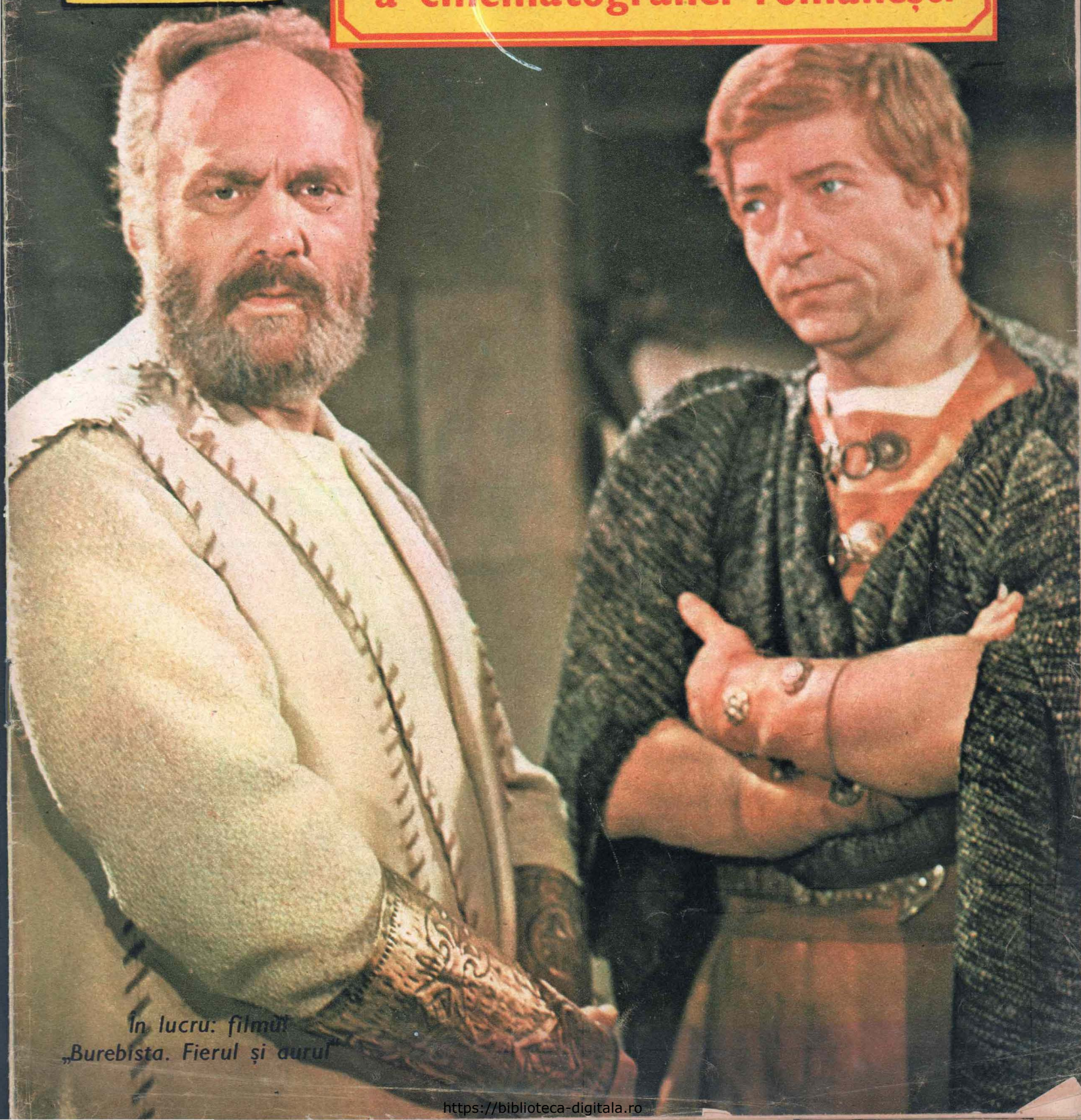


C
ne
ma

Nr. 3
Anul XVIII (207)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București — martie 1980

**Profund recunoscători
marelui bărbat
al lumii contemporane**
•
**15 ani de înflorire
a cinematografului românesc**



În lucru: filmul
„Burebista. Fierul și aurul”



«Să facem în așa fel,
încît cultura
și arta românească,
bazate pe puternica
dezvoltare
a forțelor în producție,
pe marile progrese
obținute
în viața economico-socială
a țării,
să se afirme
cu tot mai multă
putere
ca un factor activ
în mersul înainte
al societății,
în ridicarea
conștiinței socialiste
a maselor populare,
în afirmarea
umanismului revoluționar,
în înflorirea continuă
a personalității umane».

Nicolae CEAUȘESCU

15 ani de înflorire a cinematografului românesc



Evoluția filmului românesc din ultimii 15 ani este hotărât marcată de profunde transformări ce au avut loc în viața economico-socială a patriei și de puternica personalitate a tovarășului

Nicolae Ceaușescu, care iubind filmul și ocupându-se direct, personal, de problemele lui, avea să confere cinematografului naționale dimensiunile unei arte majore, de largă popularitate, modelatoare de conștiințe, capabilă, așa cum declara domnia-sa într-o memorabilă cuvîntare, «să servească într-o măsură tot mai mare activității uriașe ce se desfășoară în țara noastră, muncii de educație, de făurire a omului nou al societății socialiste».

Anul 1965, an de înnoire în viața politică și spirituală a patriei, reprezintă un moment de vîrf și pentru filmografia românească. «Pădurea spinzuraților» de Liviu Ciulei obține premiul pentru cea mai bună regie de film la Festivalul de la Cannes, iar la ediția următoare, din 1966, filmul «Răscoala» de Mircea Mureșan este distins cu premiul «Opera Prima». Entuziasmul criticilor dă aripi noi mișcării cinematografice, genurile se diversifică și din câteva talente izolate plutonul regizorilor doțati se întregeste atacînd, frontal și viguros, o tematică de larg interes cu semnificații politice, sociale și filozofice. Tema luptei comunistilor în ilegalitate, lupta pentru zdrobirea fascismului definesc cîteva pelicule de certy valoare: «Procesul alb» de Iulian Mihu, «Canarul și viscolul», regia Manole Marcus, și «Duminică la ora 6» de Lucian Pintilie, ultimul distins cu Marele premiu la Cannes

— tineret, 1967, Premiul special al juriului și Premiul Criticii la Mar del Plata, 1966. După filmul «Tudor» semnat de Mihnea Gheorghiu și Lucian Bratu, capul de serie al unui program ce se va numi mai tîrziu epopeea națională, filmul istoric își reia cadența gravă și ambițiile majore și, prin trei titluri de prestigiu, «Dacii» (1967) de Sergiu Nicolaescu, «Columna» (1968) de Mircea Drăgan și «Mihai Viteazul» (1971), regia Sergiu Nicolaescu, ridică gîndirea cinematografului românesc la nivelul unei problematici ample despre libertate, demnitate socială și națională. Spectatorii iau cu asalt sălile de cinema și, ca un fenomen cu totul semnificativ, filmul istoric bate toate recordurile încasărilor. («Tudor»—11,3 mil. bilete, «Dacii»—10 mil., «Columna»—7,6 mil., «Mihai Viteazul»—10,3 milioane). De aici înainte genul istoric, conceput ca act de cultură și școală de patriotizm, devine aproape o «specialitate» și o vocație a cinematografului noastre și, cu fluctuațiile inerente de valoare, filmele de mai tîrziu se vor bucura de aceeași largă audiență la public, care vede în trecutul istoric un mod de a medita asupra prezentului și de pe pozițiile ideologice noastre socialiste.

Debitoare actualității, cinematografia se apleacă cu mai mult interes asupra subiectelor contemporane prilejuind afirmarea unor regizori și a tot atîtor tentative stilistice: Mircea Săucan — «Meandre» (1967), Malvina Urșianu — «Gioconda fără suris» (1968), Andrei Blaier — «Dimineața unui băiat cuminte» (1967) și alții. Deși critica de specialitate consenmează momentul drept «ofensiva filmului de actualitate», tot ea atrage atenția că fără ancorarea filmu-

lui într-o realitate prezentă nu poate fi încă vorba de o școală națională de film.

Cinematografia «unei singure generații» predă în această etapă stafeta tinerilor absolvenți ai IATC-ului, care vor excela peste cîțiva ani tocmai în domeniul filmului de actualitate, pentru că acești tineri curajoși resping, măcar în parte, cauzele ce descurajează pe unii cineaști «consacrați», acea «frică de a greși», schematismul, șablonul, simplismul, care sfîrșesc prin a falsifica realitatea. Și cred că nimic nu poate fi mai educativ, mai frumos ca sens moral și mai încurajator pentru studenții de astăzi din IATC, decît debutul colectiv al generației de absolvenți din 1971, care a realizat documentarul de lung metraj, «Apa ca un bivou negru».

