii, că să dea ceva de gândit, de așteptat, să fie prespus, din partea realizatorilor săi, în primul rând, o rigorosă acțiune, nouă, de selectare și, tot nouă, una de coordonare, de organizare a materialului cinematografic. Bunihoară, opțarea în favoarea celorlalte motive fundamentale ale cărții, pentru a evita tratarea la aproximativ același grad de tărie, minorul aspect al strîngerii de mobilă Biedemeier (asa se scrie, nu

Artorilor de talia actorilor Pie Baldelli în **Film și operă literară**, în dreptul acestor cartea — lucrarea rezoluțiilor constă într-o înregistrare diligentă care transmite fidel ceea ce, sau zicem, nu sau s-a o vadă la teatru sau celor care nu c-ști cartea: în care, în mod sigur, nu se poate să nu facă altceva decât să îndepărtărilor un modest serviciu față de teatru, furnizând, cu un minim de amestec, spații mai ample și mai largi de discuție.

... Și totuși, trebuie remarcată o calitate rare: filmul nu atărează și nu forțază teatru literar, nu cedază isptei de a modifica, în mod arbitrar, conținutul și structura interpretării scenomatografice, adică spectaculare, care pretinde să arate și ceea ce este în afara scenei, să spunem, să spună, să spună. Definiția îmbracă, în acest sens, o cută, o filmul *Cilpa*. Ceea ce nu înseamnă că nu se pot desprinde secvențe dintr-un film, care să fie folosite, de exemplu, dialogul din privri dintre Dumitru Dumitriu și cântărețul revolută de la Capric revolută, sau cântărețul Dumitru Dumitriu și cântărețul revolută.

(byrdmar) — de pe la Conștiință, și temeile majore ale eficației, oportunitismului, „competenței profesionale” etc., altfel frontal abordate în proza lui Săraru. Într-o asemenea gândină la „măști” și la Dănu Săraru, înțelegându-l în firea de difuzor care este filmul Clippa, revărsă a lui Dănu Săraru în colaborare cu George Vitanidis, acesta are merite deosebite, în primul rând, pentru că, în jură, de o rezonanță național-populară, de care poate că nici nu ne dăm seama, acum, imediat. De la viață la carte și de la aceasta, prin film, din nou la viață! Iată că, în acest sens, Dănu Săraru este o tensiune dialectică cu „eternitatea”, amintindu-se reciproc una pe alta. Cred, totuși, că încă de pe acum se cuvine să fim recunoșcători lui Săraru și lui Vitanidis, pentru că, în acest film, ei au scris în imagini audiovizuale curajoase și constructive, mental — ceea ce e esențial — să materializeze nobile și fecunde idei — și, în sfârșit, să facă ca și a națiunii noastre.

dicționar  
cinematografic

## B arocul

**C**inema  
matografică, termenul de baroc  
si-a făcut apariția de  
multă vreme: la noi, de pildă  
Eugen Schlierer l folosea încă  
în 1945. Într-un eseu despre  
filmele lui Cocteau, încerca  
rea de a defini conceptul de baroc cinema-  
tografic se declanșează, însă, abia în ultimele  
două decenii — o dată cu contribu-  
țiile datorate lui Marcel Brion, Pozzo Di  
Borgo, Marie-Paule Bardet, Pierre Pitiot —  
și se află, astăzi, în plină desfișurare.

**1.** Sprințe pe argumente dintre cele mai convingătoare, de la împărăteasa roșie a lui Sternberga la Căteanușul lui Welles, de la Senso al lui Visconti la Opt și jumătate al lui Fellini, de la Lola Montes al lui Ophüls la Cenușă și diamant al lui Wałda, cerțările de până acum confirmă observatiile (trase inițial, cum se știe, din analiza fenomenului plastic și îmbogățite, apoi, de studii literatari, muzicii, baletului) privind barocul ca o "forma mentis", ca o categorie distinctă a spiritului ("oe lege morfologica" și psihologica a spiritului uman, spune Brion) și

totodată, ca o categorie stilistică permanentă în istoria artelor. Şi în cazul cinematografului, viziunea barocă comunică sentimentul contrastelor vieţii, pune accentul pe extrema mobilitate a fiinţelor şi a acţiunilor, pe metamorfismul existenţei, pe lucrurile care sânt antinomice, sfârşitul şi începutul interiorilor prini, în jocul iluziei şi al realităţii, trăieşte o continuă stare conflictuală (eroii fellinieni, bunăoară, solicitaţi de impulsuri contradictorii, aspirind spre o puritate sortită să le rămână inaccesibilă, căutînd mereu spiritualizarea şi rămînd prin urmare condiţii sordide). Cultivînd opoziţiile şi dinamismul, viziunea barocă selectează de predilectie cîteva mari teme (fuga

timpului, omniprezența morții, decrepitudinea omului biologic și decăderea omului social, observate de Pitiot la Welles, Losey și Vi Conetti), simbolul (apa, oglinda, marea), tipuri de construcție narativă («filim în film», spectacolul în spectacol, povestire în povestire», cum înținem de exemplu în *Totul de vînzare* al lui Wajda, în *Cîntîc în ploaie* al lui Dunon și Kelly sau în *Cetățeanul Kane*). O caracteristică izbitoare a barocului cinematografic, notează Pozzo Di Borgo, e dată de metaforă, prezentă la nivelul cadrului («metafora figurativă»), dar și la nivelul secvenței («metafora narativă»), la nivelul ansamblului, am adăuga noi.

[illegible]

George LITTERA

Barocul  
la  
Iulian  
Mihu:  
de la  
grotescul  
coroziv  
a poezia  
tragică  
(Felix  
i Otilia)







Un Clint Eastwood cu un spor și de maturitate, nu numai de arme



## Inspectorul Harry



Fidel legii de bază a filmului polițist — suspensul — Inspectorul Harry este spectacolul cu răsunarea tăcută de la prima până la ultima fotogramă. Un suspens care nu se bazează pe afara criminalului — pe care-l vedem operând din capul locului — ci pe căutarea și prinderea lui. Și, mai ales, pe căutarea și prinderea lui de către Inspectorul Harry, ceea ce schimbă radical datele problemei. Pentru că acest polițist, încercând și nelăncrând, are metodele lui speciale, dure, violente, în care riscul este nu numai acceptat, dar devine principial alu în rezolvarea cazurilor. De fapt, Inspectorul își adaptează metodele obiectului de cercetare are de-a face cu oamenii lipsii de scrupule, cu ucișaci, cu indivizi în afara legii și procedează în fiecare cîntec se va adapta și el emediului și își va croi legea după chipul și asemănarea fără-deilegilor cu care se bate. Spre acest mod uni genului de a acționa (și genul pentru un slujbău al poliției) îl împinge poiziă în-săși care, în numele unei așa-zise democrații, va da frâu liber birocrației și înierii.

„Lipsa de probe care o învecă procurorul odată asasinului prins, frizează, în cazul de față, ridicolul. Cadavru unei fetițe nu constituie o dovadă împotriva ucișacului, lipsa unui mandat de percheziție și a unui mandat de arestare constituie însă probe zdrobitoare împotriva Inspectorului Harry. O întorsătură spectaculoasă, pentru cursul filmului, această obiectie a reprezentanților legii, cu un clișeu de cauză fulminant, în final, pentru Inspectorul certat cu mandatele oficiale, pentru că acestea nu izbutesc întodeauna să rezolve cazurile reale.

Pe lângă această idee — de fond — a filmului, aceea de a analiza dinăuntru, metodele de lucru ale poliției americane (acțiunea se petrece la San Francisco) mai există și o găsălină — și-a zăcam de formă — a regizorului: aceea de a înlocui clasicele, spectaculoase și inevitabile urmărire pe

două sau patru roți, pe patru sau șase piste, cu cascadorii al volanului și ai săltătorilor mortale, cu o nu mai puțin dramatică goană a unui singur om, și acela pieton, nevoit să alerge dintr-o parte în cealaltă a orașului, într-un sfomat amestec printre telefoanele publice la care-l cheamă, imperios și la ordine, o voce, vocea criminalului.

O urmărire deci și aceasta, prin forța lucrurilor mai lungă și mai obstinată și pentru noi, nu numai pentru Inspectorul Harry — dar nu mai puțin palpitantă datorită meșteșugului cu care a fost imaginată și realizată de regizor. De acest regizor pe

## Gen-rețetă, polițier-ul (ca și western-ul) se bazează pe același automat succes la public

nume Don Siegel, specialist de peste 30 de ani în spolițier-ul și catalogat de dicționare drept un maestru al filmelor din seria B hollywoodiană. În rolul Inspectorului Harry, îl vedem pe Clint Eastwood, popularul actor al filmelor cu pumni de doiori, sau doar cu clișee bănuși în plus, un Clint Eastwood cu un spor și de maturitate, nu numai de arme.

În general, Inspectorul Harry este un film de vîrstă pentru cei care au două ore în plus, nu neapărat de pierdut, într-o seară.

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor americane. Regia: Don Siegel. Scenariu: Harry-Julian Fink, R.M. Fink, Dean Riesner. Imaginea: Bruce Surtees. Cu: Clint Eastwood, Harry Guardino, Andy Robinson, John Larch, John Milichum

## Calcîiul lui Achile

Din capul locului, un film cu gimnaste și gimnastică, nouă, românien, este simpatice. Și nu mai trebuie explicat de ce. Simpla vedere a imensului efort pe care îl are executarea fiecărui element al fiecărui exercițiu, simpla vedere a trupurilor aparent firave, pline de sudoare, simpla vedere a ochilor pe care epuizarea îl golește parcă de expresie, ne umple de admirație. O admirare amestecată uneori cu o strîngere de inimă în fața unor copilași destul de chinuți. Pentru că în această privință, filmul Calcîiul lui Achile este cel ce poate de explicit sportul de performanță obligă la neumărate renunțări. El nu înseamnă numai, și nici măcar în primul rînd, aplauze, medali și câștiguri, ci chin, muncă și asigurări. Fiecare victorie nu este decât o efemeră tranziție de la un efort la altul, de la o înfrîngere la alta. În sport (și în filmul de față), nici o izbîndă nu este definitivă, un exercițiu care azi leze perfect, mine poate fi un eșec. Pînă cînd, într-o zi, eșecurile devin tot mai dese, anulînd reușitele, și sportivului i se pune în vedere cu brutalitate să părăsească terenul.

Dacă filmul Calcîiul lui Achile al cineștilor din R.D.G. s-ar fi concentrat numai asupra acestor probleme, altfel de complicat delicate, ar fi fost perfect. Temindu-se parcă să nu devină un esmipul documentar, realizatorii l-au diluat cu diverse teme colaterale: conflictul dintre generații, traumatizarea copiilor prin divorțul părin-

## Despre vulnerabilitatea presupusilor invulnerabili

ților, lipsa de viabilitate a unei căsnicii în care sînt este mariner etc. Ceea ce, în principiu, trebuia să confere complexitate personajelor, nu face decât să îndepărteze filmul de tema sa majoră: vulnerabilitatea presupusilor invulnerabili — sportivile performanțe.

Cristina CORCIOVESCU

Producție a studiourilor din R.D.G. Un film de: Rolf Losansky. Cu: Heide Welskop, Erwin Berner, Dieter Franke, Jessy Rameik, Jürgen Reuter.

## Substituirea



În traducerea noastră titlul își restrînge sensul față de Schimbul original, cu trimiteri mult mai generoase. Există, e drept, în filmul bulgar realizat de Gheorghe Dughelov, autor autobiografic al lui Ivan Petrov, și o substituție concretă de persoană — de fapt de versuri —, substituție pe care o încearcă o dată gata și

procedeu pe care regizorul Gheorghe Dughelov — autorul unor originale filme pe tema relațiilor dintre generații (printre care Examen și mai ales Avanta) îl practică cu succes pentru că îl consideră apt să forțeze convenția înclinați prin totală sinceritate a filmării din documentar. Mai puțin procedeul, și rezultatele lui artistice ne interesează. Și scopul în numele căruia e folosit de tînrul și talentat regizor bulgar (despre care vom mai auzi cu siguranță). După declarata sa, procedeu îl ajută să pătrundă mai direct în intimitatea mentalității tinerei generații, în căutarea definirii proprii personalități. «Căutări dese dramatice — după cum considera



Talentați exponenți a două generații actorul Iliia Dobrev și debutanta Janna Mirceva

se afirme, fie prin talentul kolegi sale. Există apoi o altă tentație, a celeiaș velleitare Katia, de a se da drept fiica unui reputat scriitor descins în orășelu cu pricina ca examinator la concursul literar. Dar faptele nu-s deci resorturi ce declanșează prelungi reverberări de constiință. «Schimbul» propus acritorului — un fel de sanță al tinerei ce se vrea cîinică, în fapt nu e decât derutată și singură — reprezintă preludiul unui proces al trecutului pe care și-l autoîntentează prozatorul ajunge la celebritate. Dar cu ce preț? Cu cel al sacrificiilor sentimentului față de mama Katia, cîndva logodnică lui, clișea de lasitate chiar dacă nu aceeași lasitate de care-l acuză pretinsa lui fiică. Suspensul psihologic e foarte inteligent condus. Planul prezent e interesat dramatic de flash-back-urile trecutului. O sevență ca cea a discuției dintre scriitor și Katia pe o platformă unde se filmează oîpe drumul din pădure unde fata își jăvără scena cea mai amestec de disperare, sinceritate și cabotinism devine, prin subtilitatea interpretării, (actorul Iliia Dobrev și studenta Janna Mirceva), un moment de referință al cinematografului bulgar contemporan. Ca și altă scenă, de mare autenticitate, înfîntarea scriitorului cu tinăra generatie ce-l încoțșește cu întrebări și-l derutează cu răspunsuri crude — o scenă filmată «pe viu» la o școală din Burgas. E un

cineastul bulgar — de care noi cu toții trebuie să ne simțim responsabili.

Alexandra BOGDAN

Producție a studiourilor bulgare. Regia: Gheorghe Dughelov. Scenariu: Vladimir Gurev, Gheorghe Dughelov. Imaginea: Radostin Spasov. Cu: Iliia Dobrev, Tania Sahova, Janna Mirceva, Margareta Pehlivanova, Viliro Kamazov, Maria Karel, Maria Krivel.

## În viitoare

O carte de succes «Rălia și un film asiderare, cu nume schimbat, dar pășind farmecul eroului picaresc: un pușcu de 15 ani din Bulgaria alinau sub jugul otoman, însoțite convuls de delinșii politici deportați pentru vina de a se iăvără împotriva stăpînirii. Pușcuții învîrtește pas pe pas fratele deportat și odiseea lui e descrisă în scene dramatice, printre peisaje exotice, filmate cu un autentic simț al compoziției și al portretului. Filmul se străbate cu interes, ca un roman-biviu, bogat ilustrat.

AI. B.

Producție a studiourilor bulgare. Un film de: Vili Tencov. Cu: Ivo Krastov, Naum Sopov, Mihail Mutafov, Djoko Rosici

## am mai văzut...

### ● Cine nu-l cunoaște pe Katkin...?

Tot satul și nimeni, finalmente. Cu altă mai puțin femeia care refuză să creadă că pruncul cu care i se întorcea bărbatul de pe front nu-i al lui, ci e — la fost încredințat pentru cîțiva minute, în tren, de o fată care a dispărut. De aici mica, ba nu, mareă dramă de familie, pentru că bărbatul renunță să-și mai convingă nevasta prae bănușilor și se închide în el, se îndepărtează și de cel din sat, nici el convins de încoțșarea generosului Katkin. Astfel o fire deschisă și prietenoasă ajunge să se auto-proscrie, pentru că nu înțelege, din mîndrie, să se justifice fiecărui. Încăpută pe mîna unui regizor de mai mare ambiție (și forță) artistică, această temă dragă cinematografului de analiză modern (alienarea, auto-alienarea) ar fi putut naște o mare operă. Dar filmul nu și propune decât să povestească modest, sincer, convingător, o întimplare reală cu o simplitate potrivă mediului respectiv. Cîteva situații încordate

(regăsirea stîngeră a soților și a copiilor mărici, cu tatăl cu un prunc în brațe; cîșitul la marginea satului, pentru ca tatăl adoptiv să scape de privirile vecinilor) sînt lucrate în cunoașterea tradiției a școlii filmului sovietic. Ce i s-ar putea reproșa filmului este că nu-și păstrează realismul sobru-amar pînă la capăt și cedează unei soluții facile: apariția finală a fetei revenită la bunele sentimente ca să tale nodul gordian al complicatei situații.