La intersecția dintre filmul istoric și cel de actualitate, etapa aceasta prefigurează apariția unei specii aparte, aceea a filmului politic, ce culminează în deceniul următor cu două realizări memorabile: «Puterea și Adevărul» și «Clipax». Pentru moment, însă, «Serata» de Malvina Urșianu și «Facerea lumii» în regia lui Gh. Vitanidis dau relief, culoare și mai cu seamă pun în valoare caractere în două filme ce au ca temă insurrecția națională și patosul revoluției socialiste. La o producție de 12-14 filme pe an, genurile se diversifică, așa cum spunem, făcînd loc comediei («De-aș fi Harap Alb» de Ion Popescu-Gopo, seria filmelor, lui Geo Saizescu de un comic succulent), filmului istoric («de aventuri» («Haiducii» lui Dinu Cocea), adică acelor filme la care critica este uneori nehotărîtă, dar pentru care spectatorii fac coadă la casa de bilete. O notă cu totul aparte se cuvine filmelor

pentru copii și tineret realizate de Elisabeta Bostan (seria «Năică» 1964-1968) și «Tinerete fără bătrînețe» 1969), care cîștigă numeroase premii internaționale la Dijon, Tours, Cannes, Veneția, Moscova și impun cinematografia românească în numeroase țări ale lumii.

Sîntem în preajma anului 1971. După mai bine de două decenii de cinematografie socialistă, calitatea și mesajul filmelor rămîn mai departe în sfera satisfacțiilor partiale, cronicarii și publicul așteaptă în continuare mult visata capodoperă, prezența filmului românesc pe ecrane este încă sporadică în raport cu numărul celorlalte premii. Filmul românesc nu ține încă pasul cu ritmurile înalte ale țării, cele câteva personalități artistice distincte (regizori, scenariști etc.) sînt încă puține într-o artă cu sarcini majore de educație și propagandă, în sfîrșit, e evident că a sosit timpul cînd «tînăra noastră cinematografie» trebuie să facă pasul hotărîtor spre majoratul ei politic, ideologic și artistic.

Anul 1971, îl putem considera anul de naștere a cinematografului românesc modern. Atunci, are loc un eveniment de excepție, ce avea să schimbe fața filmului, destinul unei arte și a slujitorilor ei. În martie 1971, cineaștii se întîlnesc cu secretarul general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, într-un dialog deschis, de lucru. Într-un climat de exigență și angajare politică, cineaștii și-au expus crezurile, iar cuvîntarea rostită cu această ocazie de tovarășul **Nicolae Ceaușescu**

(Continuare în pag. 4)

Constantin PIVNICERU



Profund recunoscători marelui bărbat al lumii contemporane

0 viață închinată fericirii poporului



Saltul imens realizat de țara noastră în ultimii 15 ani îl datorăm exclusiv gândirii creatoare, fertile și vizionare a tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, conducerii sale prestigioase, înțelepciunii cu care președintele țării, secretarul general al partidului a știut să mobilizeze partidul și poporul — tot unitar și indestructibil — la realizarea idealurilor de propășire, progres și pace, libertate, independență și suveranitate a națiunii noastre socialiste. Și tot în acești 15 ani, inițiativele politice pe plan internațional ale tovarășului **Nicolae Ceaușescu** au adus România în prim plan acțiunilor pentru soluționarea problemelor dificile ale lumii contemporane. De 15 ani cabinetul de lucru al tovarășului **Nicolae Ceaușescu** este țara cu uzinele și șantierul ei, cu ogoarele, facultățile și școlile ei. De 15 ani noi, cineștii, am consensat pe milioane de metri de peliculă tot ceea ce întru totul elaborat realizează sub conducerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu**. Aceste realizări stau mărturie a tuturor împlinirilor muncii și vieții noastre cotidiene, mersului ascendent spre realizarea ei, cu toate obiectivele materiale și spirituale ale viitorului elaborat științific de marele bărbat al lumii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Saltul săvârșit în acești 15 ani de către societatea românească cuprinde și spectaculoasa dezvoltare a cinematografiei naționale. În domeniul filmului documentar și de popularizare a științei, deci a filmului-document, a filmului care recompune în imagini autentice tabloul vieții

noastre din cei 15 ani, sub semnul gândirii și activității tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, cifrele par de domeniul fan-teziei, deși sînt la fel de adevărate ca orice realizare ce-o întâlnim în orașe sau sate, în Bărăgan sau pe piscuri carpatine. Iată-le: 90 filme de scurt metraj în 1965, iar în 1980 aproape 300.

În fiecare zi de lucru un film! Și totuși, o recunoaștem, filmele noastre nu reușesc să cuprindă decât parțial marile edificări ale epocii pe care noi, cineștii, o numim cu îndreptățită mîndrie epoca **Nicolae Ceaușescu**.

Activitatea neobosită, fecundă, de înalt prestigiu internațional a tovarășului **Nicolae Ceaușescu** este oglindită direct în mii de subiecte-document, precum și în peste o sută de filme dedicate prezenței sale în viața internațională sau în mijlocul muncitorilor, intelectualiilor, creatorilor sau tineretului din țara noastră. Astfel: Douzeci și două de filme îl înfățișează pe conducătorul partidului și statului nostru ca invitat de onoare a numeroase state africane, optsprezece filme sînt realizate în Asia, douăsprezece în America Latină și S.U.A., șaisprezece în Europa, două la O.N.U. și Helsinki: doar simpla enumerare a celor de mai sus este suficientă, pentru a înțelege cât de coplesitoare pe plan internațional este contribuția tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, prețuirea de care se bucură în toate statele lumii, indiferent de orînduirea lor socială.

Personal mă simt mîndru că am participat (împreună cu Pantele Tuțuleasa și aproape întregul colectiv al Studioului Alex.

Sahia), la realizarea filmului aniversar **0 viață închinată fericirii poporului**, lucrare distinsă cu titlul de Laureat al celei de a II-a ediții a Festivalului național «Cin-tarea României». Este modestul omagiu prin care un cineast mulțumește cititorului spiritualității României moderne, îndrumătorului permanent al artei noastre cinematografice.

Noi, cineștii, n-o să uităm niciodată că în cei 15 ani glorioși, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** s-a întâlnit de două ori cu reprezentanții noștri, că sfaturile, indicațiile și orientările pe coordonatele epocii naționale sau a filmului de actualitate, profund și realist inspirat din viața și munca poporului, au devenit pentru cinematografia națională jaloane neprețuite, niciodată întîlnite pînă în 1965.

De 15 ani, arta noastră se regăsește cu sarcini stimulative în fiecare document de partid și pentru aceasta îi mulțumim cu modestie și recunoștință tovarășului **Nicolae Ceaușescu**.

Îi mulțumim și ne angajăm ca în fiecare clipă să nu uităm că sîntem artiști militanți, slujitori ai idealurilor pe care le promovează Partidul Comunist Român condus de tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, și că întreaga noastră putere de muncă și vocație artistică le dedicăm aspirațiilor celor mai înalte ale constructorilor vieții noastre socialiste, reflectării profunde a realității și istoriei României, contribuind la edificarea conștiințelor în spirit comunist.

Îi urăm tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, ani mulți în fruntea poporului român și a Partidului Comunist spre temeinicia vieții românești, pentru ca țara noastră să devină mereu mai mîndră, pe un pămînt roditor în fapte pașnice.

Virgil CALOTESCU

0 epocă de mari înfăptuiri



Ne-am obișnuit să numim acești ultimi 15 ani în forul nostru intim, anii, înălțării României socialiste. Sînt anii în care numele de român a început să fie rostit cu stimă și dragoste în lumea întreagă. Cătreierînd lumea, cu teatrul și filmul nostru, am realizat cu nețărmurită bucurie că numele **Ceaușescu** se identifică cu numele de român, iar țara noastră este învăluită de admirația și dragostea tuturor oamenilor cinstiți de pe planeta noastră.

Și toate acestea le datorăm politicii interne și externe a Partidului nostru, Omului care în fruntea partidului și statului nostru a izbutit să ridice prestigiul țării noastre pe culmi neîntîlnite.

Noi, oamenii de artă, îi datorăm marile izbîzni dobîndite în lupta pentru afirmarea adevărului, a înălțării artei noastre pe meterezele universalității.

Conjugînd inițiativele creatoare ale în-

(Continuare în pag. 4)

Ion DICHISEANU

Profund recunoscători marelui bărbat al lumii contemporane

(Urmare din pag. 3)

regului nostru popor, partidul și omul care se află în fruntea sa, au declanșat energiile latente din noi, punându-ne față în față cu istoria pe care avem dreptul să o făurim așa cum visăm.

Pentru mine ca actor, acești cincisprezece ani înseamnă posibilitatea de a mă fi confruntat cu texte dramatice de o mare profunzime ale teatrului universal — de la

Othello la Coriolan; în cinematografie sint la al 35-lea film — ultimul, «Clipa», aducându-mi marea bucurie de a realiza un personaj de profundă actualitate, iar în prezent, toate aspirațiile mele cinematografice sint legate de realizarea unui mare film istoric avînd în centrul său figura lui Burebista.

Sîntem încă tineri și visăm departe. Vișăm o țară care să se situeze pe culmile cele mai înalte, avînd în frunte partidul nostru și pe conducătorul nostru iubit.

tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, pe lingă alte genuri de filme, este imperios necesar să realizăm și comedii, pentru că «este nevoie să sprijinim eforturile de construcție a noii orînduirii, atît prin filme grave, cu un înalt conținut educativ, cît și prin satire bune, mult apreciate de public — și care, cîteodată, pot fi mai eficiente decît un film ce seamănă cu un veritabil referat despre felul în care trebuie acționat într-un domeniu sau altul».

Am avut bucuria de a înscris în biografia mea creatoare, chiar în acești ani, filmul «Păcală», vizionat de aproape 10 milioane de spectatori. Și este exclusiv meritul acelei încrederi pe care ne-a acordat-o secretarul general al partidului în întîlnirile pe care le-a avut cu noi, cineasții. Ca urmare a creșterii nivelului general, material și spiritual al țării, timpul pentru artă, pentru desfășurare spirituală, pentru autoeducarea oamenilor muncii, sporește. Trebuie, în consecință, să sporească și exigențele față de cantitatea și calitatea filmelor menite să rețină atenția în acest timp devenit liber.

Efervescența creatoare născută din festivalul de mare amploare, «Cîntarea României», fără precedent la noi sau într-o altă țară, a dat la iveală și în domeniul filmului de amatori, acele posibilități capabile să demonstreze că «românul s-a născut și cineast».

Nu a existat în toată istoria neamului o dovadă mai mare de dragoste pentru artă ca în anii noștri, iar cu precădere în ultimii 15 ani, arta a pătruns în toate casele ca o nevoie intimă a fiecărui om al muncii. Încă nu sîntem capabili să anticipăm marile transformări pe care le vor înregistra artele ca urmare a confruntării tuturor creatorilor de valori spirituale, fie ei profesioniști sau amatori, în cadrul festivalului național «Cîntarea României», idee nobilă emanată de gîndirea mereu proaspătă a celui mai iubit fiu al poporului român, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Dar, fără îndoială, filmul va și să profite de această nepuizabilă sursă de inspirație.

Geo SAIZESCU

În fluxul revoluționar al acestei epoci



Cei 15 ani pe care îi sărbătorim în această primăvară, 15 ani de cînd avem la cîrma țării pe cel mai brav fiu al poporului român, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, au fost anii cei mai denși din istoria neamului. Impresionantele realizări din toate domeniile noastre de activitate au schimbat spectaculos fața României, ele determinînd mutații și în planul conștiinței, structurată acum într-un nou tip uman, cel de constructor conștient al idealurilor comuniste.

Fondul vibrant al acestor realități devine pentru arta și cultura noastră sursă nepuizabilă a inspirației creatoare, într-o diversitate de genuri și stiluri ce ne dă garanția continuității, sentimentul împlinirii, însem-

nele certitudinii trecerii noastre prin veac.

Filmul și Teatrul sînt artele care la noi nu cunosc, ca în alte părți, impasul sau criza, tocmai pentru că, alături de celelalte arte, ele sînt mereu și profund angajate în fluxul revoluționar din această epocă românească, o epocă de noi dimensiuni renaștentiste.

Sînt actor și deprinderea de a fi receptiv la ce se întîmplă în jur mi-a devenit a doua natură. Chiar aș putea afirma că din receptivitate artistul își cîdește opera și își vitalizează sensul permanentei. A-ți însuși un timp, a-ți asuma o realitate determinantă în procesul de modelare a universului de creație, este însuși **militantismul** unei culturi într-o continuă și dinamică mișcare.

George MOTOI

Anii unei noțiuni-cheie: om de omenie



Setea de adevăr, de cunoaștere, de autodefinire reprezentată pentru conștiința umană ceea ce înseamnă aerul pentru existența biologică. Și adevărul despre adevăr a fost rostit în România, mai mult ca oricînd, în acești ultimi cincisprezece ani, răsădit la Congresul al IX-lea și apoi în tot ce a urmat.

În acești ani am cunoscut mai mult ca oricînd o noțiune scumpă inimii noastre, aceea de om, de om de omenie. Virtutele morale ale unui neam au cunoscut și cunoscerența necontenit noi împliniri.

Și a reînscut bucuria noastră de a trăi, de a trăi frumos, după legea pămîntului nostru, ne-am strunit brațele, mintea și sufletul pentru înălțarea «gurii de raie», a vetrei noastre milenare și fiecare ne-am simțit făturai ai acestei noi istorii.

Apoi o chemare, în grai românesc a făcut ocolul Terrei, reverberînd cosmic cuvintele pace, dezarmare și bună vecinătate, dreptate socială și echitate, independență și neamțec în treburile interne, prietenie și o viață mai bună, mai omenească. Și toate acestea au fost pentru noi libertăți și îndemnuri, prilej de împliniri și mîndrie. Și toate acestea poartă semnătura comunistului, a omului de omenie, **Ceaușescu-România**.

Pentru noi cineasții, acești ani înseamnă trecerea de la zece filme la treizeci, în anii următori urmînd să dublăm și această ultimă cifră.

Mai presus de toate, s-a deschis larg poarta adevărului în creațiile noastre. Totul este să nu ne fie teamă să-l rostim. Eroii noștri au devenit oameni cu calități dar și cu limite — în sfîrșit, oameni care au dreptul să vorbească omenește, nu numai în citate și dogme. Eroii istoriei noastre au coborît pe pămînt.

Este și o coincidență, poate, în propria mea creație. Cu cincisprezece ani în urmă, primeam primele premii internaționale cu «Gaudemus...» Tot în anii care au urmat, am dobîndit dreptul să cîntăm «Treii culori cunosc pe lume» și «Pe-al nostru steag e scris unire» și așa s-a născut filmul «Ciprian Porumbescu». Pot fi adăugate la răbojul acestor ani, rod al celeiași deschideri spre adevăr și umanism, filmele «Facerea lumii», «Deșteptarea României», «Cantemir», «Răutăciosul adolescent», «Casa de la miezul nopții» și «Clipa». În alt context, poate, «Clipa» n-ar fi apărut niciodată. Pentru toate aceste împliniri sînt dator partidului nostru și conducătorului său.

Prof. univ. Gheorghe VITANIDIS

Nu a existat în toată istoria neamului o mai mare dragoste de artă ca în acești 15 ani



Cît și ce au însemnat ultimii 15 ani în viața României socialiste se poate vedea atît înăuntrul cît și din afara țării. Pentru un cineast însă, important este în ce măsură lucrările artei pe care o slu-

jește au izbutit să meargă în pas cu marile realizări ale patriei sale cît au reușit să transmită din înaltul mesaj de omenie pe care-l comunică, prin toată activitatea sa, marelui bărbat aflat la cîrma României, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Cinematografia s-a bucurat de atenția deosebită a șefului statului care a găsit vreme să se sfătuiască cu cineasții cu pri-

vire la locul artei filmului în măsura operă de construire a unui om nou, demn de epoca sa, «pentru că nici un alt sector de artă nu oferă atîtea posibilități de a realiza opere care să se adreseze maselor largi, să poată juca un rol atît de important în educarea maselor, în formarea omului nou. Cinematograful este realmente un mijloc educativ de masă». În cei 15 ani, producția națională de filme a marcat saltul de la o producție cvasi-artizanală care înregistra cîteva filme pe an, la o producție într-adevăr industrială, capabilă să ofere milioanele de spectatori, în viitorii ani, un film românesc în fiecare săptămînă. Este cert că la îndemnul adresate de