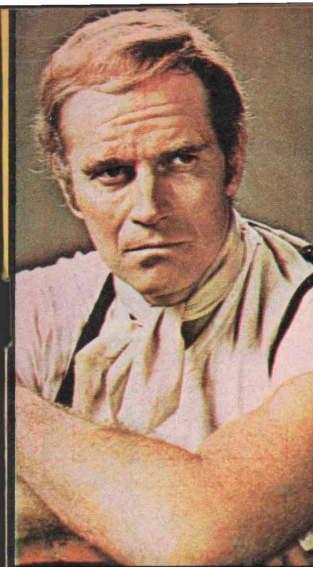
A. M.

Producție a studiourilor Lenfilm. Un film de: Anghel Vohotko, Natalia Troscenko. Cu: Gheorghe Burkov, Ludmila Zaitera, Elena Fetisenco.

### ● Prima iubire

Subiect emoționant al documentului cinematografic, războiul din Vietnam împotriva imperializării americane apare în acest film fără imagini apocaliptice ale tranșelor și executiilor. Drama acestui eveniment este individualizată în destulul unei familii al cărei membri străbat cîi prime-moșie. Fiul refuză realitatea tragică refugindu-se în mîrșii derizorii al drogului. În timp ce sora sa se angajează în lupta de guerilla a patrioților. Acțiunea crește în episoade bine dozate dramatic, filmul căpa-





Artileria grea afit în slujba «prînzului», cit și a «cersetorului» (Charles Heston — Henric al VIII-lea; Raquel Welch — Lady Edith, Rex Harrison — Ducele de Norfolk)

## zilele filmului polonez

### Peisaj social in peisaj cinematografic

#### Cazul Gorgon

Între copertile dosarului unui proces judecat la Lwow în anul '30 și judecat la Cracovia câțiva ani mai târziu — procesul instituitorilor Margaria Gorgonova, acuzată de crimă și condamnată la moarte fără probe și fără martori — criticul de film Boleslaw Michalek — coscenarist — și regizorul Janusz Majewski descoperă datele unui posibil proces moral intențat intoleranței născute din prejudecăți și resentimente. Cu o putere în scenă impecabilă, sensibilă mai puțin la senzaționalul cazului și mai mult la implicățiile lui socio-morale, cu o distributie ireproșabilă, dominată de figura fascinantă a Ewel Dalkowska în rolul Margariai Gorgonova, **Cazul Gorgon** pledează «în forță» pentru imaginea unei justiții care să-și merite întru totul numele. Poate că — ne supărează autorii — imaginea justiției se cere completată. Poate că numai legătura pe ochi nu ajunge, poate că dreptatea trebuie să fie nu numai orăbă, ci și surdă. Surdă în fața vocilor care încearcă, și uneori și reușesc, să-l împiedice implinirea.

Scenariu: Boleslaw Michalek și Janusz Majewski; regie: Janusz Majewski. Cu: Ewa Dalkowska, Alexander Bardini, Andrzej Lapicki.

#### Moartea unui greier

În situația în care a dinte problemele omului modern, devenită obsesie, este adaptarea la condițiile civilizației secolului XX, în situația în care a te adapta încape să înseamnă din ce în ce mai mult a supraviețui, ce se întâmplă cu cei care nu au încă noțiunea adaptării? Ce se întâmplă cu cei mici, cu acei copii care nu aderă, nu încă, la universul de cauciuc, de tablă, de plastic, care a devenit universul copilăriei lor, al prea civilizației pe copilărie? Ce se întâmplă cu acei copii născuți pentru alt timp, eramași în urmă, rămași adică la nevoia de contact cu filinta și nu cu obiecte, ce se întâmplă cu acei neadaptabili care simt lipsa unui pisoi sau a unui cîine, lipsa, de fapt, a contactului de la filinta vie la filinta vie ca pe o mare, coleștoare suferință? Întrebări turburătoare pe care autorii filmului le lansează cu îngrorare vizibilă, dar fără măcar sugestia unui răspuns. Dar, la urma urmelor, unde scrie că toate întrebările au un răspuns?

Vlad PAULIAN

Scenariu: Alina Korta; regia: Maciej Tomczak. Cu: Joanna Jedrka, Tadeusz Borowski.

#### Antichități

Ambiția realizatorilor merge dincolo de o simplă povestire despre masinile unei bande de escroci, care cumpără, traficează și trec peste granițele Poloniei opere de artă, care trăiesc în opulență și înșală fără scrupule. Acțiunile bandei, urmărirea și prinderea acestora, stimează primă din care regizorul Krzysztof Wojciechowski reține derivatul relațiilor fiecăruia cu obiectele, cu ceilalți, cu societatea, portretizează în contururi aspre lumea marginală, pentru că din loc în loc, să înalte o pledoarie, esențială pentru filmul său, întru păstrarea tuturor acelor opere care au închinat în ele ceva din spiritualitatea poporului său. Lumea escrocherilor se conturează din prim-planuri agresive și caricaturale, orânduite de un montaj dominator. Un asemenea montaj rapid, făcut chiar cu inteligență, duce însă la disjunctia între imagine și cuvânt, îngreunând pe alături înțelegerea, lăsând prea puțin disponibil pentru a recepta suflul de patriotism elevat ce străbate pelicula.

Florică ICHIM

Scenariu: Ryszard Gontarz; regia: Krzysztof Wojciechowski. Cu: Leonard Molicz, Janusz Gosciniak jr., Zbigniew Bartosiewicz.

### Print și cersetor



Charlton Heston, Oliver Reed, Rex Harrison, Mark Lester, Raquel Welch, Ernest Borgnine, George C. Scott, David Hemmings, o adevărată colecție de staturi adevărate generici acestei vechi (ce oare?) la **Print și cersetor** după Mark Twain. Distribuție condusă de Richard Fleischer, nume nu mai puțin cunoscut (începând de la ilustrul său tată, Max Fleischer, faimosul creator al lui Popeye și Betty Boop). În timp ce el, fiul, Richard Fleischer, a semnat de-a lungul anilor multe super-filme și super-producții: **Vikingii**, **Total Total Total**, **Rond de noapte**, **Incredibilă Sarah** etc.

Compozitor și dirijor este chiar Maurice Béjart, iar producător Alexander Salkind, supranumit «poetul banilor», și fiul său Ilya Salkind, generosul producător al super-super-producțiilor recente **Superman**, cu impresionantul său buget de zeci de milioane dolari. De altfel Salkind e un producător cu fler, care-și merită renumele, dacă ne gândim la filme ca **Viața lui Cervantes**, **Cel trei...** și **Cel patru mușchetari**.

Această pleiadă de nume celebre își încearcă forțele ecranizând «**Print și cersetor**» cu profesionalism de clasă, cu umor, cu fantezie și cu o incisivă ironie pe care, necrutătorul spirit al lui Twain ar fi aprobat-o. Verva o găsim pretutindeni, și în schimb de replici spirituale, și în bogăția sugestivă a costumelor, dar mai ales în placerea și bucuria actorilor de a juca. Un secol XVI privity într-un lucid secol XX

care înțelege subtilile și inevitabilele intrigi de la curtea lui Henric VIII, elegant disimulate de zimbete de circumstanță, dar și fabulosul mediu, al cersetorilor, unde s-a născut Tom, cersetorul devenit peste noapte prin moștenitor, privind cu nedumerire la ridicolele ritualuri de curte și la lubrile impuse de rațiuni de stat.

Discrete ecouri dickensiene sînt prezente în lumea celor nedreptățiți și umilii de la năfetică mamă a lui Tom — pină la Iordul

### Fiecare vîrstă are nevoie de un basm al ei

Miles, dezmostenit, dar înfruntind robust și cu huz succulent fetele jucate de soartă. În dublu rol, Mark Lester (Oliver Twist de edincioară) devine un copil adolescent de 18 ani, ușor aplecat de umor, înfrind aproape ca tot din generația sa a crescut... prea repede, dar păstrîndu-și chipul de concertat și deconcertant, transparent și limpede. El pare irealul liant între două lumi: numai incredibilă sa seninătate face credibilă povestea cu o lume de la curte, care poate deveni mai drăgăstă și cu o lume sărămadă, care poate fi ameliorată prin hlan-tropie.

Richard Fleischer este un regizor al secolului XX. Prologul său, ironic și auto-ironic, delimitază intențiile ecranizării sale și ne face să recunoaștem că spiritul lui

Twain și-a găsit un «traducător» care n-a fost... trădător.  
Marina CONSTANTINESCU

Coproducție SUA-Anglia. Regia: Richard Fleischer. Scenariu: Berta Dominguez, Pierre Spengler, George MacDonald Fraser după Mark Twain. Imaginea Jack Cardiff. Cu: Oliver Reed, Raquel Welch, Mark Lester, Ernest Borgnine, George C. Scott, Rex Harrison, David Hemmings, Charlton Heston, Harry Andrews, Murray Melvin, Sybil Danning, Felicity Dean.

### Cadoul vrăjitorului negru

Basmul ucrainian «Apa vie» ce a inspirat acest film, îl supune pe eroii săi unor grele încercări în lupta pentru izbinda binelui. Nimic deosebit până aici; nouă este însă doctrina regizorului Boris Rîțarev de a actualiza sensurile poveștii care glorifică puterea dragostei, de a însuși metaforele continute în ea cu aluzii la lumea contemporană. Pledoaria pentru prețuirea înclinațiilor este susținută nu atât prin mijloacele transformiste și ferice ale genului, ci prin simbolistica imaginii și prin contrapunctul umoristic. Reținem din distribuția competentă numele unei acțiuni de o expresivitate aparte (dovedită și în filmul «Dragoste și statistică», unde interpreta rolul secretarei) Lia Akhedjokova. Ea face parte din familia minunatelor actrițe ale planului care ne exprimăm printr-o arareori prețuirea.

Dana DUMA

Producție a studioului Maxim Gorki. Un film de: Boris Rîțarev. Cu: Elena Kondratieva, Boris Serbakov, Larisa Danilina, Aleksei Cernov.

Un «pretex» muzical pentru Helena Vondrackova



### ● Speriați-l pe compozitor

Iată o comedie muzicală ce găsește pe un ton jovial măsura pozitivă imbinării cîntecelor cu momentele de umor. Trama nu este ca de obicei un simplu pretext, ci se dezvoltă prin gaguri izbutite ce ironizează o idee a psihanalizei: aceea că artatul este stimulul în crearea de lucrări existente. Unul compozitor timid și lăunatic îl se pune la cale de colegii săi de la teatru de revistă, o serie de farse excentrice pentru a-l pune să creadă că «viața e via». Uneltituri, dornici de noi cîntecuri obținute prin socotirea talentului, cad pînă la urmă în propriul capcan, dar înfruntării, înflăcărilor, urmirii și travestirii personajelor prietene: bune momente de comedie. Cîntecurile sînt inspirate iar echipa actoricească de la teatrul praghez de revistă «Sematour» este excelentă. Filmul mai are și alt-utu prezentei Helenei Vondrackova, cîntăreață de clasă și acțioară cu farmec.

D. D.

Producție a studioului chesovace. Un film de: Ladislav Ryckman. Cu: Luděk Sobota, Helena Vondrackova, Petr Narožná, Miroslav Siměk.

înt tensiunea genului de suspens, înnoibilă însă prin calda pledoarie pentru soliditate și demnitate. D. D.

Producție a studioului vietnamez. Un film de: Hai Ninh. Cu: The Nah, Tra Giang, Nhu Quynh.

### ● Împușcături în stepă

Pe portali, sub clar de lună sau în stepă. Împușcăturile continuă să fie la modă în lumea cinematografică. De data aceasta, în constituie ingredientul principal al unui film de suspens construit după o formulă binecunoscută: plasarea unui conflict verosimil pe un fundal real. În cazul de față, înfruntarea unui ofiter rus într-un cub de rezistență, în contextul luptei cekiștilor împotriva elementelor alb-gardiate răzite. În Ucraina imediat post-revoluționară. Bineînțeles totul este aglomerat cu urmărirea (pe jos, pe cal, cu taciuna), cu momente tari (moartea cekiștilor în cîmpul de maci), cu peisaje frumoase (stepa neîrăzită) și cu o muzică adevărată. Rezultatul: un film agreabil pentru amatori de suspense, de data aceasta un suspens pe o temă gravă, tratată cu toată gravitatea. Cr. C.

Producție a studioului A.P. Dovjenco. Un film de: Evgheni Seretobit. Cu: Stanislav Kornev.



## In memoriam



### Richard Oschanitzky



Timișoara, 4 aprilie 1979  
Orele 17.  
Pe fața medicată a lui Richard Oschanitzky, în vîrstă de 40 de ani se scriu ultimele cuvinte: «stop cardiac».

Ricci s-a dăruit și s-a risipit în tot tocmai inima lui, cea care, fascinat și

cucerind milioane de inimi, nu de putine ori l-a făcut să bată și să respire în ritm cu ea, de fîcîrîc, de emoție sau de durere. El, care în emoția lui, era gata să persiflize sau să arunce o glumă, pe el l-am văzut lăcrîmînd. Imi amintesc bine, în două rânduri. Odată, mai demult, cînd l-am lăsat cu mine în Moldova, să vedem minăstirile

Bucovinei și plaiurile lui Ciprian și ultima dată acum, cînd montam filmul *Clipa* și cînd, citindu-mi motivul muzical al eroului principal Dumitru, mi-a spus înghindîndu-și lacrimile: «Știi? Motivul ăsta are în mine rădăcini adînci. Și eu sint un Dumitru». Și ca să depășim clipa, de data aceasta eu am persiflat dar acum, reînnoind fir cu fir, existența lui, metaforic, reaminteam mai profund dimensiunile lui, golul pe care l-a lăsat în muzica noastră contemporană.

Nu trebuie argumentat că Richard Oschanitzky a fost profund legat de acest pămînt pe care l-a cîntat cu toată ființa lui. Amintiri-vă de tema Moldovei din *Cantemir*, de profunzimile muzicii *Geconcel fără surse* a lui Mihail Ursulan, de alternanța dintre tragic și luminos în *Atunci l-am condamnat pe toți la moarte* al lui Sergiu Nicolaescu, de dramatismul și vibrația lirică din *Parasutistii* lui Dinu Cocea și *Proprietarii* lui Șerban Creangă, de suspensul motivelor politiste ale filmelor lui Sergiu Nicolaescu, de fuziunea totală a lui Ricci cu muzica lui Ciprian, ridicîndu-le pe culmea muzicii simfonice de cea mai bună calitate și, în sfîrșit, de acest cîntec al lebedei care este partitura simfonică a filmului *Clipa*.

Sint greu de cuprins toate virtuțile vibrînd în cele peste 500 de minute de muzică păstrate în fonoteca de aur a studiourilor din București.

Avea o palmă atât de largă acest muzician contemporan al nostru, cumîndul sub aceeași semăntură genuri și stiluri muzicale, conținînd mai multă personalitate, distincție, asertivitate, contrasturi, ale creației muzicale, de la preclasic la bizantin, de la partitura sim-

fonică cea mai complexă, de la dedotațiune la muzica ușoară modernă, de la corale la marșuri înaripate ostășești și patriotice. Oricum, cu o viziune dintr-o pian sau la o orgă (inegalabilă) dirijorii care fascina sala și orchestra...

A fi un titlu de onoare pentru Centrul «România-film» să editeze pe aceluși disc cu muzică de film a lui «OSCHANITZKY», iar pentru Uniunea compozitorilor și conștienți cu lui de breasla, să structureze din partitura lui dedicată muzicii de film un ciclu de suite simfonice.

Și Ricci, mai demult și mai de curînd, era un copil pe care să-l poți cu grija de mîna, însoțindu-l și strîngîndu-l în brațe, și uneori asta creștea răbdare și înțelegere. Multe dintre creații n-au mai găsit răbdarea aceasta, iar el, în căutările lui solitare, ordona oratorii și cantate deszîndu-l cu și muzica din adîncul ființei noastre naționale...

În după amiaza aceea de 7 aprilie 1979, în cîmîntul din Vartolomeu-Timișoara, corgele era la fel de impresionant ca cel din «Ciprian» și nu s-a cîntat «Crai nou». Sîtteam alături de statornicul meu prieten și colaborator, Dan Ionescu, cel care a înregistrat, pentru film, primele și ultimele fraze muzicale ale lui Richard Oschanitzky și cerul cernea boabe mai de lacrimă pe capacul scriurii, care reverberau ritmurile unei simfonii fantastice și, tot din ceruri venind, săvîrșeau o muzică care despică porți mari, luminoase, lășind în inimile noastre, care mai bat, altă durere... Dar mai ales datorita de a păstra cu piositate memoria celor ce au pus pentru filmul românesc.

George VITANIDIS



Miss România (Magda Demetrescu) a fost surprinsă de fotograf în momentul cînd reportalu casa «Pathe News» din New York (alias operator român Eftimie Vasilescu) o filmă «pentru prima dată».

Am lăsat din nou la plimbare pe Calea Victoriei — la «Universul», «Dimeana» — întrederea Chamberlain-Mussolini, inundările catastrofale din America... Băte, dă-mi și mie un ziar, la să vedem ce mai e prin lume. Demisia guvernului austriac — Ca în toată țeară în toată țara viscoaleste și în alte țări iarnă — Curînd pensionară caută căsătorie solidă, aceeași situație — Inaugurarea convorbirilor telefonice București-Budapesta — La cinema: Dr. Joseph Balsamo după celebrul roman de Al. Dumău cu Hans Suesse în rolul principal — Cumpăna nenorocire din stația Boboc — Caut sufragioale serioasă servită fără bărbat cu actele în regulă, Luteran nr. 17 — Falimentul «Băncii Noastre» înaintea Tribunalului de Comerț — Președintele Hoover bolnav fiindcă a dat mină cu 1.757 de persoane — La Triana ultimele zile «Piccolilly» cu Anna May Wong — Conțitor, care să fiți în curent cu moda, nu vă mai ascundeți urechile; bineînțeles dacă sunt frumoase — Premiul la Național cu «Mășterul Manole» de Lucian Blaga cu dna. Aura Buzescu, dnii: Ion Petrescu, G. Notaru, Bulfinck, Atanasescu, A. Pop, Marian, Caboreanu, Brancomir — Un moment de panică la bursa din New York — Cumpăr binalve vechi spre dărămare. Sivestru 28 — Colonei englez captiv la beduini — Corespondențe: D. redă-mi «Divina Comedia» — Crezul artistic al Sandrei Milovanoff — Automobil «Dumău» în nou parietă stare vînd chipul Polizu 36 bis — Pictorul Al. Phoebeus va deschide duminică dim. la ora 11 o expoziție în sala Mozart din Calea Victoriei — André Maurois vorbește la Ateneul Român — Caut băieți cinstiți să servească cu tava cinematograful Pa-lade 40 — Germania nu acceptă prețen- — la aliații — mîndrele, mîndrele nevalgabile se combat numai cu originalul «Diana». Feriți-vă de suragate.

pe ecran la fel ca în toate filmele. Măcar, lui și expresia exclamărilor este cadentă și sinonimă mimica cu sunetul. Apoi începe filmul. Închipuți-vă o dramă în care toată lumea vorbește tare, dialogurile sunt clare pe întesul tuturor și adevărată artă teatrului cinematografic în conștinere — redau perfecțiunea. (În salile de 5.000 de locuri nici nu poți auzi astfel de exemple — D. lăncoveanu al nostru ar fi auzit pînă în banca de a doua acolo).

Cele mai proaspete informații despre activitatea studiourilor berlineze își găsesc loc în paginile revistei în fel și chip. Iată aici un reportaj ad-hoc la rubrica «Știri».

● Frumoașă doamnă, imi sunteți dragă

Ce mai e nou în branșă? Urmitele stiri la rubrica

Ecouri și informații

— În ziua de 1 aprilie a avut loc în sala de cinema a palatului cultural din T. Severin o reprezentare de gală cu primul film severinean, realizat de casa locală «Cinéma-Film», această producție românească înfățișează următoarele evenimente și vederi: Concursul de frumusețe pentru alegerea unei Miss T-Severin, concursul de dans, concursul de șah, inghelul Dunderi, figuri severine.

— Dra Magda Demetrescu, aleasă «Miss România», continuă cu asiduitate exercițiile de dans, suptele atitudini în școala D-rei Loria Niky Cunc, maestră de balet autorizată de Onor. Ministerul Artelor

— Statistica cinematografului din țară: Capitala: 32 săli, 10 grădini; 16 ore municipale: 32 săli, 18 grădini; 54 ore resedite de jude: 125 săli, 35 grădini; 16 ore resedite de jude: 125 săli, 35 grădini; 304 comune rurale și țărîni: 203 de săli, 72 grădini. Suma totală a sălilor de cinema din țară este 548. — În luna aprilie s-a început producția națională de filme luînd pe zi ce trece o mai mare dezvoltare și constatîndu-se o lipsă amestecată de elemente cu pregătirea necesară pentru film, s-a înființat sub numele de «Studiour» școala de artă și tehnică cinematografică cu sediul în București, str. Antim 77. Elementele pregătite în această școală vor fi utilizate în viitoarele filme, s-a înființat sub numele de «Studiour» școala de artă și tehnică cinematografică cu sediul în București, str. Antim 77. Elementele pregătite în această școală vor fi utilizate în viitoarele filme, s-a înființat sub numele de «Studiour» școala de artă și tehnică cinematografică cu sediul în București, str. Antim 77. Elementele pregătite în această școală vor fi utilizate în viitoarele filme, s-a înființat sub numele de «Studiour» școala de artă și tehnică cinematografică cu sediul în București, str. Antim 77.

Ce deobicei, pentru cei care nu deoselesc cu claritate scopurile a-cestor reviste cu reprezentări în toate centrele cinerografice mondiale, redacția le vine în ajutor înscrisul pe frontispiciul nr. 115 din 16 aprilie 1929 urmîndu-le să credință: «CINEMA a luptat și luptă pentru crearea unei industrii naționale de filme. Campania din timp de șase ani — de rămas rămas rădăd; de vază aceasta se va realiza un ciclu întreg de filme românești. Să nu ne lășăm însă ameliți de victorie, ci să judecăm recte: de 1929 cineasta, un stelet în țară sau nu vom izbui să căștigăm colaborarea străină, industria națională de filme se va mărgini decît nău sălă contul; revistele noastre sînt la dispoziția tuturor pentru orice lămuriri.

Cornel CRISTIAN

aprilie 1929

Să răsfoim revista „Cinema” de acum 50 de ani



ideea că filmul a început să iasă din emulația sa proverbială și unanim acceptată, crează în continuare neliniștii și angosae. Iată-l de data aceasta pe directorul revistei, Nestor Casanu, dîcîndu-se ecoul unor asemenea teme de ordin... financiar.

● Cinematograful vorbitor nu are viitor

Este filmul vorbitor viitorul cinematografiei?

Indiferent de formă, fondul e același, adică desl perfecțiunea filmului vorbitor. «Vitafonul» al lui Warner Bros. este o senzațională descoperire de efect și care face din film o operă mai mult,

dându-l cea mai sublimă dintre invențiile moderne în artă, zic, deși el este atât de perfect — nu are viitor, pe că modalitatea e defectuoasă, mai ales pe piața europeană. Prețul e enorm și prețurile noastre interesează, cîci sunt de nelămurită. Vitafonul este enorm de scump, ca orice lucr nou. Rentabilitatea lui la noi nu o vîd. Dar nu despre aceasta este vorba. Doream să dau cititorului senzația că e într-o sală de spectacol, acul să zicem la Londra și aud... acum se poate spune și așa vîzînd un film cu «Vitafoana», adică vorbitor cel mai rău descoperit pînă azi.

Începe reprezentarea, un domn în frac anuntă în gura mare, că acum începe filmul cultural, cu artiști cunoscuți s.a.m.d. Domnul în frac are desigur un organ plăcut și desigur dă vorbește, apace

Frumoașă doamnă, imi sunteți dragă

Și ați putea să-mi fiți o vizită

Intreaga...

Dar mi-ați spus înșăși, cu fata-

aprinșă,

Mi-ați poruncit: «Cuminte fiți!

Daar visul nu mi puteți opri.

Refren



## Dezbateri despre filmul românesc

(Urmare din pag. 3)

[illegible]

E. 2

Încă o premieră în luna asta: **Vis de ianuarie**. Scenariul Anda Boldur. Regia: Nicolae Opreșcu. O producție a Casei de filme Cinci. Director Dumitru Fernoagă. Interpreții rolurilor principale: Gabriela Cuc și Marcel Iureș.

[illegible]

Val. S.

## Irmare din pag. 241

ntară, el cere o logică de fier. Pentru  
și cunoaște materia încă din fașă, regi-  
a arăsat, cum se spune, gîndind  
abil că o va putea stăpîni și ordona  
act prin transpunerea ei cinematografică.  
ea ce de altfel se și întîmplă în prezen-  
tului și a unei intuiții rezgale de  
ceptie. Afirmția se cere demonstrată  
am s-o fac cu riscul de a călca regula  
cului cere se cere să nu suflă o vîrșă

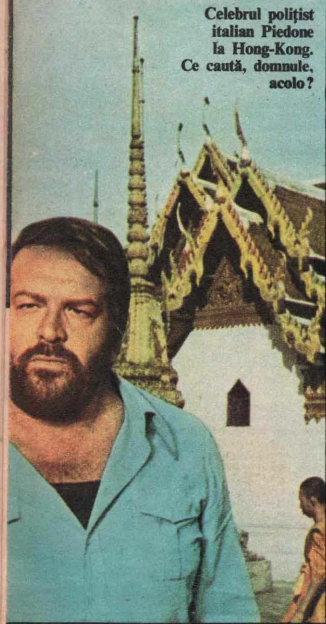
Titus Ciobanu (care în timpul liber își asumă sarcina de responsabil al Complexului de judecată pentru procesele cinematografice organizate pe marginea filmelor românești și străine), Lestyan Dones, directorul Bibliotecii de Film din Iași, Katiu, redactor la „Informația Mergitești”, și din nou unul dintre cei citați mai sus au împărțit din experiența lor de propagatori ai cinematografiei și au făcut propriu în măsură de interesant un curs la România-Film. De aceea simțim nevoia să încheiem citind din cele spuse de Ioșef Hajdu: «Noi le-am recomanda în primul rând caselor de film, producătorilor și colecționarilor de filme să nu se lăseze să treacă la ea care să facă mai frecvent deplasări în mijlocul spectatorilor. Dinșiși să vină în primul rând aici, pentru că au simțit mai bine cerințele noastre, dorința unanimă ca filmele analizate în sala noastră să ajungă la un nivel calitativ înalt».

✓



# Filmul, document al epocii

**Celebrul polițist italian Piedone la Hong-Kong. Ce caută, domnule, acolo?**



**în curînd, pe ecrane?**

## Cronica amantilor bogati

Roma, «orașul deschis» cîndva, orașul sutorilor de povești zavatinene, e azi — în versiunea corespondenților de presă occidentali, «un oraș mort», noaptea, încercat cu scenarii paroxistice în nebunia lor care, dimineată, își găsește masele risului atroce. Astfel, de curînd, cu umorul lor obșnuit (scrie Robert Solé, corespondentul lui «Le Monde»).

parlamentarii radicali au cerut instaurarea stării de asediu, după orele 20, pentru ca poliția să nu mai poată ucide... Pentru ca să se ajungă la această propunere de umor, a fost necesară o dramă nocturnă care prelungește «La Dolce vita» mult peste granițele ei fellinene. Uciderea doctorului Luigi di Sarro ține de cronica absurdă a amantilor bogati.

Figură cunoscută a Romei, specialist în acupunctură, dar și pictor cu cursuri la Academia artelor frumoase, di Sarro, om la 38 de ani, conducea într-o noapte de februarie, mașina sa Porche, avînd alături o prietenă de origine engleză. În plin centrul Romei, el trece pe Corso Vittorio-Emanuele, exact pe lângă casa președintelui de consiliu, Giulio Andreotti, demisionar la ora aceea, pîzît totuși de carabinieri în civil, timp de 24 de ore din 24... Oamenii de ordine l-au cerut să oprească, doctorul nu-l ascultă, el accelerează, dar peste câteva sute de metri fu ajuns și sili să oprească. I se ceru documentele de bord; di Sarro pări din nou, rîndînd în trecere un civil, dar imediat fu împuscat de cîteva gloanțe în cap. «Am crezut că avem de-a face cu hoții», a explicat pasagera engleză. Poliția a crezut și ea că avea de-a face cu un cuplu de gangsteri, dacă nu de teroriști politici.\*

După o anumită oră a nopții, etoată lumea are frică de toată lumea, la Roma. Cetățenii se tem de răpiri, polițiștii se tem că vor fi împușcați, căsătorii de femei e mai gravă? Ideea altor parlamentari, mai puțin veseli, ca orice control al identității să fie efectuat doar de polițiști îmbrăcați ca polițiști, nu e foarte eficientă: cetățenii nu mai au încredere nici în uniforma omului de ordine, fiindcă numeroși gangsteri și teroriști au acționat într-un asemenea deghizament.

Ce face, deci, lumea romană — avînd în vedere că nici «propunerea» radicală nu e impecabilă decât ca umor? Ei bine, ca într-un film care ține să sîdizeze orice logică a absurdului, respectiv — întru totul, locuitorii Romei se baricadează noaptea în casele lor, deschid televizoarele și urmăresc filme polițiste — seriale sau nu, cu end fericit sau nu, dar cu comisari, detectivi, hoți, asasini mai presus de orice bănuială realistă, puri în ficțiunea lor.

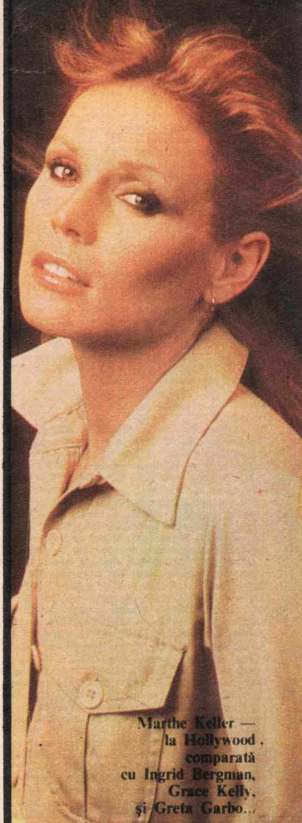
\* La 5 februarie 1979 a avut loc o altă «aprețieră» torineză: pentru Italia oară, un grup terorist, format numai din femei, a tras asupra unei femei, Raffaella Napolitano, supraviețuitoare la închisoarea din Torino, rîndînd-o în picior. Organizația care și-a asumat atentatul, revendicînd sexul comandoului, a atras atenția că victima ei era acuzată de «reformism», adică «înșercă să facă suportabilă viața în închisoare» și că sînt vizate, astfel «toate supraviețuitoarele, călugărițele și asistentele sociale care girează secțiunile feminine din închisoare». Să nu fim mai cîinci decît parlamentarii cu «umor radical» — dar comedia italiană încă nu și-a trăit traiul și n-a isprăvit mîlaiul!

**actorii vremii noastre**

## O europeană la curtea regelui Cukor

Elvețiană din Basel — fiica unui cultivor de cartofi care «nu obosește să se coccoșeze» — Marthe Keller a făcut sociologie, puțin teatru, apoi, din «teamă de singurătate», zice ea, a început să filmeze, descoperînd de regizori francezi ca de Broca («Capriciile Mariei s-a văzut și la noi»), ca Leleouch, pentru a fi apoi lansată într-o extraordinară aventură hollywoodiană, unde a lucrat cu elita «marilor». Cu Schlesinger ca regizor în «Marathon Man», alături de sir Laurence Olivier și Dustin Hoffman; cu Billy Wilder ca regizor în «Fedora» cu Sidney Pollack în «Bobby Deerfield». Acolo unde acțiunile străine nu fac mulți purci — Marthe Keller a jucat în trei roluri principale și a «cucerit o plată», noi contracta, fără să-și piardă nici capul, nici umorul în fața unor elogi care mergeau de la așezuirea cu Ingrid Bergman și chiar Garbo, pînă la «nu s-a mai văzut așa o fată la Hollywood, de 20 de ani»...