15 ani de înflorire a cinematografiei românești

(Urmare din pag. 2)

a devenit program de perspectivă pentru dezvoltarea cinematografiei. Din acest moment, realizatorii înțeleg mai profund că a fi cineasți înseamnă a se considera activiști ai partidului, înțeleg că prin efortul lor creator trebuie să contribuie la ridicarea continuă a calității artistice a operelor lor, la creșterea forței de penetrație a artei cinematografice în rîndurile marelui public. Dealtfel, această conferință nu este singura. Trei ani mai tîrziu, în aprilie 1974, secretarul general al partidului se întîlnește din nou cu consiliul de conducere al Asociației cineasților. Analizînd profund starea de lucruri din cinematografie, tovarășul

Nicolae Ceaușescu îndeamnă breasla să caute căile cele mai propice pentru realizarea unor filme cu un adînc nivel ideologic, care să exprime concepția noastră despre lume și viață, capabile să transmită, într-o înaltă formă artistică, mesajul societății noastre socialiste, să redea preocupările, viața omului nou, să-l convingă și să-l emoționeze pe spectator. Atunci, secretarul general al partidului a spus printre altele: «**Pornim de la rolul important pe care-l are cinematografia în activitatea de ridicare a nivelului cultural al maselor populare, în realizarea programului partidului de făurire — odată cu edificarea societății socialiste multilaterale dezvoltate — a omului nou, în dezvoltarea conștiinței socialiste, care este o condiție primordială a programului general al societății noastre.**»

Măsurile determinate de această întîlnire au fost hotărîtoare, inovatoare. Întreaga structură organizatorică a cinematografiei este adaptată cerinței expresive de a dubla producția de filme pînă la 25 pe an (se înființează casele de filme, se constituie Centrul Românofilmm grefată ulterior pe structura studioului de la Buftea, se modifică statutul realizatorilor etc.), planurile tematice se îmbogățesc și capătă o bătaie mai lungă, se concepe la nivelul Consiliului Culturii și Educației Socialiste un sistem coerent de îndrumare directă, nemijlocită a creației filmice, capabilă să facă din arta

cinematografică o artă și mai ferm angajată, mai combativă, mai emoționantă, mai convingătoare. Fără a spune vorbe mari, consider că am fost martorul unui act revoluționar, ce avea să determine nașterea și formarea cinematografiei românești moderne.

Primul semn și proba cea mai convingătoare a schimbărilor ce au loc în cinematografia românească este creșterea spectaculoasă a numărului de filme; în numai 5 ani de la întîlnirea cu secretarul general al partidului, producția de filme se dublează ajungînd în 1975 la 25 de filme anual, rata creșterii rămînd ridicată pînă la finele actualului cincinal.

Anul	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Filme artistice + episoade TV	11	18	19	16+8	22	23+2	22+6	23+8	24+2	28	32+6

În cei 30 de ani de cinematografie socialistă s-au realizat 344 filme artistice de lung-metraj.

...care, defalcate pe perioade, se prezintă astfel:

1950—1964 ... 80 de filme;
1965—1980 ... 264 filme;

1971—1980 ... 197 filme.

Cu alte cuvinte, 80% din zestrea cinematografiei este creația ultimilor 15 ani și, mai elocvent, 57% din totalul filmelor românești este rodul activității pe perioada 1971—1980. Acest salt excepțional al producției de filme într-un interval de

timp atît de scurt a trezit interesul unor specialiști, mulți dintre ei vîzînd în «experimental românesc» o performanță remarcabilă. Și aceasta pentru că studioul de la Buftea a fost proiectat inițial pentru o producție de 12 filme anual, costul mediu al unui film a scăzut de la 4,5 milioane, în

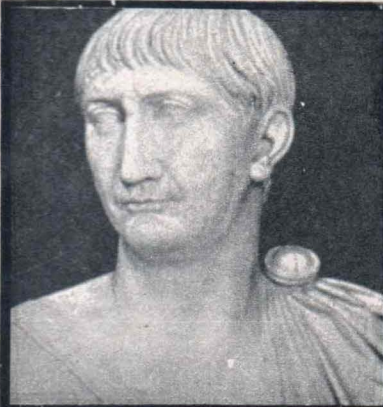
1965, la 3,2 milioane, în 1979, iar mărirea numărului de filme s-a obținut în special pe seama creșterii productivității muncii. Sînt rezultate cu care cineasții români se mîndresc la această oră de bilanț.

(Continuare în pag. 8)

Festivalul național „Cîntarea României“

ambiciu documentarului

„De la Traian la Gelu“ sau o vibrantă lecție de istorie



Apariții constante în cimpul filmului de popularizare științifică, scurt metrajele consacrate răspîndirii cunoștințelor istorice aparțin unei categorii despre ale cărei înfăptuiri se scrie nedrept de rar. Spre deosebire de alte domenii ale nonfictiunii, care conjugă verbul a fi cu precădere la indicativul prezent, generator de varii pulsații cinematografice, acestui tip de peliculă îi revine dificila menire de a reinvia în conștiința publică patosul vremurilor ce au fost. La îndemina devotaților cinești și a colaboratorilor lor nu se află, însă, nici multimele de figuranți preschimbați ad-hoc în luptători înceștați, nici semețiile cascadorilor, nici alte mijloace din arsenalul producțiilor de mare montare, ci doar, relativ puțin numeroasele măturii ce au rezistat atacului necrutător al timpului: vase și monezi, podoabe și sta-

tui, arme și unelte, pietre funerare și rămășițe ale monumentelor arhitectonice. Cu ajutorul unor atari încremenite vestigii au fost evocate an de an, cu miză și responsabilitate științifică, etape și momente cruciale ale formării poporului român, au dobîndit contururi imagistice, pagini de seamă din trecutul îndepărtat. Evident, nu toate încercările de captare a freamătului secolelor s-au dovedit la înălțimea mizei; au existat altădată, mai există încă și astăzi, suficiente filme unde respectul imens față de temă se transformă abrupt în smerenie, spectatorii nepăstrînd la capătul vizionării decît amintirea vagă a unei conferințe docte și obositoare. Filmul de popularizare, prelegere sau spectacol? rămîne, după multiple experiențe consumate, o interogație esențială, cu semnificații ce depășesc sfera preocupărilor despre istorie. Un posibil răspuns ne oferă, răsplat, recentul **De la Traian la Gelu**; prelegere și spectacol, erudiție, dar și configurație audio-vizuală pregnantă, risipă de informație, dar și fanțieze dezlănțuită.

Cu abilitate compozițională, regia Olimpia Daicovicu direcționează scurt metrajul pe linia unei accesibilități fără rabat cultural, susținută fiind, pe de-a-ntregul, în intenții de diversitate timbrului combinate imaginat de operatorii Gheorghe Petre, Grigore Corpăcescu și Liviu Georgescu, de plasticitatea coloanei sonore alcătuită de

Mihaela Sergescu și Maia Stepanenco, și mai cu seamă, de fervoarea scenariului conceput de Hadrian Daicovicu. Vălmășagul veacurilor în care s-a plămădit trunic substanța neamului, deplina unitate de viață și civilizație ce străbate milenii scurs aproape între rostuirile lui Traian la Dunărea de jos și faptele de glorie ale lui Gelu, păzitorul neînfricat al «moștenirii lăsate pe pămîntul Daciei de un lung sir de împărați romani», razbat din aproape fiecare secvență, surprinzător de proaspăt, de apropiat înțelegerii și simțirii noastre contemporane.

De la Traian la Gelu freamătă de clocotul bătațiilor în care armata dacică apără vitejește fruntariile patriei, vultele de trîmbițele victoriilor ce constîntesc pe meleagurile carpato-dunărene, un ev-mediul timpuriu deloc întunecat. Dinamismul interior al supraimpresiunilor, imbinarea armonioasă a imaginilor vii cu peisajele naturale sau cu fragmentele de documente, alternanța inspirată a iluminărilor, abundența coloristică a fundalurilor, «mișcarea» continuă a planurilor auditive constituie numai cîteva din procedeele utilizate, nu de dragul obținerii unor efecte aparte, ci în scopul precis al definirii unei anume atmosfere specifice. Eliberați de orice complexe, realizatorii nu se sfîșesc să-l coboare din legendă pe însuși Gelu: călare pe armăsarul său, parcă înaripat, eroul străbate simbolic pelucula.

Autentic pivot al ansamblului, comentariul de impecabilă ținută științifică scris și fost de Hadrian Daicovicu, cu inflexiuni vocale de o neașteptată forță de sugestie, însoțit de scurt-metrajul accentele grave ale eposului. Filtrate riguros, neliniștile obsesive ale cercetătorului («Să fi fost oare cetatea Dăbica locul unde n-a mai putut ajunge Gelu, ucis de dușmani?») sînt percepute de publicul tînăr sub forma unei lecții de istorie de o nedezmîntită vibrație patriotică, ce îi însușă dragoste și mîndrie pentru izbnzile străbunilor, îl îndeamnă la meditație, determinîndu-l, poate, să se apropie și de alte surse pentru a afla cît mai multe despre o epocă în care arheologii fac mereu noi și importante descoperiri, spre a-i cunoaște astfel mai bine pe Gelu, Glad și Menumorut, cei dintîi din «lungul sir de voievozi ce și-au înscris numele în lupta pentru neam». **Oitea VASILESCU**

Cineclub '80 Baia Mare

Țara de sus față cu cinematograful



Doză cinecluburi din Maramureș avînd un numitor comun: acela că aparțin unor mari exploatări miniere. Este vorba despre Săsar-Baia Mare și Borșa. În amîndouă, oameni ai muncii, care trudează zi de zi pentru scoaterea la lumină a bogățiilor țării, găsesc timp și pasiune pentru a consemna pe peluculă evenimentele cele mai importante pe care colectivitatea le trăiește în acest timp de înalte împliniri. Filmele văzute în Maramureș, asemenea altfel, cu majoritatea producției cinecluburilor de noi, sînt reportaje. Aici influența televiziunii se face simțită și în modul de abordare a subiectului și în modalitatea în care acesta este filmat. În filmul dedicat împlinirii drapelului de luptă unităților de Gărză patriotice din Borșa, peluculă pentru care cineclubul Minerul a fost distins cu premiul II în festivalul «Cîntarea României», acest stil al filmului pentru micul ecran se vede cel mai bine și cu rezultate superioare. Grija pentru realizarea unei atmosfere, descrierea plină de realism a celor prezenți la festivitate, o

sobrietate a imaginii și montajului concordează foarte bine, atît cu subiectul propus cît și cu genul în care trebuie încadrat filmul. Făcut mai repede din cadre furate, documentarul despre prezența lotului olimpic de gimnastică în frunte cu Nadia Comăneci, are o grabă și o expeditivitate a subiectului care arată că nici subiectele abordate în pripă nu trebuie scutite de o minuțioasă pregătire înaintea începerii filmărilor. Mai ales că, în capcana unui subiect atracțiv, dar insuficient aprofundat, e foarte ușor să cazi.

Că nu de talent duc lipsă cineștii amatori din Borșa, o dovedește încercarea realizată cu un scurt-metraj de ficțiune, în care imaginea, atmosfera, alegerea tipologiilor și chiar momentele de interpretare ar fi făcut față cu succes și pretențiilor unui cineast profesionist. Filmul, inspirat de un caz real din lupta de ilegalitate a minerilor, vadește o forță deosebită a sentimentului, un simț al tensiunii dramatice plin de culoare care fac filmul pasionant.

În sfîrșit, cineclubul **Exploatari miniere** din Săsar ne-a prezentat un extrem de serios film documentar despre o echipă de

intervenție în caz de accidente în mină. Mecanismul acțiunii este urmărit atent și obiectiv, astfel că eroismul cotidian al celor care își riscă clipă de clipă viața pentru a o salva pe cea a tovarășilor de muncă, reiese emoționant, fără afectare inutilă. Chiar în condițiile grele de filmare din interiorul minei, imaginea își păstrează calitățile plastice, montajul este alert și exact, iar subiectul este urmărit riguros, fără fanțieze inutile. Minus unele scăderi în joc ale interpretului (în fapt, muncitori care și jucau în film rolul din viață), filmul este o realizare care merită toată atenția atît prin tema abordată, cît și prin siguranța profesională cu care a fost realizat.

În condițiile în care de multe ori întreg utilajul unui cineclub este compus dintr-un aparat de filmat, puțînă peluculă și foarte mult entuziasm, realizările de la Baia Mare și Borșa pot fi considerate dintre cele mai multumitoare. Se simte, însă, lipsa unei coordonări estetice a efortului. Televiziunea a influențat și în bine și poate și în rău, pentru că stilul micului ecran nu este întotdeauna cel mai nimerit și original. Cu toate eforturile pe care înmîșă activiștii pe

țărîm cultural le fac, e foarte greu de întocmit un program de filme care să ridice nivelul de cultură cinematografică a publicului și, de ce nu, a entuziaștilor cineclubiști. Filmele de cineclub sînt urmărite cu mare interes de oamenii în mijlocul cărora au fost realizate. De cîte ori se proiectează, săliile cluburilor sînt arhipline, pentru că oamenii sînt interesați să vadă aspecte ale vieții lor transgurate artistic de oameni de aceeași meserie ca și ei, avînd în plus o mare pasiune: filmul. Totuși, pentru ca cinecluburile să rămînă ale cinematografului mai mult decît ale televiziunii, ca expresie, tematică și mod de abordare a activității, se cere o îndrumare mai atentă din partea unor cadre calificate și în special programe în care să se vadă filme, cît mai bune și mai multe. Numai astfel se va putea trece la un nivel superior în modul de realizare a operelor cinematografice de cineclub, nivel la care entuziasmul și talentul tinerilor adepți au drept pe deplin.

Virgil TOMA

Cineclub '80 București

Cu fraterna curiozitate a supporterilor



Încă din start, cineclubul bucureștean al Casei de cultură a sectorului I s-a auto-numit, modest și lucid, **Ecran-utili**. Modest, pentru că ambiciu, pe cît de secretă pe atît de firească, a oricărui cineamator cinstit e să depășească utilul și să se înscrie în zona artei. Lucid, pentru că utilul e cel dintîi rost al oricărui cineclub — el înseamnă, în special, «propagarea culturii cinematografice». Un cineclub e în primul rînd o școală a spectatorului de film și doar apoi una a cineastului amator. Inițiat în 1972 de triumviratul Paul Mantululiu Iorgulescu-Gh. Bălășoiu (din care mai «rezistă» azi doar Paul Mantu), «Ecran-utili» a lansat, între timp și cineamatori, actualmente îndrumători ai altor cinecluburi (Gh. Eftimescu, Anton Tripa) și studenți ai IATC-ului, viitori operatori sau regizori (Gh. Truică, Victor Frunză, Mihnea

Columbeanu). În prezent, noii veniți află cum se realizează un film de amatori, profînd de experiența unui cineamator-vedetă (Gelu Mureșan), și sprijiniți de mina dreptă a cineclubului, fotocubul (îndrumat de Brîndușa Dăscălescu). Arhiva cineclubului cuprinde în jur de 20 de filme, unele notabile și prin ceea ce-și propun să atace: apartheidul (**Poetica** de Irina Meggyesi și Maricica Georgescu) sau «cursa înarmărilor» (**Cercul lumii** — desen animat, premiul II în Festivalul național «Cîntarea României», ediția a II-a și Marele premiu al juriului la Festivalul filmului de amatori, Praga '79). Gopo și animația au în Octavian Frecea o «succesală» de elită. Agilitatea desenului, prospețimea gagului și ideea sînt consubstanțiale. De aici, împlinirea filmului în numai 3 minute (încă un argument că longevitatea cinematografică nu se măsoară în metri). Un alt gen exersat cu consecvență la «Ecran-utili» e reportajul. **Retrospectivă**,

de pildă, e un film ingenios. Calificativul obligă la o paranteză cu rol de precizare. Filmul de amatori are unități de măsură proprii. Are propriile «posibilități posibile» și propriile posibilități (deocamdată) imposibile. Vorbele care să marcheze un entuziasm față de un film de amatori, sînt, în general aceleași, tonul e cam același, ceea ce nu înseamnă că în cinemateca personală, ai și plasat filmul în cauză fix între **Crucișătorul Potemkin** și ultimul Fellini. Un film de amatori trebuie privit, și poate fi cu adevărat privit, doar ținînd cont de cinecontext, de «condițiile genezei», de «specificul pe ramură»... **Retrospectivă** e deci un film ingenios. Autorul (Paul Mantu) pleacă de la ideea unui «jurnal» al celor șase ediții ale Festivalului filmului de amatori «Pelucula de aur», dar ferindu-se (și ferindu-ne) de o relateare somnolentă, înlocuiește cronologia cu «atmosferizarea», jonglează cu anii, montează aceeași per-

soană cînd cu un rid în plus, cînd fără acel rid în plus, și intercalează fragmentele furate pe viu cu caricaturi hazoase, pe profil, în esență amabile, mai ales cînd se referă la juriu... Și iată-i pe Geo Saizescu, Andrei Blaier, Lucian Bratu, Alecu Croitoru, regi-zori solidari cu misionarii artei a 7-a, iată și critici de film credincioși cineamatorismului — Eva Sirbu, Călin Căliman, iată-i și pe D.I. Suchianu sîrînd sprinten de pe o estradă și înmînînd premiile fericților cîștigători. Maestrul Suchianu ar zice că **Retrospectivă** e un film simpatic, și așa este. De reținut, o secvență mută dar elocventă în care omul-spectacol Alecu Croitoru se dezlănțuie într-un discurs către cineamatori. Din gest și mimică e clar că vorbitorul are ce are cu imperativul «taie!». Pentru cei fără nici o tangență cu Cinebutăria trebuie precizat că «taie!» înseamnă montaj, deci rimă, concizie și tot restul... «Ecran-utili» și-a propus, pe anul în curs, un număr de zece filme, proiect ambicioși, pe care nu-l poți urmări decît curios. Cu fraterna curiozitate a supporterului.