Oricît s-ar putea spune despre presa și publicitatea Hollywoodului, despre viața americană (acțiunile susține că «americani au timp să devină nebuni...»), e imposibil să înlățești acolo, în cinema, fără a fi într-adevăr excepțional. A fi bun e prea puțin — dovadă că «mulți actori buni știu că nu vor ajunge mai sus... critica fiind promptă și drastică, ceea ce nu face deloc viața mai ușoară», apreciază Marthe Keller. De altfel cultul meseriei, ambiția perfecțiunii caracterizează întreaga ideologie a vedetelor care știu prea bine că doar din talent și farmec nu pot trăi. «Munca a devenit subiectul cel mai important al tuturor celor mari, cînd se adună la suetă...» Ea însăși a trăit acest fenomen... «A lucra cu Dustin Hoffman, cu Laurence Olivier, cu Al Pacino îți dă gustul, elanul de a juca tot mai bine, o dragoste covârșitoare pentru meserie...» Dacă joacă, linghi actorii perfecti, nu poartă să nu vrei a fi tot mai bun. E ca în tenis... — observă foarte sănătos europeanca. Și fiindcă un actor cu cît e mai bun și sigur pe meserie, cu atît e mai prețios pentru o experiență în necunoscut, care să-i pună în discuție condiția, îmbogățindu-i vrăjita putere de a risca, Marthe Keller, deși ar fi putut duce la Hollywood o viață înesărită, cu o imagine deplină formată și acreditată artistic, se întoarce în Europa, la Paris, pentru a juca teatru în «Trei surori» de Chehov; plastic, cu umor — semne sigure de inteligență adevărată — ea explică această cotitură de drum: «Acolo, după toate filmele acelea, m-am simțit ca o mașină bîtrînă în căutarea de baterii noi. Și, pe urmă, serios — la granita aceea vibrantă dintre seriozitate și exagare, fără de care artistul degeaba călătorește printre oceane și pustii: «Măsa din



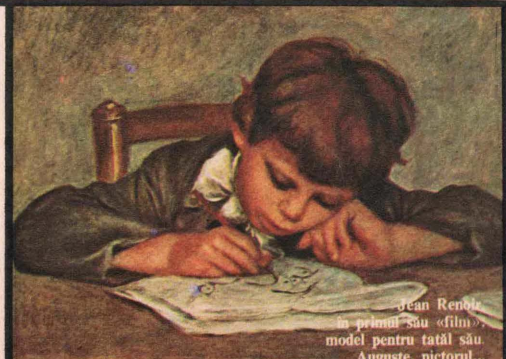
Marthe Keller — la Hollywood — comparată cu Ingrid Bergman, Grace Kelly, și Greta Garbo...

«Trei surori» e cam ca mine: ea visa să evadeze din Moscova, eu din Basel. Această Mașă era o asemenea setă de fericire încît își poate inventa o iubire... după cum, în această clipă, omul vieții mele este Chehov. E pe cît de nebun, pe atît de înțelept, pe cît de voios pe atît de romantic. Îl aștept tremurînd, cu nerăbdare...»

## depoziții

**Ultimii ani, ultimele zile ale vieții lui Renoir**

Paul Barzman, un tînăr literat de 21 de ani, a fost ultimul colaborator apropiat al lui Jean Renoir, la Los Angeles, unde «le vieux» trăia de 35 de ani. Timp de trei ani de zile, de luni pînă vineri, de la orele 13,30 la 17, Renoir l-a dictat cărțile sale, literatura sa — romanele «Crima englezului», «Geneviève», — instalat într-un cărucior sau



Jean Renoir la primul său «film» model pentru tatăl său Auguste, pictorul...

Întins pe o sofa de sky negru: «Ce straniu este să nu mai ai ritmul picioarelor tale. Am impresia că sînt un travelling care înalță și micșorează depozitul de cinema. «Cred că e un film interesant» — comenta Renoir, după ce tînărul îi recitase cîte un fragment din «Crima englezului»; îi plăcea să monteze și să remonteze capitolele, nu odăta — în cele 3 luni cît a durat scrierea crimei, dictarea ei — l-a rugat pe scrib să se ridice și «mi-a cerut să mă opresc într-un colț al salonului, alinîndu-mă asinatu». Trebuia să vadă acuma, avea o nevoie imperioasă să vizualizeze personajele literare, obicei rămas din viața pe platou, desigur. Nu ținea teorii despre legătura dintre cinema și roman, dar după ce a încheiat cartea, a conchis: «E clar că ar fi trebuit să fie un film...» Cînd Barzman îl întreabă dacă n-ar vrea să adapteze «Crima», pentru ecran, Renoir răspunde fără ezitare, în termeni de neuitat pentru oricine vrea să înțeleagă ce e filmul. O mie de teorii nu pot spune despre cinema, ceea ce



# Documentul, sursă a filmului

## cronica puerilă

### Planeta domnului Tau

A luat sfârșit și epopeea domnului Tau. E în destul oricărui miracol, The-end-ul

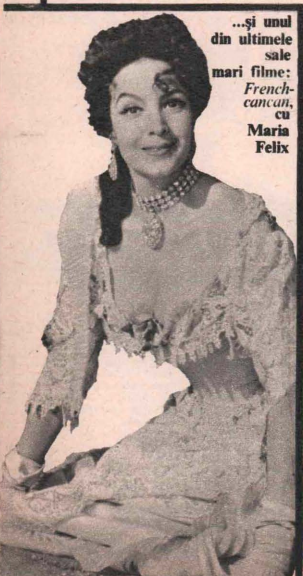
## cronica telegenică

### Welles, Visconti, Losey standardizați în tele-, moară "...

O nouă «piață» americană a filmului (ca industrie) își impune legile sale economice și ideologice asupra cinemaului (ca artă). Uriașul sistem de televiziune devorează zilnic zeci de filme, deformându-le, desfigurându-le, manipulându-le cu o dezinvoltuță care pune pe gânduri și studii, sociologi și critici dintre cei mai avizați. Fenomenul este impunit. El se profundează ca un nou cod Hays — celebrul decalog al anilor '30—'40, care punea, după legea producătorului capitalist, morala cea mai conservatoare, cea mai ipocrită și «cinea-tă». Codul Hays a fost abrogat, în fapt, prin anii '60, de regiilor și actorii independenți, plini de talent și vigoare a inteligenței, care au dus cinema-ul american la o maturitate a problemelor sociale și artistice, exemplară, celind și un public tânăr, avizat și pasionat. Forța cu care marile «canale» de peste Ocean apasă pe circuitul cinematografic, folosindu-l draconic în slujba intereselor ei de afaceri și idei, este practic fără replică. Filmele sînt masacrate și unite pe două căi esențiale: standardizarea și comercializarea. Ambele căi formează, în interiorul fenomenului, un singur drum, acela al degradării artistice. Filmul devine o marfă care trebuie să răspundă unui stas de timp și de idei, pentru a vinde, la rândul lui, alte mărfuri.

Standardizarea pornește de la o operație numită scanning — o selecție a părților

...și unul din ultimele sale mari filme: French-cancan, cu Maria Felix



său. Iar domnul Tau cu asta se ocupă: cu miracolele. El avea o pălărie tare, un melon, cu care făcea minuni pentru copii. Venit de pe altă planetă — «planeta» regizorului ceh Ota Hoffman — domnul Tau (numele îi vine din litera alfabetului grec) nu a priceput deloc viața pe Terra pentru ca apoi, episod după episod (28 a câte 30 de minute) să înceapă să se descurce binișor... Binișor și tendențios. Tendința lui — tot observind complicațiile vieții pe pământ — a fost aceea de a lua partea copiilor în conflictele lor cu adulții. Copiii i-s-au părut domnului Tau mult mai apropiați înțelegerii sale de pe altă lume.

Poate că ei, înșiși, copiii, sînt o altă lume? Cert este că, fără vorbă, domnul Tau, la o simplă mișcare de melon, a realizat pentru copii tot ce le-a fost pe plac, tot ce și-au dorit. Asta timp de 26 de episoade, în Cehoslovacia și pe televizoarele din R.F.G. cu mare succes, dîndu-l actorului Otto Simanek, plin mai în actor de teatru ceha mai obscur, a ureoală de notorietate care adăugă încă un galon la gloria melonului în cinema.

Ce-o fi avînd această pălărie de a fascinat în cinema?

Domnul Tau, printr-un draci de adulți (actorul cehoslovac Otto Simanek)

Elia Kazan, în acest proces celebru, e de multe ori invocată «Am văzut filme pe care le iubesc foarte mult, complet deteriorate de aceste interperți. Cred că ritmul oricărui film este imediat distrus. Interperții, stupide și brutale, sînt o insultă la adresa inteligenței spectatorului».

Măcelările fizice, filmele mai au de suferit și o constrîngere morală, ideologică, sub prasiunilor grupuri foarte influente care știu să asocieze, fie și foarte schematic, foarte dogmatic, interesele financiare cu cele etice. Studiourile însele se ferească «într-un conflict cu adevăratele scopuri ca «Morality în Media», hotărîre să păzească, fără multe nuanțe intelectuale, politica burgheză cea mai drastică, străină chiar de orice liberalism mai îngăduitor. Fără multe vorbe, se suprîmă scene și vorbe periculoase, anticonformiste, prea «descalate» politic, inoportune pentru auzul conservatorilor, pe care cinema-ul unor oameni independenți ca spirii nu a scîrbit să le distribuie în săli. În saia e una, la televizor e alta — cum e cazul nădufului lui Nicholson din 5 plese uscate împotriva familiei burgheze, a cărui bandă de sunet a devenit înțelegibilă. Se ajunge pînă la suprimarea sunetelor prea dure, în momentele cruciale — precum în Butch Cassidy, când sîriul glontului în clipa prăbușirii lui Butch de pe taleză, a fost diminuat la maximum.

Aceste modificări sistematice, această hărțuire permanentă la care sînt supuse filmele, nu sînt nevinovate, apolitice și atrag consecințe adînci; mai mult decît de a distruge a valorilor expresive, se poate discuta despre o alterare fundamentală a viziunii propuse de un film, pentru a înțelege, în cele din urmă, că ne găsim în fața unei realități total trucate și manevrate. Revista «American Film» observa precis statutul de existență al filmului pe micul ecran al oricărei familii americane: «Se permite rîsul dar nu lacrima, visarea dar nu realitatea, evadarea dar nu adevărul. Se oferă, în fiecare seară, unor 75 de milioane de spectatori, programe deliberat fabricate pentru a nu avea nici o legătură cu realitatea». Mult mai subtil, criticul Richard Schickel conștient în «Times» (11 decembrie 1978) o consecință plină de sarcasm, dînd o perspectivă asupra evoluției celui spectator care nu-i mai permite să privească pasiv, anesteziat, normal stăcarea a televiziunii: «Multitudinea televiziunii, filmele continuu să modeleze înconștientul nostru colectiv...».



Ma-i înțelegi minile, întrebarea care străbatea filmul, ca un cal ciudat, fără de călărie: «Cine-s acești băieți extraordinari?» (Redford și Newman în Butch Cassidy și Sundance Kid)

a planurilor care trebuie păstrate pentru a intra perfect în cadrul micului ecran. Tot ce este în «scope» este recădat în laboratoare speciale, principiul de bază fiind acela al eliminării zonelor laterale: se pierză centrul imaginii și acțiunea. E o «reprezentare în scenă», în care atmosfera fizică, adică miezul cîmpului sînt total tăbura, pînă la mutilare. «Film Comment» observa că ceea ce nu s-a acceptat nici odată în pictură — «așa îl în două tablouri unei expoziții» — pe «canalele americane» este o practică curentă. Există apoi standardizarea în timp. Pentru a se încadra într-un orar, dominat de cerințele altor «piețe», un film, orice film, poate fi lungi sau scurtat. Clasic, ca Cătăneanu Kane, intră fără scrupule, în moară din filmul lui Welles este eliminată toată secvența micu-lui dejun care definește evoluția relațiilor dintre el și soția lui. Dama lui Visconti pierd 30 de minute și se mai înțelege mare lucru. Invers, cum Losey, Ceremonia secretă, e lungit, pentru a se adăuga un psihiatru și un jurist — filmul —

ca să explice mobilurile personajelor, publicul fiind scutit neapărat pentru a le pricepe. Telecomercializarea filmelor e și mai destrînată: toate secvențele sînt calculate în funcție de reclame, de spot-urile publicitare care dictează timpul secvenței, decupajul ei. De la 38 de spoturi în timpul proiectiei unui film la oare de vîrf, s-a ajuns la 66 de reclame în orele scîrte. Cazul lui Pe aripile vîntului, fără a fi singular, este «incoronarea» unei opere de mutilare: împărțit în două «nopti», filmul a suportat 83 de reclame vindute de N.B.C. unor agenții de publicitate la 275.000 dolari minut (Hollywoodul vinduse filmul N.B.C.ului pentru cînd milioane de dolari). Un regizor-productor de talia lui Preminger a pierdut procesul pe care-l intentase pentru a-și apăra un film (Autopsia unui asasinat) de masacrară lui publicității. Contractul cu «Columbia» (distribuitor) menționa dreptul său de regizor, dreptul ultimei priviri înainte de exploatarea filmului în rețeaua de săli — dar nu și înainte de proiectarea sa la televiziune. Mărturia lui

Renoir «vedea» în căruciorul său de romancier: «Nu, nu, nici vorbă... Eu nu pot să scriu un scenariu dacă nu fac un film din el. Sau, mai degrabă, se putea, dar nu mă interesează. Un film se face din clipa cînd plasezi actorii și tehnicienii la locurile lor. Atunci, în clipa aceea, încep să sînt filmul. Nu zic că toate filmele trebuie lucrate așa. E doar felul meu de a lucra. Dar numai așa mi se nasc ideile la care altfel nu m-aș fi gîndit și numai acesta e interesul unui film: să capteze imagini pe care nu le înțelegem înțelegerea noastră».

Poți pune pe hîrtie (sublinierea noastră). După sedințele de dictare obositoare, obișnuia să vadă din filmele sale pe un aparat de 16. «Dacă ne-am uita puțin la Regula jocului?» propunea secretarului. Avea narcișismul discret. Nu-și comenta filmele — nici măcar cele preferate, cele din perioada de glorie a anilor '30. Căleasa, Beștia umană, Huzla cea mare... Odată, după ce a revăzut Toni, a spus: «Cite ori vîd un film, mi se întîmplă același fenomen: îmi vine greu să mă întorc în realitate». La o proiectie a French-Cancanului, în timpul balului de la Reine-Blanche, i-a dat un cot amical lui Barzman: «E una din scenele mele preferate...». În schimb, vor-

bea mult, comenta, era încîntat la proiectia filmelor altora, la frații Marx, Lubitch, von Stroheim, Chaplin, Visconti și Truffaut. Ii iubea extraordinar pe Truffaut, autorul celui Jules și Jim care a rulat ani de zile avînd ca reclamă aceste cuvinte memorabile: «As fi vrut să fiu autorul acestui film» (Jean Renoir). Truffaut i-a vînt, deștă, cu o credință filială. Renoir îl aștepta încordat: «Ultima lui vizită a fost în decembrie '78, înaintea Crăciunului — își amintea Barzman. Iul Jean îl mergea deja rău și chipul îi mărturisise suferința. Dar în clipa cînd a știut că avionul călăducea prietenul a ațezat, i-am văzut schimbîndu-se sub ochii mei, lăsa: «Aa, da, da...»». Subsemnatul mărturisese că ar fi vrut să fie secretarul acestei scene, scenaristul unei asemenea povești de iubire între doi oameni de geniu, între lume unde atîta alte reguli ale jocului de-a arta, degustată...

Burba «Filmul, document al epocii — Documentul, sursă a filmului» este realizat de Radu COSĂȘU

## prim plan secolul XX

Plec al poeziei sovietice consacrat lui Serghei Mihailovici Eisenstein. Una din cele mai semnificative consacărări ale artei cinematografice: clasicii ei se numără printre personalitățile fundamentale ale lumii





Ultima  
curiozitate  
a  
jandarmului  
de  
Funes:  
farfurile  
zburătoare

● **Actualul director al Institutului cinematografic din Ulm** - Republica

Federată a Germaniei, regizorul Alexander Kluge (autor al unor filme distins la multe festivaluri internaționale între care binecunoscutul *Artiștii perplexi* sub cupola circulară, distins la Veneția, Adio zilei de ieri a Ferdinand cel puternic, de asemenea înscunat la diferite festivaluri internaționale) a primit recent Marele premiu literar pe 1978 al orașului Bremen, premiu al scriitorilor asadar. El a publicat esuri, poeme și proză (între care și volumul binecunoscut *Biografiile*). Premiul orașului Bremen l-a fost decernat lui Kluge pentru volumul intitulat «Povestiri noi, Macabru epocă».

Îată că e timp și de literatură (și încă

bună) la un cineast și profesor.

● **Rapsodia ungară** și *Allegro Barbaro*, recențele două filme ale lui Miklós Jancsó, se situează la loc de frunte pe lista celor mai realizări ale studiourilor din Budapesta. Ambele filme urmăresc viața satului și țăranilor maghiari de la începutul secolului, până la vremea apariției fascismului. Prin intermediul a două familii sint prefigurate cele două forțe sociale aliate față de moșierimea (reprezentată aici de familia Zsadosy) și țăranii (familia Baksa). În povestea care descrie destinele, înfruntările și aspirațiile, urmărirea, de fapt, însăși istoria Ungariei de la începutul acestei perioade. Moșierii apar în filmul lui Jancsó însoțiți de o retorică demagogică și șovină în întregul vacarm al existenței lor care a fond o muzică de petreceri și chef executată de țărani. Sub frate gongorică și se străduiesc de fapt să-și camufleze adevăratul obiectiv care nu este altul decât perpetuarea ordinii feudale. Pe de altă parte, țăranii lui Baksa însușiți de idei și principii, ținând de «un socialism mesianic», cer pământ, drepturi și libertate. Conflictul este inevitabil, reprimarea țăranilor brută, iar acuitatea atinsă de conflictul dramatic indică, de fapt, victoria care s-a produs nu numai în viața persoanelor ci și la țară.

● Nu numai un regizor de film, ci și o actriță, italianca Laura Betti (actriță de film și teatru), s-a impus atenției ca scriitoare. Noui ei volum intitulat «Pier Paolo Pasolini» urmează să apară în curând la editura Seghers din Paris. Actrița-scriitoare preferă să păstreze tăcere înainte de contactul cu publicul

civililor, dar ține să precizeze că noul ei volum nu va fi o simplă biografie sau un portret, ci o imagine literară a unui mare artist, scriitor, poet și lingvist cu mult mai mare ca om de literă decât ca cineast, deși este cu mult mai cunoscut ca cineast.

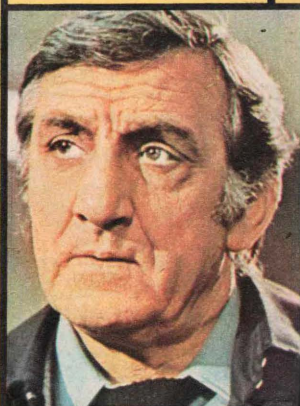
● **Niciodată n-am făcut un film** atît de deprănt, măturăsele regizorul italian Marco Bellocchio (notoriu al fost filmule sale din anii trecuți, Cu pumnii în buzunar, în numele tatălui). Niciodată n-am avut o atît de intens dorință să fug de pe platoul de filmare și să dispar... Cu aceste surprinzătoare constatări și-a încheiat a transpunerea cinematografică a capodoperei chehoviene *Pescărușul*, despre care primii comentatori spun la unison că este un film admirabil. Bellocchio pare să se fi identificat cu unul dintre eroii chehovieni, într-att încă realizarea filmului s-a încălcat de emoția unei adevărate destinului. Eroul acesta al lui Cohov, atît de apropiat de felul de a fi al regizorului, este Konstantin, scriitor fără public, om pur și anagat, frământat de beția creației și de criza de dragoste. Filmul a fost realizat în

invocă pe însuși Hitchcock. Este vorba de binecunoscutul film *Lady Vanishes*, cunoscut și sub titlul *Femeia care dispare*, realizat în 1938 și pe care în 1979 regizorul american Anthony Page îl reia avînd-o ca interpretă pe actrița Cybill Shepherd.

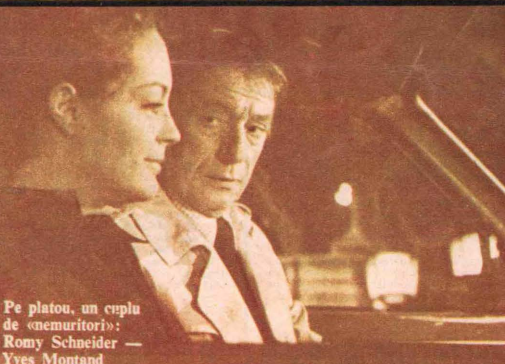
● **Opera hardului de la Stratford** on Avon, William Shakespeare, s-a situat pe primul loc în preferențele publicului la un sondaj de opinie efectuat în R.F.G., cu toate că autori de lucrări noi păreau să fi fost în fruntea box-office-ului în 1978. Dar nu numai în Europa ci și în America și nu numai în teatru dar și în film, Shakespeare rămîne un preferat. «Romeo și Julieta» a cunoscut pînă acum mai multe ediții, toate beneficiind de distribuții celebre. Cu mulți ani în urmă, fama unei distribuții era dată de sonoritatea numelor vedetelor chemate în rolurile celor doi adolescenți la a căror vîrstă, de fapt, nici nu se mai gîndea nimeni, cînd își întâlneau vedeta preferată pe ecran. Concepțiile au evoluat și s-a căutat mai insistenț aducerea interpretării la o înțelegere mai puțin vedetistică, mai «lăcă», mai umană chiar. Apoi (Zeffirelli, de exemplu) a căutat să-și aducă interpretări chiar la vîrstă reală a eroilor shakespearieni prin alegerea Oliviei Hussey în rolul Julieta și a lui Leonard Whiting în cel al lui Romeo. Iată acum, atît în pregătirea, un serial al televiziunii americane CBS cu *Romeo și Julieta* (text integral) într-o distribuție care nu mai are nevoie de alte comentarii: Brooke Shields în vîrstă de 13 ani și jumătate (Micuta din mult discutatul film al lui Malle după festivalul de anul trecut de la Cannes) ca viitoare Julieta și cu Romeo la 17 ani, interpretat de un cîntăreț la modă, un as al discului, Garrett, care a ținut să declare: «De fapt eu sînt foarte romantic mai ales în dragoste. Pînă acum n-am fost încă îndrăgostit tîrziu. Cînd a întâlnit-o

prila, fiind socotit drept o împăcare a lui Bergman cu Suedia natală. Filmul își datorează în bună măsură succesul celor doi colaborări actoricești (tot suedez): Lj Ullmann (în rolul fetei) și cea-laltă Bergman (Ingrid) în rolul mamei, o pianistă celebră care, întoarsă acasă, are de înfruntat aspre revelații și reproșuri filiale.

● **La Los Angeles** au început recent filmările în regia lui Steven Spielberg (autorul binecunoscutului *Duel pe autostradă*, vîdit în anii trecuți) pe ecranele noastre, *Păci și întîlniri de*



Lino Ventura considerat «urmașul lui Gabin»



Pe platou, un cuplu de «nemuritori»: Romy Schneider — Yves Montand



«Așteptam nerăbdător întîlnirea cu Peter O'Toole» — mărturisește Burt Lancaster

Elena Proklova a făcut din  
Poveste sentimentală un film iubit



decor natural cu respectul total al spiritului operei, dar faptul de a fi fost plasat într-o ambianță neateatră îl conferă o notă de înțelegere cotidiană, mult mai apropiată de zilele noastre. Personajele care stîrnesc întreaga atmosferă a dramei, și în special neliniștea interioară a lui Konstantin, este Irina, actrița celebră, un fel de monstru sacru. Rolul a fost încredințat actriței de care pomeneam mai sus, Laura Betti, foarte prețuită de Bellocchio și de mulți alți regizori italieni. Cu ani în urmă, la un festival la Veneția, Laura Betti ținea să-și adreseze criticilor adunați la o conferință de presă spunîndu-le: «voi vedeți filmele cu un singur ochi».

● După lungi perioade de experimentări, căutări și încercări de sinteză teoretice, Godard revine pe platouri cu un subiect neașteptat, o poveste despre gangsteri și nici mai e una originală, pentru că fustul se al înouăvelul, vaguelul de odinioară își propune acum un remake cu faimosul gangster Bugsy Siegel (interpretat cu mulți ani în urmă în America natală de George Raft). Godard oferă acum acest rol unui actor italian, Vittorio Gassman care va avea ca parteneră o emplașoacă, Charlotte Rampling, în timp ce filmul urmează să fie turnat în Statele Unite.

Un alt remake (amploraarea remake-urilor, justifică, într-adevăr, constatarea existenței unui curent de acest fel) îl

pe viitoarea lui parteneră, pe Brooke Shields, i-a spus doar atît: «Ești cu mult mai frumoasă decît toate fetele frumoase pe care le-am cunoscut pînă acum». Așa încă romanticismul pare să funcționeze din plin, iar noul serial cu Romeo și Julieta pornește bine.

● Extraterestră la Saint Tropez? Nimic nu la în seama alarma dată de jandarmul Beupied cînd îl vede apărînd împletindu-se și blînduînd ca a descoperit o farfurie zburătoare. Urmează o anchetă și neînchipuit de multe aventuri, care mai de care mai hazlii, ajungînd la paroxsim, în primul rând pentru că tripla comică formată din Louis de Funès, Michel Galabru și Maurice Risch nu trece nepăsătoare pe lîngă un subiect atît de gras pentru o comedie cinematografică.

● Imediat după premieră, filmul s-a aflat la loc de cinste pe lista succesorilor și la ora de față rulează pe mai multe meridiane considerat cum spune revista «Variety», «un film foarte reconfortant».

● **Sonata de toamnă** a lui Ingmar Bergman înfrunste toate calitățile unui film de referință — spune un comentator englez, în același timp înseamnă pentru realizator punctul cel mai înalt al artei sale alături de mai vechiul său *Scene de căsătorie*. Sonata de toamnă marchează de asemenea revenirea realizatorului din apele teritoriale pro-

tipul trel). De astădată, Spielberg pornește de la o înțelegere pe care locuitorii marelui oraș de pe coasta Pacificului (al cărui binecunoscut cartier este Hollywood însuși) au trăit-o o alarmă aeriană care s-a dat la scurt timp după atacul japonez de la Pearl Harbor, acel atac care a dus la intrarea Statelor Unite în cel de-al doilea război mondial. După trei decenii de la acea alarmă, despre care unii susțin că nîd s-a fost o alarmă adevărată, realizatorul își propune acum să culegă niște «aventuri epice» și nu putine aspecte comice relatate chiar de cei care au trăit falsa alarmă. 1944 va avea niște evoluții în re-



gistrul comico-satiric, în același registru în care l-au precedat filme ca: **M.A.S.H., Catch-22** și altele ce aveau ca «teatru de operație» viața militară americană.

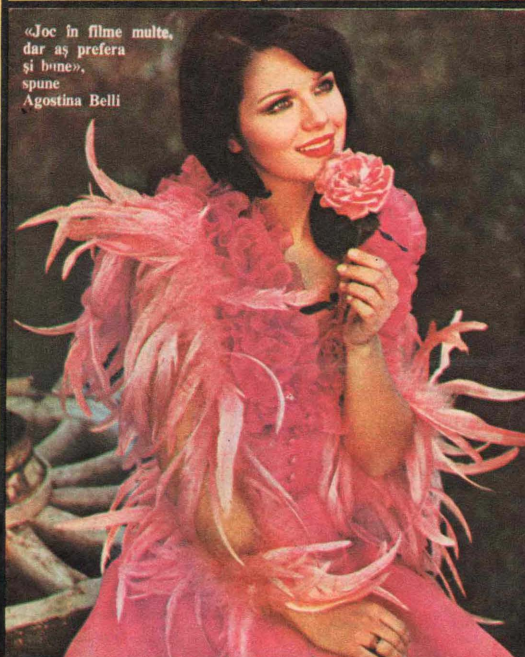
● **Cutezanța**, pe care o anunță Franco Zeffirelli, constă nu în faptul că transpune pentru ecran opera «Aida» de Verdi (pentru că asta s-a mai făcut), ci în faptul că mari porțiuni din film vor fi turnate în aer liber chiar la picioarele piramidelor. Se știe că rolul important joacă în filmele lui Zeffirelli, autenticitatea cadrului sau, cum obișnuiește să spună realizatorul, «locul firesc al operelor privit înău cu o ochi de poet». Problemele care l-au pus în legătură cu «Aida» sînt legate în primul rînd de cinematografierea ritmului povestirii citate, precum și de reîncadrarea ei în cadrul realității (înțelegînd prin această că scoaterii «Aidei» din decorul construit și convențional al scenei lirice în ambianța naturală afectează nu numai ritmul desaturării ci însuși dramatismul ca și imaginea concretă a întâmplărilor narate pe portativ).

Transpunerea aceasta a alarmat pe unii iubitori de operă, chiar și pe unii cinești, dar nu și pe Zeffirelli.

● **Insulele** în derivă, al lui Frank Schaeffner (film văzut recent pe ecranele noastre) nu s-a prea bucurat de mare succes nici pe alte meridiane unde a rulat. Constatările sînt acum concrete și au dus la întrebări adresate realizatorului privind cauzele pe care el le-ar putea avansa ca explicație. «Nu înțeleg de ce merge așa cum merge — a fost răspunsul lui Schaeffner — poate că unul din motive (dar acesta după opinia noastră ar fi valabil doar la o acasă, în America) este că mai există oameni care, ca și Scott Fitzgerald sau Faulkner, îl detestă pe Hemingway și altitudinea asta pe semne că n-a dispărut nici după moartea celor doi mari scriitori, și nici după moartea lui «Papa Hema». Pe altă parte, e sigur că nici romanul nu era cel mai bun, din cîte a scris el, dar eu continui să cred că scenariul a extras partea cea mai spectaculoasă și faptul că eroul moare ar putea fi o altă cauză a slăbului succes de public. În alfrat, poate că o cauză ar fi și faptul că a fost distribuit de «Paramount» deși ar fi posibil să auzi spunîndu-se că acesta sînt doar lamentări regionale. Ar fi posibil

● **Septuagenarii revin**. Este o constatare pe care o îmbucătoare pe care de semicentul Rex Harrison și Claudette Colbert, doi monștri sacri, veniți dintr-un trecut ce părea a fi fără viitor, atrag lumea, dar nu la cinema, ci la teatru, într-o comedie care se cheamă **The Kingfisher** de William Douglas-Home. Fostul doctor Higgins din **My Fair Lady**, Rex Harrison, este acum un septuagenar sarcastic (ceva între Churchill și Somerset-Maugham). În timp ce Miss Colbert e o adevărată surpriză, căci cine s-ar fi așteptat să o recunoască alături de eroic asemănătoare cu ea însăși, cu acea expresie și farmec întâmpinate în zîmbetul pe care-l avea înainte de război. Rolul ei este acela al unei englezoaice, văduvă bineînțelese, care schimbînd toaletele se pregatește pentru altceva decît pentru remăriș (cu un prieten de acum o jumătate de secol).

«Joc în filme multe, dar aș prefera și bume», spune Agostina Belli



«M-am săturat de filme ușoare. Vreau să-mi schimb genul» — strigă Jane Birkin

de la o ureche la alta

**Mozart „popularizat” de Dali**

■ După marea succes obținut de filmul **Grease** cu John Travolta și Olivia Newton-John, Broadway-ul redevine copilul favorit al Hollywoodului. Mariile companii Fox, MCA-Universal, Paramount, Columbia se întrec în a cumpăra spectacolele de viri de pe Broadway la prețuri exorbitante. Cu toate avantajele pecuniare, autori nu-și ascund nostalgia pentru epoca cînd viața de pe Broadway era mai modestă, dar spectacolele însemnau trăire febrilă într-un climat de autentică emulație artistică.

■ Producătorii și cronicarii consensuează o nouă tendință în cinematografia internațională: transpunerea pe ecran a operei de largă popularitate. După «Flautul fermecat» de Mozart, regia Ingmar Bergman, «Contele Ory» de Rossini, regia Jacques Treboute, filmul la Bulfon în 1978 de Radio France, și ultima premieră pariziană «Fidelio» de Beethoven, regia Pierre Jourdan, într-un nou proiect Gaumont-Radio France, ecranizarea

operei «Don Juan» de Mozart în interpretarea unor voci celebre: Ruggero Raimondi, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, Jose Van Dam, Kenneth Riegel, Malcolm King și Edda Moser. Și cum muzica lui Wolfgang Amadeus Mozart nu este o «garanție publicitară», afișul filmului a fost încredințat lui... Salvador Dali. ■ S-a scris mult în ultima vreme despre noul film, **Supramol**, cu Marlon Brando și Gine Hackman, regia Richard Donner. S-a vorbit mult în presă, despre superproducția Warner Bros. despre superbugetul de 40 milioane dolari al celui mai scump film produs vreodată, despre supergajul lui Marlon Brando, despre superhehnicia în Panavision și Technicolor a unei pelicule de excepție în trucaje cinematografice. Și totuși, la Paris, la concurență strînsă cu **Supermanul**, distribuitorii constată că este aces în care n-ai ris? ■ Gérard Oury este cel mai rentabil regizor francez. Specializat exclusiv în comedie, el a realizat o medie de peste un milion de spectatori la film pentru fiecare film, fiind considerat singurul veritabil «money-maker» al cinematografilor franceze. După părerea lui Gérard Oury, filmul comic este o «rara avis» din

Presă mai aduce în prim plan numele unei alte actrițe vestite dinaintea celui de al doilea război mondial, Sylvia Sydney, septuagenară și ea, testată din cursă de mai multă vreme, pe de o parte pentru că s-a aflat în fruntea listei mac-charlyste (a actorilor de stînga sau simpatizanți) și apoi a socului provocat de presiunile la care a fost supusă. Ea reapare astăzi într-un film intitulat **Damien-Omen II**, unde joacă rolul unei puteau, dar gîndul nostru zboară la **Poleca** pilnului singuratic. Se crede că acesta ar fi doar începutul unei reveniri pe platoul, întrucît septuagenara mai are un cuvînt de spus. Ca mulți alți septuagenari de alfel.