Eugenia VODĂ

panoramic
românesc

Casa de piatră

A face filme despre război este un mod de a lupta pentru pace

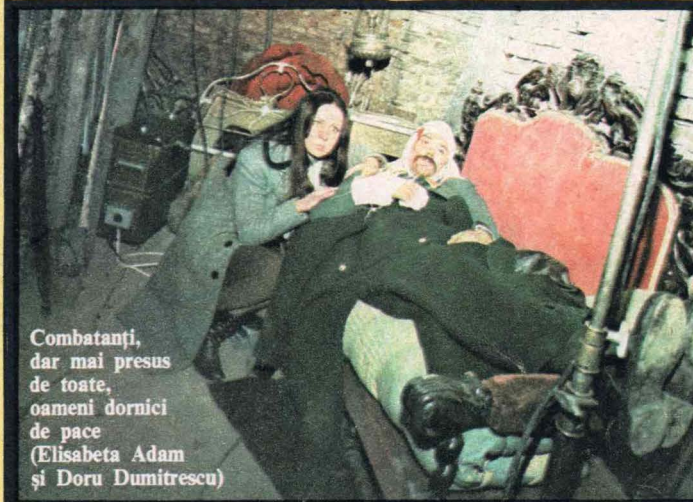


Eram la mare, la Costinești, la o întâlnire cu tineri spectatori. «De ce — a întrebat unul dintre ei — mai facem filme cu război? Eu, unul, m-am săturat de ele!» Cineva a riscat un posibil răspuns:

«Dar nu numai noi facem, ci și alte cinematograful, peste tot în lume este un reviriment al filmului de război. Și-atita timp cât pericolul n-a dispărut de pe glob...» La Costinești era soare, cald, marea alit de albastră, încălț chiar îți venea să te întrebi: «de ce se fac în lume filme de acestea? Și de ce pericolul...?» Se știe, filmele despre război luptă pentru pace. Da, se știe, ele sînt un «remember» și un avertisment în același timp. Și e firesc, ca noi, cei din vremuri de pace și progres să-l evocăm în semn de adînc omagiu pe cei cărora le datorăm liniștea de azi. După cum e firesc să vorbim despre eroism, jertfă și spirit de sacrificiu tinerelor generații, celor care n-au cunoscut anii războiului decît din cărți, din filme... Iar din punct de vedere artistic, dramaturgic vorbind, războiul e o situație limită. Tot ce ține de omenească capătă alte valențe, se schimbă, uneori pînă la desfigurare, în confruntarea cu o astfel de situație dură, tragică. Deci, nu filme despre război, ci despre oameni... Mi-am amintit dialogul de la mare în timp ce mergeam la primul tur de manivelă al filmului **Casa de piatră** (film al Casei pătri. Scenariu: Aurel Mihale. Regia: George Comea). Era la sfîrșitul lunii ianuarie, o zi geroasă, căzuse zăpadă abundentă. Se filma pe Calea Moșilor în pivnița unei case. Desigur, casa despre care se vorbește și-n titlu (deocamdată provizoriu) și care «joacă» aproape în fiecare cadru din film.

De ce această casă și nu alta?

O casă frumoasă, solidă, cu scară interioară, cu camere mari, luminoase, cu oglinzi (aici, la bară, se alinau fetele pentru balet), cu o scenă mică pentru recitaluri (cite emoții n-o fi cunoscut cortina asta!), cu o sală de muzică, cu sobe de faianță albă... O școală de artă, o clădire în care tinerii, și nu numai ei, veneau să picteze, să cînte, să viseze... Așa va fi fost odată casa... Pentru că acum, doar în câteva colțuri, detalii expresive amintesc rostul și strălucirea ei de odinioară. Devastată de răz-



Combatanți, dar mai presus de toate, oameni dormici de pace (Elisabeta Adam și Doru Dumitrescu)

boi, casa e pustie, are geamurile sparte sau bătute cu scinduri, crăpături mari în ziduri, sobe sfîrțecate, uși scoase din balamale, oglinzi făcute cioburi, moloz... Cine dintre oamenii care au trecut pe aici în vremuri de pace, s-ar fi gîndit că de această casă va depinde eliberarea unui întreg oraș?

Ianuarie 1945. Ostași români, alături de ostașii maghiari și sovietici, luptă pentru eliberarea Budapestei de sub ocupația germană. Trupele române înaintează pînă în apropiere de centrul orașului. Acest centru administrativ și politic constituie obiectivul final al «Operațiunii Budapesta». Dar calea de acces este barată. Trebuia luit sau aruncat în aer un ultim punct de rezistență al germanilor, o casă... Nu se știe dacă în realitate, în cadrul adevăratei, istorice «Operațiuni Budapesta», din acel greu încercat ianuarie '45, s-a bombardat clădirea unei foste școli de artă... Dar o clădire greu de cucerit, punct strategic, ultimă redută — a existat... Așa cum au existat mii de ostași români care și-au făcut datoria pînă la capăt, chiar dacă uneori căpătul a însemnat suprema jertfă.

Deși nou, decorul era plin de colb...

Am pătruns în pivnița în care se filma. Afară parcă era mai cald. Oricum, multe grade sub zero. În prima zi, emoția celor dinții metri trași mai încălzea atmosfera. După o săptămînă însă, cînd am revenit în același loc (se filmase zilnic), nici un membru al echipei nu scăpase de răceală. Dar se terminaseră cei 850 de metri utili, cîți număra «pivnița» în scenariu. La început am crezut că așa arăta casa

ceas, culege de pe lemne un pardesiu femeiesc, coboară (destul de greu pentru că e rînit la un picior), ridică de jos o baionetă și fixează pe cineva cu privirea. Suspiciune? Amenințare? Glumă proastă? Nu poți ști, pentru că ochii lui Papaiani spun multe în același timp. Cel vizat, **Alexandru Reban**, în uniformă de ofițer german, îl urmărește înspăimîntat. Are toți putere să întrebă cît e ceasul. «De cînd arunci chibritul — se aude vocea regizorului George Comea — ritmezi îl aprinzi cu țigară!» Asta era: o explozie și deci o oră fixă. Numărătoarea inversă începuse. La ora 6,45 casa urma să sară în aer. Ei, Papaiani, avea misiunea s-o facă și o va face cu orice preț. La postul de observație din podul unei case învecinate, așteptau ostașii români... Bine că apucase să fugă pe geam femeii (interpretată de Elisabeta Adam). Era de aici, din Budapesta, o găsiseră într-un colț al pivniței îngrijind un rînit, dar acesta murise între timp. «Ofițerul german — își definește Alexandru Reban rolul — e un personaj cu cîteva replici și acelea foarte scurte. Alții el cît și românul care l-a luat prizonier sînt singurii supraviețuitori ai asaltului casei. Dincolo de situația de război, cea omenească mi se pare interesantă. Unul e prizonierul celui alt. Sînt inamici. Și toți sînt pînă în de primejdie comună. E un moment excepțional, în care fiecare gest, fiecare reacție capătă o încărcătură emoțională aparte...» La începutul filmului, grupul ostașilor români număra 15 oameni (printre interpreti: **Iurie Darie, Ștefan Șileanu, Dan Damian, Mircea Bodolan**). N-a rămas în viață decît caporalul Vasile Dobrița. Interpretul lui, Sebastian Papaiani nu vrea să-l caracterizeze. «Nu personajul contează, ci el în relație cu ceilalți...» La fiecare dublă, Papaiani mai adaugă, mai schimbă un gest. «Dacă facem variante, atunci o să tragem de două ori și tot ce urmează, altfel nu e racord». Da, are dreptate **Rodica Nițescu**, regizorul secund, de al cărui «cap limpede» și eficient, nu o dată am auzit vorbindu-se în Buftea. **Eva Vaida**, machieuză șefă (23 de ani de viață, 55 de filme) reface rana de la mina lui Reban «că se fie proaspătă». Se trage o singură variantă. Nu însă fără peripeții. Pe geam s-a văzut un camion treclind prin curte. Că l-am văzut noi n-ar fi nici o nenorocire, dar l-a văzut și operatorul **George Fischer** prin obiectiv. Nu s-a anunțat să nu mai circule nimeni? «Uneori — îmi spune celălalt creator al imaginii, **Alexandru Intorsoreanu** — soarta unui cadru depinde de cîteva metri de frînghie care ar fi oprit circulația în timpul filmării.»