● **Oscar '79**. Vestitele statuete semi-ficind premii cele mai dorite din Cota-tea filmului, au fost decernate. Totă lumea se aștepta la ceea ce a devenit public în gale de trei ore dedicate decernării. De exemplu, cel mai bun film al anului nu este doar **Intoccare** acesă ci și **Vînătorii de cerbi**; dar cel mai bun actor ai anului nu puteau fi alții decît Jane Fonda și Jon Voight pentru realizările lor din **Intoccare** acesă, (pentru care cu cîteva săptămîni în urmă primisese și lauri Globoului de aur); Oscar-ul pentru cel mai bun regizor ai anului a fost atribuit lui Michael Cimino (care se impune astăzi printre cei mari); Ellen Burstyn a fost laureată cu un nou Oscar pentru creația ei din comedia cinematografică, subtilă și foarte distractivă, **La anu**, la acesăi eric; Warren Beatty s-a aflat și el printre laureatii Oscarului pentru rolul din **Cerul poartă** să mai aștepte. Dintre actorii ne-americani, Ingrid Bergman și Laurence Olivier au fost felicitați de John Wayne care a lînat să le încredințeze statuetele. O serie de alte Oscar-uri au fost decernate pentru scenarii, opera-torie, montaj muzică, efecte tehnice, etc.

cauza contrărilor disprețuitori și a criticii prețioase, care îl consideră un gen facil, etichetat «film comercial». Oamenii sînt nevoia organică să ridice pe motive profunde psihologice și, conchide regizorul, «cine se întrece astăzi așa și nu altminteri este ca și cum ar căuta amiaza la orele 16». ■ **Superstarul** Hollywoodului, putine și cîte le număr, de calibrul Steve Mac Quinn, Robert Redford, Bob Reynolds, Jack Nicholson, Marlon Brando se pîng de faptul că angajamentele multimilionare le atrag, pe lîngă un box-office de prestigiu, un soi de nepopularitate în rîndul opiniei publice. Cel o supervedetă deschide un proces împotriva unui producător care trisează la împărțirea beneficiilor, ea are puține șanse de reușită, lăta ce declară Jason Brent: «O vedetă, care realizează 1 milion de dolari pentru 10 săptămîni de filmare și reclamă că ar fi putut obține 1 milion și jumătate, are puține șanse să se bucure de simpatia unui juriu care cîștigă 15.000 dolari pe săptămîni».

■ Un mic anunț dintr-o publicație cinematografică străină: «Mă numesc E.A. și am 13 ani. As dori să fac un film cu tine pe care îl vei realiza în 12 și 16 ani, care citește acest anunț, să binevoiască a-mă telefona... după orele 17,30 pentru a mă ajuta material și financiar». Cine a fotografiat care n-are tîrziu, să și cumpere.

Constantin PIVNICERU



## Cinema



Cu  
laserul  
satirei ,  
cu  
grația  
poeziei,  
un autor  
total:  
Toma  
Caragiu

mari dispăruți:  
Toma Caragiu

## Cinema

[illegible]

Coralia POPESCU



medalion:  
Clark Gable

## Regele Hollywoodului de altădată



Toată lumea știe că acest fost mare actor a figurat timp de aproape 80 de ani, în fruntea listei de Money Making Stars (stăruiri care aduc multe milioane). Și se mai știe că filmul care l-a catapultat, a fost celebrul **S-a întins în-o noapte** de Frank Capra, iar cel care l-a imortalizat a fost Pe aripile vântului. Se mai știe că era profund îndrăgostit de soția sa Carole Lombard și că a fost sfârșit de durere din iubita sa. În 1942, a murit într-un accident de avion. A fost atunci și el să moră. Să moră frumos. S-a angajat în aviație, a luptat vitejește și a terminat războiul cu gradul de maior. Între 1942 și 1945 se lăsase complet de actorie.

Ceea ce marele public nu cunoaște îndeajuns este viața sa privată. În amănunte. Viața acestui bărbat puternic care nu din înclinație de juctor, ci din entuziasm de apostol a (cum se zice) kars luminarea la ambele capete. Acest om excepțional de robust — moare tânăr. Moare la 59 de ani. La Hollywood i se zicea "The Kings" — "Regele".

Că a intruchipat toate surorile de personaj în numeroasele sale filme (72 titluri în 31 de ani) — asta imic, îl ocupă cu toții. Ce nu i se știe îndeajuns este biografia; aspră, bogată, variată, mindra lui biografică, lată. Este de origine germană. S-a născut pe pământ eremitic. Spre deosebire de fanteziștii din Hollywood, pe el îl chema ca pe tatăl său, adică tot Gable. A studiat întâi la Hapstead Grange School, apoi la Akron (în Ohio). Urmare medicina (studiază noaptea, căci ziua lucra într-o fabrică). Apoi se angajează într-o întreprindere petrolieră în Oklahoma. La 21 de ani vine să se facă actor și joacă în mici companii teatrale ("The Jewell Players"). Grație bunei sale prietene, actriței Franz Dorfer, face progrese. Apoi (când are voce de cântăreț) studiază canto la Portland și cunoaște pe prima sa soție, Josephina Dillon, actriță de teatru și profesoară de dicțiune. De la ea a învățat el cu adevărat să joace. Apoi debutează în film. În 1924 și 1925 face figuratie. Îl putem vedea în **Văduva veselă** de Stroheim (film pe care îl posedăm în Arhivele noastre). A obținut premiul Oscar pentru **S-a întins în-o noapte** (la 33 de ani) și a fost

«nominat pentru Pe aripile vântului (la 37 de ani). A jucat și teatru: «What price glory? (Căi pretinde gloria?) în 1925; «Madriana, în 1926; «Love, Honor and Betray» (Dragoste, Onoare și Trădare) în 1930; «The Last Days» (Vremea cea din urmă), în 1933. La TV apare o singură dată, într-un interviu cu Ed. Sullivan.

S-a înscut de cinci ori. Ultima sa soție a fost Kay Williams Sprecchio (1955). Ultimul său film, un film frumos și trist, **The Mistifs** (Dezadaptații), îl-i arată în compania altor doi mari artiști ca și el candidații la moarte pre-coce: Marilyn Monroe și Montgomery Clift. Cea mai completă listă a filmelor sale o găsim în remarcabilă enciclopedie spaniolă a celor șapte artiști. Fîind vorba de actorie, o arăta așa de peridă, unde realitatea se obține prin machiaj, vreau să semnează un fapt curios. Acest actor socotit (pe drept cuvânt) bărbat de mare frumusețe fizică, purta mustăți. De cele mai multe ori, el, și pe ecran și în viață purta mustăți. Uneori, nu purta. Și atunci, catastrofa! Avea o buză superioară imensă, care, nădă, îl dădea ceva de maimuță, de macac, de urangutan. Aceasta s-a întins în primele lui filme. Dar și-a dat seama și nu s-a mai ras vreodată. Vedeați de ce poate afirma cariera diabolică de peridă a stelelor?

D.I. SUCHIANU

## Arma seducției, dar nu numai ea (Clark Gable)



## filmul-document



Fostul fotoreporter la revista «Ogoniok», fostul ziarist și operator de cinema, Roman Karmen, a stat, atunci cînd a trecut la regia de film documentar, să configureze o adevărată geografie politică în imagini. De la «Ochiul cinematografic al lui Deiga Vertov la setea de real a documentarului zilelor noastre, de la adevărat, de la Leipzig la Berlin, Roman Karmen a parcurs întodeauna un subiect interesant și inedit. Ne oprim la un film prezentat la Cinemată în memorie cinestului dispărate. Conținutul în fișă, mostră excelentă pentru arta documentaristului Karmen. Regizorul nu caută documentarul în sine, ochiul său cinematografic este prezent și receptiv la toate marile evenimente, ca și la faptul divers de pe mapamond. Conținutul în fișă se ocupă de transformările revoluționare ale deceniilor 1960—1970 din America Latină. O mare parte din material e dedicată revoluției cubaneze.

Karmen studiază revoluția ca pe un fenomen politic și social, revoluția ca un mijloc de emancipare a popoarelor. În această direcție de preocupări, revoluția din Cuba este doar un singur exemplu, edificator însă. Portretul cinematografic este cultivat cu atenție și migală în filmele sale.

Am văzut, cu cîțiva ani în urmă, la Festivalul de la Leipzig, documentarul, un film semnat de Roman Karmen. Sala de spectatori, destul de eterogenă, a reacționat ca un singur om la mesajul cinestului revoluționar.

AI. RACOVICANU

## filme la cerere



Revăzută la exact patru decenii de la turnarea sa, eliberat de întreaga povară a comentariilor extremiste — excesiv intolerante ori mult prea îngăduitoare, **Pe aripile vîntului**, film produs de David O. Selznick. Început de George Cukor și terminat de Victor Fleming, pe un scenariu de Sidney Howard, după romanul lui Margaret Mitchell (cărui asam ar fi de drept recușia care și-a cumasat răci, cîci a fost un mare risc, de a oferi Americii, după **Năsterea unei națiuni** al lui Griffith, noul ei film «național»), filmul acesta att de controversat rămîne o operă cu totul originală, care reprezintă, ca putine altele, un mod de a face cinematograful, un mod extrem de american de a gândi filmul, ca realizator, și de a-l înțelege și primi ca spectator.

**Pe aripile vîntului** e demult o tipică mostră de sociologie a gustului și, în fața evidenței, a imensului său succes de public, nu numai în Statele Unite, trebuie să ne înclinăm, mai cu seamă că publicul acestui film nu e totuși același al Pardiannilor, Angeliilor și căpitănilor Fracasce. **Pe aripile vîntului** are drept principala calitate elpezmea, claritatea lipsită de ambiguitate a celor mai bune filme americane. Filmul american n-a cultivat nicodată, cu excepții, stăile indefinibile, delirul oniric ori comerșul psihanalitic, sau încă de făcut-o, rar, atunci orice ambiguitate și-a găsit, în final, explicația. În cinematograful american, Orson Welles, cu filmele sale halucinante și enigmatice, e mai degrabă o excepție, precum în literatură Edgar Poe. **Pe aripile vîntului** e un film tipic american, nu doar prin subiectul său circumscris

## un ciclu „de autor“

## Malec sportiv



În programul Cinematelii există și un ciclu de filme ale cerere, de care s-a vorbit puțin sau deloc. El se stabilește lunar, în funcție de solicitările abonților sălii.

Este deci un ciclu pe toate oleri multe surse, și nu numai spectatorilor, dar și organizatorilor noștri. Motivația unor propuneri nu este întodeauna evidentă, după cum se poate vedea din exemplul de mai jos.

La prima vedere, opțiunea abonatorilor Cinematelii, **Battling Butler**, film mut în 1923, cu Buster Keaton, pare surprinzătoare. Vrasăc:

1. În plan tratament cu programe Keaton administrate săptămînal — sau aproape — de către Televiziune, cinefilii vor să vadă...

2. Comedia sportivă — cu acțiunea plasată în sport, n-a scăpat nici unui comic mut sau vorbăreț al ecranului. Și Chaplin, și Lloyd, și Pat cu Patachon și Stan cu Bran, cu Costică și Mitică, și Fatty, și Norman, și Macario și Alți, împreună cu scenariștii lor, au exploatat după cum s-au priceput mai bine posibilitățile de comic oferite de întrecerile sportive, de antrenamente, de echipament specific, de mentalitatea mediului. Asemenea filme se văd destul de des, la o anumită cantitate se produce chiar o saturare — și totuși abonatul Cinematelii i-au cerut pe Keaton într-o comedie sportivă.

3. Locul predilect între sporturile aduse pe ecran, pentru marele public, îl ocupă cel mai bărbătesc dintre ele, boxul. În pantalonași uni sau cu buline, cu halat sau fără, încațăți cu o se-nemerit, avînd mînuș de unor și o potocovă ascușă în mînușă, marii mijlocii și mici comici ai cinematografului ne-au făcut mereu să rîdem. Cu «esecenta ringului» s-a mers întodeauna la sigur. Și totuși, propunerea abonatorilor nu oferă alternativă. **Battling Butler**. De ce tocmai acest film?

Este de înțeles să vrei să-l revezi pe Buster, dar de ce într-un film cu sport, de ce într-un film cu box, adică dintre cele mai supuse clișeeilor? Numai de dragul de a vedea încă o farsă? Dar dacă n-o fi chiar așa? Mergînd înapoi pe linia argumentelor ce ne explică mai sus mirarea și gîndindu-ne mai bine la o serie de lucruri din film și rîstul lor, consemnăm că:

a) bis. Scena «decisivă» de box din **Battling Butler** nu măsură nimic comic, burlesc, de farsă sportivă. Departate de coregrafia chapliniană din **Campionul**, departe de gurgurile cu care asemenea scene ne-au obisnuit, adversarii se înfruntă de-a binelea: neajutorat! Alfred a nimerit pe mina unei brute răzbușitoare, nu are

Un alt Keaton, o altă concepție despre burlesc (*Battling Butler*)



scăpare și mîncîncă bătaie soră cu moartea, ca într-un ring adevărat, unde se face botez adevărat și încă la o miză mare. Secvența ringului nu ne mai face să rîdem.

2 bis. Mai mult, Alfred este supus acestui chin în fața fetei iubite. Situația este deosebit de crîncenă, pentru că eroul nu numai că nu evită înegala luptă, dar — ca să nu-i derămăghească tînașă coarsă — revine mereu în fața dezlăntitului adversar, rezistînd că poate. Sîntem în plină dramă, de comedie am uitat, și de hînuță ei sportivă, asiderea. Acum, un om se bate pentru demnitatea lui.

1 bis. Se bate și plîa la urmă bate, miracol al dragostei care îl fîrte neblănuie ca să răpănu bestia. Așa ceva s-a mai văzut și se mai vede. Miracolul stă însă în interpretarea momentelor de intensitate emoțională cu care nu numai burlescul, dar în general comedia nu prea ne-a obisnuit, ar omul cu chip de comediant și att mai puțin. Pentru o clipă, deci, un alt Buster Keaton.

Și dacă, încheind aceste socoteli ne alegem cu ideea că **Battling Butler** este — nu neapărat — comedia cu box în care joacă Buster Keaton, ci o încercare a unui dintre cei mai mari comici ai ecranului să treacă dincolo, în lumea mare realistă, ideea n-și pare att de frumousă înct ne lășăm păgubăși a mai desuși motivați suplimentare acestui film cerut de abonatul Cinematelii, într-un geros început de an. Mai simplă e «cererea» numită **Pe aripile vîntului**. Colegul meu, Petre Radu o motivează.

Aura PURAN

## Pe aripile timpului

Unor pagini esențiale din istoria Statelor Unite, dar mai cu seamă prin straturate: o excelentă construcție dramatică, atmosferă impecabilă, dialoguri fără cușor, interpreți turnați în roluri, logică perfectă a naratiunii, suflu epic și patetism, toate acestea la un loc find de fapt componentele unui singur și pe nedrept discreditat cuvînt: **Meseria**, admirabilă stăpînită meserie de cineast. Nu numai epersonalitatea, nu numai «eul regizorului» ori eviziunea asupra lumii, ci și lucrul cu el a reat — dar, înainte de acestea și indispensabil rolul: meseria

de cineast, sau dacă vreți **Profesia** de regizor. Ce dovadă mai bună, și nu puțin uimitoare, aceea că în același an 1939, același Victor Fleming realizează un alt film celebru, cum se poate mai dîrîr de cel al inspirat de «marele roman al Sudului» și anume, splendidul **Vălătur din Oz**.

Nu e **Pe aripile vîntului** o capodoperă? Dar nici Margaret Mitchell nu e Lampe-dusa. Și nici Fleming, Visconti. Dar nu pentru asta îl iubim. Poate, cine știe, dacă l-ar fi întrebușnat pe Groucho Marx și nu pe Clark Gable în rolul lui Rhett Butler, dînd ascultare «intuiției» romancierului, filmul ne-ar fi dat chiar o capodoperă. Cine știe?

Petre RADU



Două Oscar-uri pentru două generații (Vivien Leigh, Hattie McDaniel în **Pe aripile vîntului**)



# .tv.

Filmul  
devenit laborator  
unde  
se demontează  
cel mai secretos  
și mai dinamit  
mecanism  
al istoriei  
contemporane:  
mecanismul  
supertrustrilor  
politice



lumea filmului  
dintr-un unghi comic

## „Complexul Fellini“

**C**inematograful este optimizat. A scăpat de complexul Fellini. Cînd și-a isprăvit studiul de specialitate, Omk mai visa, în secret, să devină un al doilea Fellini.

Din clipa în care și-a dobîndit independența creatoare, a început să caute un scenariu care să-l reprezinte. S-a înțîlșit cu un scriitor oarecîl, care, privind prin el ca printr-o vitrină goală, i-a spus:

— Cinematograful îmi repugnă organic.

— Dar, maestre, ai mai scris trei scenarii.

Tocmai de aceea. Un al scriitor, nu mai puțin onorabil, i-a oferit un scenariu, care, în decurs de optsprezece ani, mai fusese refuzat de paisprezece regizori. Un al treilea i-a pus în brațe un roman în cînd volume, prevenindu-l:

— Nu se taie nici un cuvînt! În cele din urmă, Omk s-a dus la producător:

— Dați-mi un scenariu excelent și vă fac un film genial!

Producătorul a ridicat din umeri. De unde să-l ai un scenariu excelent? Ce, aștea cresc în parcul Herăstrău? După o lungă meditație, Omk a cedat:

— Dați-mi un scenariu bun și vă fac un film excelent!

Producătorul a ridicat de data asta din sprîncine și l-a făcut să înțeleagă că scenariu bun are dori și el să aibă... Omk a mai reflectat puțin — timpul îi presează — și a reluat tratativele.

Oferiți-mi un scenariu mediocre, că sîc eu un film bun din el! Dar scenariile mediocre fuseseră deja filmate, iar altele se pregăteau, cu alți regizori, să fie filmate. Producătorul i-a privit cu blîndețe și regret Omk s-a dus acasă.

Și fiindcă tot era acasă, ce s-a gîndit el? Evident, să scrie un scenariu.

Și l-a scris. Scenariul era atât de prost, încît filmul a ieșit și mai prost. Astfel Omk nu a devenit un al doilea Fellini. «Decît un al doilea Fellini, mai bine primul Omk», și-a zis el, sîn fond sînt încă tînrî. Am timp să fac tot atîtea filme cîtă a făcut și Fellini. Ba chiar să-l întrecă. Și a mai făcut cîteva filme proaste.

Așa a scăpat Omk de «complexul Fellini» și a devenit optimist.

Dumitru SOLOMON

## În spatele ușilor închise

**C**inema

Ca serial, în spatele ușilor închise mi se pare — să o spun din capul locului — o capodoperă a sgeniului. Și, ca orice capodoperă care se respectă, el este, ca să zic așa, o emanatie direc-

ta a vieții, a realității celei mai reale. Pornind de la aceste două idei, vom observa în continuare că, în afara multor altor calități și puncte de maxim interes, serialul acesta este pe eterna, esențiala idee (dacă nu cumva întrebare) a raportului realitate-ficțiune.

O primă problemă ar fi, așadar, în ce măsură imaginarii de aici are un suport real. Chiar și un spectator mai puțin avizat va recunoaște (pe baza informațiilor pe care i le-au dat pînă acum presa, radio-ul sau televiziunea), va identifica, pe un plan mai general, aspecte și o problematică pe care le știe ca fiind ale campaniilor prezidențiale din S.U.A., și, apoi, ale activității administrației. Un spectator avizat va descoperi

însă, dintr-odată, că aproape fiecare personaj s-ar putea să-și aibă echivalentul într-o persoană reală, după cum trama s-ar putea să nu fie nici ea tocmai imaginară. Oricum, predicarea din postgenerie rămîne cea tradițională: «Orice asemănare cu personaje și fapte reale este întîmplătoare...» Pentru privitorul mai puțin avizat, cantitatea de ficțiune din acest în spatele ușilor închise va fi, prin urmare, măcar cu cîteva procente superioară celui-alt termen al raportului, realitatea. Pentru «cunosătorii», raportul se echilibrează brusc, ba chiar tinde să se inverseze pînă la întrebarea stranie în felul ei, dacă nu cumva în acest serial nu realitatea, evenimentul real constituie un pretext, ci ficțiunea e pretextul... Renunțînd la acest joc de oglinzi, util în felul său, dar periculos, căci el poate duce orîndușe, să spunem că în spatele ușilor închise reproducem, în esență, o serie de întîmplări, cu aerul «inocent» că expune o afacere imaginară luzia, fără a avea efect ca atare (fiindcă nici nu s-a

urmărit așa ceva), e admirabil «pusă în pagină».

O a doua problemă o putem descifra pornind de la ceea ce știm, de la ceea realitate pe care serialul a «deghizat» numai pentru a se putea numi serial și nu documentar. Acea realitate a marilor jocuri politice din spatele ușilor închise care pot hotărî, pentru un timp, nu doar soarta propriei țări ci și pe cea a altora. Acea realitate seacă a «principiului domnioului». Acea realitate a «conversației», acea realitate a «ultimului țîrma». Acea realitate a unui «candidat la președinție». O realitate care, pe măsură ce este observată, capătă, în chip bizar, culoarea imaginariului, a unei opere de ficțiune — într-afel se poate părea neverosimilă. Altfel doar că abia aici este iluzia: nu este vorba de nici o ficțiune. Nu de alta, dar nu s-a căzut de acord că realitatea întrece orice ficțiune?

În spatele ușilor închise este un serial dur. Dur, fiindcă nu trisează cu nici o fotografie.

Aurel BĂDESCU

**FILM  
DICTIONAR**

**R**

ion popescu gopo (24)



**PLAFON.**  
poziție staționară.



**PLASTIC.**  
caracteristica  
de a se  
transforma  
facil în  
adaptarea.



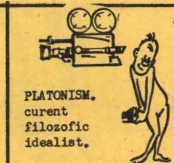
**PLAN.**  
încadratură  
cineamatică.



**PLANETA.**  
amuzament pentru cei  
ce vor să cunoască viitorul.



**PLAY-BACK.**  
întîi se cîntă  
și apoi se joacă.



**PLATONISM.**  
curent  
filozofic  
idealist.



...un film nou,  
în premieră...

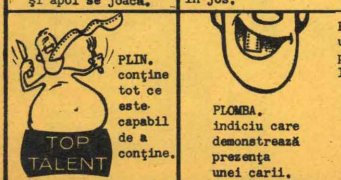
**PLEONASM.**  
abundență  
de cuvînte.



**PLAGIAT.**  
a fura fără  
permisiune.



**PLIERE.**  
modelare  
a coloanei  
vertebrale  
cu scopuri  
determinate.



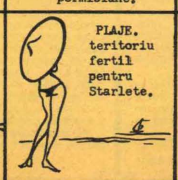
**PLIN.**  
conține  
tot ce  
este-  
capabil  
de a  
conține.



**PLUTO.**  
unul dintre  
pensîonarii  
lui Disney.



**PLACERE.**  
(colegială)



**PLAINE.**  
teritoriu  
fertil  
pentru  
Starlete.



**PLUTIRE.**  
capacitatea de menținere  
la suprafață — uneori  
confundată cu «Capodoperă»



## Debutanții



Apariția unui debutant în filmul de animație pune întotdeauna în discuție ideea de înnoire. Unii așteaptă ca platforma artistică a celor noi veniți să se definească polemic față de cel vechi, alți caută noutatea la nivelul tematicii și al mijloacelor de expresie. Cert este că la o recentă întâlnire a criticii cu realizatorii de la studioul „Animafilm” mai toate vocile au pledat pentru nevoia din imposibilitate a ideilor și forțelor acestui gen. De aceea am aflat cu bucurie că în scurt timp vor debuta aici clișiva tineri de la care se așteaptă să se constituie într-un nou val. Am vrut să le cunosc filmele înainte de premieră, cînd decupașii, vizionind peliculele și apăsînd gata sub fragmente albe ale mesei de montaj, mi-am format despre acești noi veniți o imagine plină de speranță.

Prima bună impresie legată de debutanți este modernitatea tematicii abordate. Pledoarea pentru păstrarea valorilor materiale și spirituale ale nației în prezentul hiper tehnizat este subiectul filmului **Căsuța bunicii** (scenariu Constanta Buzea, regia Ion Manea). Nodul gordian (scenariu și regia Zoltan Zsigly) și Zineul (scenariu și regia Nicolae Alexi) sînt eseuri filozofice despre existență și despre puritatea căutării. **Banditul armelor** (scenariu Dan Ursulescu, regia Ion Mincu) este un film-metamorfă ce avertizează asupra pericolului unui posibil război atomic. Nu lipsește acestor debutanți preocuparea pentru genul satiric. Trei pastile grele de înghițit (scenariu și regia Ștefan Anastasiu) este titlul provizoriu al unui film ce ironizează clișeele moravurilor contemporane, care amărăsc viața de familie sau cea de birou. **Înt-o altă tonitate**, **Doina Bucei** condamnă în **Seceveana**, indiferența față de informația care este necesară omului modern. **Întreșan** și **Amorose**, aceste teme își caută o modernă tratare plastică.

Deși graficieni ca formație, acești tineri m-au impresionat prin strădană de a se exprima cât mai cinematografic, de-ași urmări personajele și mișcările clișiva lini și pe perimetrul și aparatul mobil. Remarcabil mi se pare efortul lui Zoltan Zsigly de a-și construit întregul film pe metamorfozele unui chip, încercînd să sugereze prin modificările microfizionomiei nuanțe psihologice. Alternanța unghiurilor de paravaliu stă la baza metalelor esticilor, amintind de Gogol, în filmul lui Ștefan Anastasiu. Cu mobilitate laudabilă a acesti tineri subordonează alura desenului, temei. De mare efect metatoric este în filmul lui Nicolae Alexi transformarea unui fizionomii cu bogate detalii anatomice într-una complet stilizată, din care rezultă un desen cromatic și grafic nu lăsa format acestor debutanți complexul culorii. Nuanțele pastele și jocul transparentelor sugerează, în pelicula semnată de Ion Manea, mirificul lui povestilor. Iată deci, clișiva tineri au intrat în gloriile studiului detaliilor. Tineretă, nu pare să facă loc de data această stîngăciie. Dorința de afirmare a celor clișiva debutanți este preluată atmosferă de competiție și deci promisiuni performanțelor. Chiar dacă nu vor reuși să se constituie într-un val nou, acești tineri par să aducă aerul de prosepție așteptat în animația noastră. La urmă să nu dezmînță speranțele.

Dana DUMA

# Spectatori, nu fiți numai spectatori!

scrisoarea lunii

## Publicul nostru știe...

Ne face plăcere să inserăm o mărturie, din păcate mai puțin frecventă în coloana noastră — mărturia unui activist cultural care este bazei într-o oraș de provincie pentru filmul românesc. E o luptă cu mult mai multe subtilități și tensiuni decît s-ar crede la prima vedere:

„În acest oraș, unde trăiesc și muncesc, mă număr și eu printre colaboratorii permanenți ai cinematografului local, activitatea mea constă în îndepărtarea premierelor de film, cu precădere a celor românești. Trebuie să spun că în îndepărtarea acestor sarcini, nu de puține ori am fost confruntat cu situații în care, în vreme ce aproape toată presa vorbea pe larg despre curiozitatea cine știu căru film pe care subsemnatul îl mișca în prezentă, eu să fiu nevoit să spun: «bun, tovășii! Credeți-mă pe mine! Nu se aștepte, nu se strică...» De altă parte tot laud filmele noastre în fața spectatorilor, încît se înfrimă să nu mă mai creadă chiar și atunci cînd fac acest lucru pe bun merit. «Credeam că la vrei să ne ducă... mi se răspunde, iar eu, ca să fiu sincer, nu mă supăr, dimpotrivă mă bucur, deoarece cu cît mi se răspunde așa și cît mai des, cu atît înseamnă că filmele apăsore în audiența lor la public, iar fiindcă veni vorba și de problema aceasta cu publicul, se pare că ea a devenit destul de simplă: cînd filmul emerge, se etalează statistic cu atîtia și atîtia spectatori, cînd filmul «merge», se motivează cu cîndoare cum că de fapt, filmul nu a urmărit interese comerciale, etc.» Deînsemnă o listă neputincioasă de «motivări». Deșigur, un film trebuie să pledeze alături pentru el însuși, dar din păcate, un astfel de lucru nu se înfrimă todeauna. Singur că orice altă pledoarie, oricît de meșteșugită, nu poate aduce nimeni nici un folos. Publicul nostru știe de acum, fără ca nimeni să-i mai scoțiească, ce înseamnă un film bun și ce înseamnă un film prost și le primește după caz: cu plăcere, cu încetinire, cu indiferență, cu ironie sau cu un zîmbet înăduitor... Nu demult, în coloanele revistei dumneavoastră, un mare actor al nostru spunea că, în general, se merge pe o cale inversă, de la personaj spre situații și nu de la situații spre personaje. Credeam că roșu a mare adevăr de care nu ar trebui să se uite nici un moment și atunci toate amărăciunile ce ne mai încearcă, pe această arie atît de frumoasă și atît de necesară, s-ar împuțina considerabil.»

Vasile AFLOARE  
Str. Izvorului nr. 7 — Deva

## Filmul românesc

### Drumuri în cumpănă

«Film gemă cu Din nou Impresia, cu accentul termic realism cotidian al ruralului nostru. Un film cu culori organice, spirituale, estetice și tot ce trebuie pentru a ne regăsi frământările, otrile, indoliile, victoriile. Roturi bune au avut și muzica, imaginea, scenariul, regia — surprinzător de atentă, de amănunțit tractorului de tablă DB plină la finalul psihologic, fără cuvinte dar atît de gritor. (Asta o spun eu, tocmai după ce criticăsem pustul de vorbe din filmul **Înalt de tăcere**)» — N.R.: Nu fiți atît de înalte, clișiva clișiva s-au ardat într-un violent dezechilibru cu apăsările dumneavoastră la filmul lui Alexi Visarion. Filmul mi-a mers la inimă. (Ionel Teahă — Bd. Armata Rosie 23—25, Arad).

«Fără a avea pretenția că am văzut un film excepțional, pot afirma că am trăit cu emoție un film făcut cu multă pasiune și dragoste. Nu am nici o clipă îndoielă că laudele ei fi de prisos. Aceasta, pentru că tema, privită cu indiferență de alții, este mai mult decît străbătută de privirea plină de simpatie a celor doi scenaristi. Tema filmului există doar ca imagine, relațiile personajelor nu sînt chiar atît de etrale, sînt înseși relațiile în care trăiesc oamenii noștri, fie ei sătenți, fie orășeni. Poate că acesta este unul din meritele filmului — de a fi privit transformarea unui sat fără a se opri asupra unor detalii de inventar, ci concentrîndu-se asupra legăturilor de suflet și simțire ce se stabilesc între oamenii acestui univers al amintimului (Manole Constantin — Bd. Republicii 25—23, oraș Gh. Georgeșu Dej).

«Cinematografia noastră nu se poate lăsa cu multă ușurință reușită care cu temă viața satului. Dar iată că **Drumuri în cumpănă** depășește faza schematică și superficială, datorită autenticității și profunzimii. Astfel Octavian Borcea, caracterizat, nu mai reprezintă o persoană individuală, un caz literar ci devine un exponent,

o primă prin care se poate înțelege structura țărănească» (Filip Ralu — Bd. Nicolae Titulescu 92, București).

«Filmul mi-a plăcut, însă n-aș putea spune că am fost pe deplin satisfăcut. Filmul atinge câteva probleme de o actualitate și le analizează prin viziunea sănătoasă a eroului principal. Sînt unele scene foarte reușite, presărate cu replici bine plătite, ca de exemplu cea din tren, unde Borcea, lăsat peste picior, meditează la ech de mult s-au mai înfrimă greșita... Au fost însă unele scene în care lumea satului părea puțin cam falsă. În sedința extraordinară, prea era ca la teatru, fără năpăru a mai recede spectatorii. Borcea, interpretat de Mircea Albulescu, este un personaj foarte reușit după părerea mea. La fel și cel interpretat de Ștefa Popescu... De ce în celelalte personaje nu reușesc să se ridice la nivelul acestora?» (Mariana Munteanu — str. 17 Octombrie 28, Bala-Mare).