În scenariu, mai era un singur minut, pînă la deznodămînt. Minut, căruia la filmări i-a venit rîndul peste o săptămînă. Nu m-am putut duce în ziua cînd s-a aruncat casa în aer (cartier în demolare). În ziua aceea îl luam un interviu scriitorului Aurel Mihale, autorul scenariului **Casa de piatră**. Vom reveni deci, din unghiul scenariului...

Roxana PANĂ

Din unghiul actorului

Trei personaje despre o... Anchetă

Un film de Fl.N. Năstase (scenariul) și Constantin Vaeni (regia)

În rolul luminos al unui activist de partid din zilele noastre (Mircea Albulescu)

Mircea Albulescu

— Să începem Mircea Albulescu prin a spune cine e Ștefan Vlad, personajul pe care-l interpreți în «Anchetă».
— Un activist de partid al zilelor noastre.
— E prima oară cînd vă întâlniți cu un personaj din această tipologie?
— Personajul e din familia lui Stoian din **Puterea și Adevărul** — deci nu e prima oară — dar **Anchetă** se petrece în 1980.
— Un personaj se poate defini prin obsesiile lui...
— Personajul acesta are o obsesie — firească pentru cei care duc muncă de mare răspundere. El știe că o hotărîre a sa influențează fără doar și poate foarte multe vieți omenești. Așa-mi imaginez de altfel activiștii de partid din România de azi. Este necesar un asemenea tur de imaginație în realizarea unui astfel de personaj, pentru

că filmul își propune să-l prezinte altfel decît televizorul sau documentarele. Acolo vedem rezultatele muncii lor. În timp ce **Anchetă** încearcă să arate mijloacele, mobilurile intime, care fac din fiecare activist o personalitate, ce militează pentru aplicarea politicii partidului.

— Ce-a însemnat acest rol în filmografia actorului Mircea Albulescu?

Rolul înseamnă o continuare, o obsesie de fapt. Sînt unul dintre actorii — nu știu dacă puțini sau mulți — care-si urmăresc o filmografie pe mai multe coordonate. Fără îndoială că una din ele privește mijloacele de expresie. Dar există una — nu știu a cîta, nici nu știu dacă există o ordine — pe care sînt bucuros s-o aduc pe ecran ori de cîte ori scenaristul și regizorul mi dau prilejul: contrastele, îndoilele care, desigur, punctează viața fiecărui om, indiferent de funcția, de pregătirea și am curajul să spun, chiar de soarta lui. Vreau să descifrez și să relev spectatorului (am mai spus-o, căci e o obsesie) momentul de teamă a eroului, clipa de curaj real al lui, îndoiala intransigentului. Cred că-n zona aceasta se poate cantona cel mai bine interesul real al spectatorului față de un personaj, fie el contemporan sau istoric.

— Personajul din «Anchetă» are astfel de clipe de îndoială?

— Scenaristul Fl. N. Năstase cu care mă aflu la prima colaborare în cinematografie și regizorul Constantin Vaeni pe care acum la al treilea film pe care-l lucrăm împreună îl cunosc foarte bine și l-aș putea defini ca o posibilă imagine a curiozității neliniștite de a descoperi adevărurile simple din imediata noastră vecinătate, autorii deci au imaginat multe situații în care el, personajul,

ar fi putut să ia o decizie, imediat și tranșantă, dar i-au conferit maturitatea politică și abilitatea de a temporiza, de a reduce în jurul mesei de sedință — căci la urma urmei acesta este locul lui de muncă — calmul, reluarea argumentelor în căutarea soluțiilor. Personajul are chiar o replică: «Pentru căutarea adevărului e în primul rînd nevoie de răbdare, răbdare, răbdare...»

— Mircea Albulescu, sinteți un om calm?

— Nu, nu sînt un tip calm, dar sînt tenace, mai ales cînd ceva mă pasionează. Eu cred de altfel că răbdarea și calmul sînt două noțiuni identice. Am răbdare, dar caut febril, de multe ori chiar furios, ceea ce firește... mă costă.

Remus Mărgineanu

«A vorbi despre un rol, în momentul în care efortul de creație este practic încheiat, atunci cînd ultima frază a fost roștită în întunericul sălii de postsincron e mai mult decît un act de simplă responsabilitate, este un act de curaj... pentru că în fond este vorba de o confesiune, cu totul deosebită, de dezvăluirea unor gînduri de cea mai intimă factură.»

Cine este Tonia? Firește un om... un om cu care foarte mulți dintre cei ce reprezintă azi generația de mijloc a constructorilor socializmului s-au întâlnit într-un fel sau altul, este acel prototip, existent în artă și în viață, într-o vreme în care noțiunea de «tipic» era la modă, în sensul că se vroia o expresie a realității.

Pruncul, petrolul și ardelenii

Westernul la seria a III-a.
Scenariul: Francisc Munteanu, după o idee de Titus Popovici. Regia: Dan Pița



Afară ninge. Mai precis nu ninge, ci fulguiește cu o zăpadă mărunț și rară. Suficient, însă, pentru a incurca socotelile unei echipe de filmare care are nevoie de peisajul încins și prăfos al vestului sălbatic. Iarna a venit nu numai peste continent, peste țară, peste București, peste Buftea, ci și peste orașelul ridicat (vorba unui buftean amabil care m-a îndrumat) «aici pe mîna dreaptă, lîngă lac, imediat ce treceți de cetate, dați de el». E un orașel ca toate cele văzute și revăzute în arățele zeci de westernuri. Un orașel care se rezumă la o piațetă (ce poate fi și o răscruce de drumuri), unde s-au îngrămădit și banca, și hotelul, și biroul șerifului și, mai ales, nelipsitul saloon.

Ce-i drept, așezarea noastră nu datează de pe la mijlocul secolului trecut, cînd fețele palide au început să pătrundă masiv în teritoriile locuite pînă atunci de pieile roșii. El este în vîrstă doar de 12 ani. Cîtorii lui au fost realizatorii coproducțiilor româno-vest-germane după Jack London. Reamenajarea pentru nevoile ardelenilor a început în 1978, iar rețușurile necesare celui de-al treilea episod al serialului s-au operat foarte recent.

Deci, afară ninge liniștit și-n casă suflă vîntul. În casă, adică în «saloon». Vîntul, adică curentul de aer cald generat de un încălzitor din zestrea Aviasan-ului; destinația lui inițială era de a dezgheta motoarele avioanelor, destinația lui actuală este de a crea un climat suportabil în taverna unde se turnează. Numai așa le dă mîna fetelor din figurație să topăie de colo-colo cu umerii dezgolți, și notabilităților orașului strîns în jurul mesei de joc, să transpire. — «Vreau multă transpirație la scena asta» — spune regizorul Dan Pița.

Si machieuză Aurica Baciu se și reperie la cei cu ochii atințiti pe zarurile măsluite, pentru a le adăuga jucătorilor picăturile de sudoare deficitare.

A-ți arunca ție însuși mînușa

Semnînd pentru prima oară scenografia unui film, Călin Papură nu este lipsit de experiență. Vechi colaborator al lui Dan Pița, el a lucrat ca asistent scenograf la **Mai presus de orice, Bietul Ioanide și Profetul, aurul și ardelenii**. Într-o oarecare măsură, așadar, peisajul și artefactele far-westului îi sînt familiare «Si totuși,



Traian, Romuși și June, mereu pe drum spre Poplaca și, deocamdată, tot în Far-west (Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu și Tatiana Filip)

Pruncul, petrolul și ardelenii mi-a pus destule probleme... O grămadă de prospectu prin țară pentru stabilirea exteroarelor... ca să nu mai vorbim de interioare. Numai în orașel avem 14. Iar înti... exteroare și interioare, unitatea cromatică mi-a dat mult de furcă...