«Știu și mă întreb ce rost mai avea adăugarea acestui macroapendicis, lungind inutil povestea și răscolind niște date de mult rezolvate în destinul lui Octavian Borcea, eroul «Descoperirii familiei», roman ecrazant și? Au dorit, oare, realizatorii să releve noi aspecte ale acestui destin, noi sensuri ale raporturilor sale cu cel din jur? Bine, dar atunci de ce n-au făcut-o?» (Mihnea-Sergiu Columbeanu — Bd. Păcii 121, București).

## Filmul străin

### Trei filme «ascunse»

Trei filme mai puțin comentate se bucură totuși de o excelentă primire în rândurile celor care iubesc filmul.

«Valul absolvenților (regia Pavel Liubimov): «M-a impresionat foarte profund, mai mult ca oricare alt film văzut în ultima vreme. Sînt convins că e în plină ordine a fetele sau absolviți bătut de vîrsta mea, chiar dacă n-a obținut încă trecut liceu, ca mine.

Un joc excepțional al actorilor, o muzică excelentă, un film cu adevărat excepțional» (Eleonora Turda — Anul I, Facultatea de planificare și cibernetică economică, București).

«Pasărea albastră (regia George Cukor): «D.D.F.-ul (pus uneori pe surprize) de așadar Pasărea albastră surprinzător de repede pe ecranele noastre. O fete neașteptat de a fost acest film. Filmul e o mică bijuterie, ascunsă, e adevărat, privit preferabil. Filmul ar trebui prezentat la Telecinemată, cu un comentariu serios» (Constantin Neacșu — str. Strău nr. 5, București).

«Poveste de dragoste și onoare (regia Otokar Vavra): «Valoarea acestui film constă în realismul său crud și nesofisticat, în limbajul stendhalian al acțiunii» (Ion Giurcă — str. Cetății nr. 8, Alba-Iulia).

## Cronica telegenică

Nu va fi, sperăm, cu supărare, dacă ne vom permite să comprimăm clișiva din scrisorile care — cu excepția unei filme prezentate recent pe micul ecran, scrisori — spre bucuria noastră — nu puține și nu scurte:

«Putere fără glorie»: «Este poate unul din cele mai bune folioane pe care le-am văzut la televiziune, dacă nu cumva cel mai bun. Admirabil Martin Vaughan în rolul lui John West. Rar am văzut un actor cu atîtă forță de concentrare, atîtă în redarea oricărei nuanțe» (Marga Gatu — loc. Corod, Galati).

«Un cuib de nobili»: «Din nou Mihailov-Koncalovski, ca să reducă saloanele reci, urase drăști-lăc cu ochi vechi, trase, clișiva elabice, ușile, ploaia, valul, pianul, flash-back-uri pigmentate chopin, apoi Irina Kupenko desenînd o Liza descinsă din cîndoarele clișiva (Alexandru Jercan — loc. Clucea, jud. Cluj).

«Doi pe un balansoar»: «După părerea mea, cel mai bun film din 1979» (Ruxandra Constantinăscu — str. Cameliilor nr. 7, Ploiești).

«Cîntecul de la începutul anului» (Filip Ralu — Bd. N. Titulescu 92, București).

«More than you know (Mai mult decît știu) — multumesc niște spectatori cu preferințe speciale pentru Barbra Streisand, și care nu sînt «ențieți, ci ceva mai mulți» (Irina Virtosu, București).

## posibilități posibile

## Strada binelui

Aflu cu plăcere că dincolo de semnițicile sale universale, ilustrate de la Aristofan la Băileșu în teatru, în literatură și chiar în filme artistice prin lupta dintre ei și contrariul său, binele a fost dat ca nume și unei străzi. Așadar există strada Binelui. N-ar fi interesant de făcut un documentar despre oamenii de pe strada Binelui, despre cei care dețină mai des decît alții substantivul acesta scris ca propriu, cu literă mare, dar care, zic eu, tot comun rămîne? Filmul s-ar numi, simplu, **Strada Binelui**.

Alexandru STARK

P.s. În ultimul număr alți că pe această stradă se află și unitate-mamă a magazinelor Aprozar. Și totuși, filmul se poate face!

CINEMA,  
Piata Școlintei nr. 1, București 41017  
Exemplarul 5 lei

Clișivii din strălînitate se pot abona adresîndu-se la ILEXIMEX Departamentul Export-Import/Presă, P.O.Box 136—137 — Telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

Prezentarea artistică: Prezentarea grafică: Anamaria Smigelschi Ioana Moisă

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Școlintei» — București

CINEMA  
Anul XVII (196)  
București  
Aprilie 1979

Redactor șef

Eaterina Oproiu



Coperta I

Tamara Crețulescu, pe care o vom vedea nu peste mult timp în filmul lui Nicolae Corjoc, «Ora zero», și Ion Di-chiesanu, pe care-l vedem de clișiva săptămîni pe ecrane, în cel mai bun rol al său cinematografic, în «Cîntecul de Dinu Sărau și George Vitanidis»

Fotografie de Emanuel TÂNJALA



**in premiera**

Colaborarea prietenească între actorii români și marocani



# Bratele Afroditei

**Cinema**

Avem senzația tonică în felul ei, că ne aflăm la ora clarificării depline în producția curată a unor case de filme și în filmografia unor realizatori. Ora la care, pentru cei în cauză, jumătățile de măsurare a ambiguității soluțiilor au făcut loc unor modalități foarte transante de a compune filmele, ducând până la ultima consecință o formulă sau alta, dîndu-le expresia lor pură și simplificînd la maximum sarcinile criticii.

Pentru că, iată, după Mircea Veroiu, care ne indicase din prima fotografie a genericului, între oglinzi paralele, cum concep raportul cu sursa literară și ne oferise din primul cadru — vorbitul în oglindă — cheia ideatică și stilistică a filmului său, iată-l deci acum pe Mircea Drăgan, realizînd în așa fel *Bratele Afroditei*, încă într-un material filmat și oferit sub acest titlu se inseriază prompt, ca într-un caleidoscop, în categorii consacrate și rapid recunoscibile.

Trecem, deci, de la oglinjoiră la un caleidoscop — în care ce vedem?

Mai întâi, o bună parte din bobinele filmate se grupează în ceea ce se numește documentarul turistic-exotic, cu particularitatea frapantă că secvențele respective își păstrează și în studiul de copie de difuzare caracterul de material brut, în care toată funcția a operelor cu prudență economică imaginale Mediterane văzute, fie de la înălțime din diferite puncte ale coastei marocane în din proximitatea fîrului sau din salupă statică sau în mișcare; imagini subiective cu flora și fauna trecute în revistă în repetații rînduri și îndelungi imagini ale străzilor înguste și supraaglomerate în stil

tradițional ale unui vechi oraș nord-african și imagini ale străzilor largi și supraaglomerate în stil ultramodern ale film marocan nord-african (operator ser, Alexandru David); imagini ale unor statui și relieve antice care, desigur transformate în recuzită sau chiar mișcîndu-se în fața obiectelor de muzeu, în cadre astfel dichisite încă relievelor rămîn mereu în centrul atenției, diferite personaje intrînd și ieșind cu griji, prin drăpăla sau prin singa aparatului, în așa fel încît să nu tulbure contemplarea lor, uneori o mîna îndatoritoare întorcîndu-le pe o parte și pe alta, ca să le vedem mai bine sau arîndu-le, din afara cadrului, cu apă, ca să le spele de impurități și imaginesc lor muzeistică să devină întru totul concludentă. S.a.m.d.

Pe alături a caleidoscopului, se aglomerează cadrele care aparțin speciei documentarului de șantier, mai precis reportajului de televiziune realizat în timpul deplasării în străinătate a unei echipe care a transportat la fața locului

Valerian SAVA

(Continuare în pag. 15)

Scenariu: Ioan Grișorescu. Regia: Mircea Drăgan. Imaginea: Alexandru David. Decorații și costume: arh. Aureliu Ionescu, Ioana Cantanier Marcu. Muzică: Ion Cristoiu. Sunet: ing. A. Salaman. Montați: Adriana Ionescu. Cu: Radu Beligan, Violeta Andrei, Mircea Albulescu, Larb Dougmi, Dem Rădulescu, Ahmed Bari, Anka Pelica, Hilda Abdelati, George Mihăilă, Rălia Benabdeslam, Alexandru Rapan, Mouhoub Aziz, Ioana Drăgan, Moulia Abdelkader, Florina Ceret, Lumbirani Abdelah, Jean Constantin.

Film realizat de Casa de filme cinematografice, în colaborare cu Centrul Cinematografic Marocan.

**Cinema**

O mică recapitulare se impune: Nicolae Mărgineanu este cel care a semnat imaginea la *Tânase Scatiu*, *Profețul auriu* și *Andelul* sau ca să mergem mai în urmă, *Muntele ascuns*, *Explozia*.

Semnat nu în sensul înscrierii numelui pe generic la capitoliul imaginii, ci sub pecetea apăsătoare a personalității și talentului. El face parte dintre acei operatori-creatori, specie pentru care imaginea unui film se face, sigur, pe baza unor cunoștințe tehnice bine înșuite, dar din interiorul unei viziuni artistice precise. Nu numai cu aparatul de filmat conectat la acumulator, dar și cu mintea conectată la aparat. De aici și plină la regia de film — vorba unui confrate — nu mai era decît un pas. Pasul acesta s-a și făcut cu *Un om în Ioden*. Pasul este mare, este cît doi pași, pentru că proaspătul regizor senneară și scenariul alături de Haralamb Zîncă, autorul sursei literare numită «Moartea vine pe bandă de magnetofon». Un responsabil, de protecție, față de primul său film ca regizor, venit din nevoia de a stăpîni perfect materia cu care urma să se prezinte la examen, nevoie firească, pentru că nici materia, nici examenul nu erau ușoare. Un film de factură polițistă, extras dintr-un roman cu acțiunea plasată în anul '60, reprezenta o materie ușoară doar pentru un regizor care nu dorea decît să-și bifeze corect debutul. Ceea ce nu e cazul. Nicolae Mărgineanu nu debutase corect, funcționare, ci ambicios și cu înțelegere. Primul gest

inteligent l-a comis împreună cu Haralamb Zîncă, chiar de la scenariu: actualizarea poveștii, actualizare în sensul aducerii ei la zi, înțelegere pentru că oricît de palpitate și fi ale, oricît de policier și cu suspens, întîmplările de acest gen petrecute în urmă cu 15—20 de ani nu mai exercită o prea mare putere de seducție asupra spectatorului. Actualizarea a fost însoțită de o acțiune de curățire, de simplificarea a materialului literar și ea necesară, pentru că ceea ce cititorul poate să cuprindă într-un timp hotărît de al, spectatorul trebuie să înțeleagă într-o oră și jumătate. Aici ar fi fost loc și de mai bine, pentru că ceea ce a rămas reprezintă încă o materie extrem de densă, densă până la autocar, marcată de prea multe coincidențe, de prea numeroase acțiuni și acțiuni greu explicabile chiar și pe firul unei logici elementare. Iar polițierul nu se mulțumește cu o logică ele-

Eva SÎRBU

(Continuare în pag. 15)

Scenariu: Haralamb Zîncă, Nicolae Mărgineanu. Regia: Nicolae Mărgineanu. Imaginea: Gabo Iarco. Decorații și costume: arh. Aureliu Ionescu, Muzică: Cornel Țăranu. Sunet: ing. Silviu Camil. Montați: Heitor Predcu. Cu: Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Dănilă, George Constantin, Mircea Albulescu, Tânase Scatiu, Sanda Toma, Oana Olteanu, Valeriu Lucian, George Vădu, Andrei Flin. Producție: Casa de filme Unu. Distribuție: Ion Bucheriu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică «București».



Suspensul psihologic, valuta forte într-un debut ambițios și inteligent (Silviu Stănculescu, Elena Sereda și Victor Rebengiuc)

# Ciocolată cu alune

**Cinema**

După cele două incursiuni comice în lumea satului cu temporar *Toamna bobocilor* și *Iarna bărbatilor*, mediul rural n-a mai fost o vreme străbătut cinematografic în acest registru și regie. Ceea ce ne propune azi *Ciocolată cu alune*, după scenariul lui Vintilă Oranu și George Naghi, în regia lui George Naghi, este tot o vesele deplasare cu un car de televiziune tot printre harnici cooperatori conduși — la *Finținele* — tot de o președinție energetică, de dată aceasta în câștigare de cadre tehnice calificate, iar în satul vecin de un președinte la fel de

energetic, la fel de zelos în descoperirea talentelor tehnice locale sau extralocale. Prețelul vici de ciocolată amuzante, deși pretextul era doar văzută din comedie anterioară (deja că acolo competiția președintelor se desfășura pe un spațiu local, mai restrîns, în jurul soților rivali). Un subiect condus cu haz, în care firul sentimental pigmentat atît cît trebuie resortul concret-productiv, iar datele organizatorice nu stîngheresc auzul, întînd doar urzeala poveștii desfășurată cu nerăbdare modestă despre ambalaj personalitate colectivă sau despre cooperări inter sectoriale tehnice complementare, la care se adaugă și cîteva aluzii la adresa tonului bombastic al unor prezentatori TV.

Cam de același calibrul și cam la același raport între convenția comică și realitatea fundamental am văzut «un film din producția mondială curentă, ce nu depășea nici eiele nivelului divertismentului onom rural sau țirgoț, fără apăsări spre universal (cu toate trimiterile la Hamlet) îmbălate într-o soluție călduț-comfortabilă a filmului de serie. Doar că în alte părți, seria se prezintă ceva mai variată și atînc echilibrul general între medie și virful artistic devine puținel altul. Or, la noi, dezamăgirea cam în serie din ultima vreme ne-a creat o stare de oboseală, de indispoziție, chiar și față de comedii la care în mod obișnuit reacționăm mai binevoitori.

Scenariul lui Vintilă Oranu și George Naghi nu e mai slab decît ale suporturi literare pentru comedii de succes. Ba chiar, luate la bani mîruri, constatăm că o anumită griji pentru replică, o supraliciale a hazului cu detalii de pitoresc lingvistic (Uneori ele distrug însăși pondusul, îngreunîndu-l). Mai ales la actori care — aduc în sprijinul personajului și propriul repertoriu diminal-almanahistic drept supliment în textul oferit de scenariu, cum face Cosma Brăsoveanu cu moldovenismele lui cunoscute de pe micul ecran. Creionarea situațiilor comice, înălțările lor, mîrturisesc chiar o anumită stăpînire a mestesugului și nu o efuzarească cum li se mai întîmplă și unor scenariști încecați, dar care nu prea iau în serios genul ușor. Nici regia — George Naghi — nu dă sără lichideze incidentele vesele dintre cooperativilor vecini. «Zorile» și «Avințu», cîmpovirizîndu-se pe atîtea amănunte de pitoresc local încît ai senzația că bîlciul de la Drăgălica s-a extins gălăgia multicoloră asupra întregului film.

Pe post de concurenți în ale zărilor agricole, Ștefan Mihăilescu-Brăila și Monica Ghiță depun un efort comice vizibil; mai degrabă și cu un spor de simpatie cîștigată la public, sînt tineri îndrăgostiți de Finținele, Horațiu Măilele și Adriana Tran-

datir, care-și conduc idila spre un happy-end previzibil. Un Aurel Giumrăș pe post de împărat al popicilor, dar fără noroc la popice, un Geo Costiniu, mai mult turist decît reporter, și cam alții.

Alice MĂNOIU

Scenariu: Vintilă Oranu și George Naghi. Regia: George Naghi. Imaginea: George Voicu. Decorații și costume: Găbriela Sîrbu. Muzică: Cornelia Tăutu. Sunet: George Ilariu. Montați: Eugenia Naghi. Cu: Ștefan Mihăilescu-Brăila, Monica Ghiță, Horațiu Măilele, Adriana Tranșilă, Aurel Giumrăș, Geo Costiniu, Matei Alexandru, Cosma Brăsoveanu, Constantin Gîrlă, Rodica Popescu-Silănescu, Adriana Găldăneș.

Producție: a Casei de filme Unu. Director Ion Bucheriu. Film realizat în studiourile Centrului de producție Cinematografică «București».

Televiziunea „personaj favorit“



**Nr. 4**  
**Anul XVII (196)**

**Cinema**

Revistă a Consiliului Cultural și Educației Socialiste București — aprilie — 1979