— «Irina! Irina, vino repede încoace!» se aude vocea Janei Dochită, regizoarea secundă a filmului. «Mai e nevoie de o rochie neagră. Ți-a mai rămas vreuna?»

S.O.S.-ul — unul dintre multele care răsună pe platou — se adresează de data aceasta Irinei Katz, semnatară costumelor

filmului. Aceasta nu se poate plînge că nu are probleme: lui Jean Constantin nu-i stau destul de drepte borurile de la pălărie. Ovidiu Iuliu Moldovan trebuie să aibă obligatoriu mînuși și nu are, unui figurant i s-a agățat haina și cîte și mai cîte...

Irina Katz îmi măturisește că acest film reprezintă pentru ea un lucru deosebit de ceea ce a făcut pînă acum: «Să te poți juca cu miturile propriei adolescențe este întotdeauna o mare bucurie. Să faci un western românesc înseamnă a-ți arunca ție însuși mînușa, iar pentru creatorul de costume — o pasionantă excursie pe teritoriile a două spiritualități diferite: cea a țaranului român

toți să lase capetele în jos, numai unul singur să mă privească insolent, iar eu să mă uit așa la el, și el să se sperie? Sau mai bine, să-i dau o palmă.»

— Dacă nu-l împuști, nu faci nimic — sugerează Pița.

— Și mai bine, îl impușc. Uite pe asta îl impușc.

— Nu, de el mai am nevoie. Găsește altul și mai vedem — zise Pița, îndreptîndu-se spre mijlocul saloanului. «Si acum, gata, toată lumea la loc, repetăm. Lui (e vorba de Ileana Iliescu, balerina, aici acrită de film, în rolul patroanei saloanului), treci la oglindă. Fetelor, dansați acolo pe scenă. Papi! Panduru, sprijină-te de stîlpul ăla. Intră Ovidiu... Intră Nuni...»

Și astfel prinde viață secvența. O repetiție, încă una și încă una, pînă cînd regizorul consideră că poate striga cuvîntul magic «motor!» Muncă multă dar și momente de haz, pentru că atmosfera pe platoul **Pruncului...** e foarte destină.

«Cînd sîntem mai oboșiți survine cîte un episod comic care ne înviează pe loc — îmi povestește Pița. Aseară, de pildă, li-mam moartea personajului interpretat de Nuni Anestin, care trebuia să cadă foarte spectaculos peste o masă și s-o facă praf. E bine, cînd a căzut, a răsturnat vreo trei mese, în plus un figurant, de parcă Ovidiu ar fi tras în el cu tunul nu cu pistolul. Am ris cu toții și am reluat scena cu și mai mult elan parcă. Sînt foarte mulțumit de echipa cu care lucrez. Cu unii colaborez pentru prima oară. I-am ales pentru că sînt tineri și pentru că am credința că vor aduce un suflu proaspăt filmului. Pentru că, deși va semăna în linii mari cu **Profetul, Pruncul...** va aduce și multe lucruri noi. Mai ales în tehnica de filmare. Vreau să folosesc mai mult prim-planurile, gros-planurile și planurile detalii. De aceea filmul va implica un montaj mai rapid, mai nervos și totodată mai riguros. Adică tocmai ce trebuie unui western.»

Poate că e momentul să spunem cîteva cuvinte despre cel de-al treilea episod al celor trei Brazi din Poplaca, nimeriți pe melegurile îndepărtate ale noiului. Dorul îl trage spre casă. Dar pentru a se înalpa le mai trebuie și bani. John cel hîrît întru far-westice își pune pistolul în slujba unui orașel pe care reușește să-l scape de răufăcători. În paralel, Traian face o fermă ca la Poplaca, iar Romi, un copil, tot ca în satul lor de baștină.

Dacă personajele sînt cele zămislite de Titus Popovici, acțiunea aparține acum scenaristului Francisc Munteanu. Pe generic vor mai figura, în afară de numele deja citate, Marian Stanciu — imagine: Cristina Ionescu (montaj) și Bujor Suru (sunet) vechi colaboratori ai lui Dan Pița, Adrian Enescu (muzică), precum și interpretii Ștefan Iordache, Carmen Galin, Tatiana Filip, Zoltan Vadász și, bineînțeles, Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu și Ovidiu Iuliu Moldovan.

Ninsoarea a încetat. De altfel aceasta nu are nici o importanță, căci mine se va fi filmă peste drum, la hotel. Mai este mult de lucru, dar piatra de hotar care marchează jumătatea filmului a fost depășită.

Cristina CORCIOVESCU

Concret, despre Tonea, aș îndrăzni să spun, că este un practicant rigid în aplicarea literiei legii, doar a literiei, din păcate, nu și a spiritului ei. Tonea, descendent al celui mai stînjinitor oportunism, relicvă a proletcultismului demult apus.

De altfel starea de conflict — de contradicție neantagonică — dintre el și Vlad, activist de partid, apare în film generată tocmai de anacronismul gîndirii și de desuetudinea metodelor și a comportamentului personajului pe care îl interpretează.

Aflat în fața unui caz limitat, excesul de zel manifestat, în rezolvarea acestui caz, este pentru Tonea, în intimitatea ființei sale,

o trambulină profesională, rar întîlnită. De aceea pentru el nu există decît o singură «bătăie»: **acuzarea**, în acest caz, ca mod de aplicare a legii. Cît privește noțiunea de lege, există din fericire însă, pentru oameni, două aspecte esențiale: o lege nu poate și nu trebuie aplicată doar în litera ei, ci și în spiritul ei. Unul din marile adevăruri, scos la iveală din hățșul acestei «anchete», în care se vorbește despre liniștea și libertatea oamenilor, apare într-un moment al dialogului Vlad-Tonea, ca un adevăr de necontestat al celei mai stricte actualități: «Legea este acel lucru ațit de clar încît să poți citi limpede ce se petrece în mîntea și sufletul celui care o aplică», ori eu, în acest film, trebuie să las să se citească, în mîntea și sufletul meu. Ceea ce mi-a cerut regizorul Vaeni este mai mult decît compunerea unui rol, este trăirea intensă și implicit transmiterea către spectator a unei nfericite stări de spirit, care a marcat, din păcate, pînă la un moment dat, viața și munca noastră; suspiciunea. Din fericire, această noțiune de sîstă amintire, ca mod de existență nu s-a instalat, nu a ajuns la rangul de mentalitate, meritul anulării ei, ca sentiment și fenomen temporar, revenindu-i însuși Partidului Comunist Român. Aceasta este în fond esența ideologică și artistică, încărcătura emoțională a filmului lui Vaeni, a tuturor rolurilor noastre, a celor care am compus, care am «trăit de fapt» această dramatică «anchetă!»

După Dumitruche-Mutu din «Vacanță tragică», rolul de acum este o reîntîlnire cu un regizor, care-si confundă existența cu cinematograful, cu filmul, ca mod de gîndire, de exprimare artistică și politică, un mod de a trăi frumos viața.

și cea a cow-boy-ului american. Am simțit plăcerea subtilă a tratării unui subiect clasic în deplină libertate de interpretare și re-invenție.»

Rapid, nervos, riguros, dar amuzant

— «Dane, Dane!» — îl interpelează pe Pița actorul Ion Anestin, pe post de «killer», cu cicatricele lui personale, accentuate de mîna pricepută a Auricăi Baciu. «Dane, știți ce m-am gîndit? Ce-ar fi cînd intru în saloon,

George Motoi

— George Motoi, interpretați în «Ancheta» rolul unui inginer. Cine este acest inginer, care este ponderea lui în narațiunea filmului?

— Șerban este un inginer profund implicat în vastul șantier al construcției socialiste din țara noastră, autorul unor furnale de mare randament industrial. Un comunist adevărat, un om cu vastă experiență profesională — lucrează la proiectare. La toate aceste calități se adaugă o deosebită tinută morală; neliniștea creatoare, auto-controlul și modestia îl caracterizează.

În pofida lor, el devine victima unei anchete pripite, în care-și spun cuvîntul rutina, oportunismul și incompetența. Văzînd că toată lumea a ajuns să-l acuze, inginerul își pune sub un mare semn de întrebare, si celelalte vreo 7-8 furnale din țară, construite după același proiect, dar în bună stare de funcționare de ani și ani de zile. El își pierde nopți întregi să verifice încă o dată proiectul instalației care explodase acum. Sigur că pînă la urmă adevărul iese la suprafață și întregul peisaj uman se luminează. Cred că filmul are semnificații profunde, trimiteri la problemele noastre zilnice, indiferent de domeniul în care lucrăm.

— Ce noutate a adus rolul în filmografia dumneavoastră?

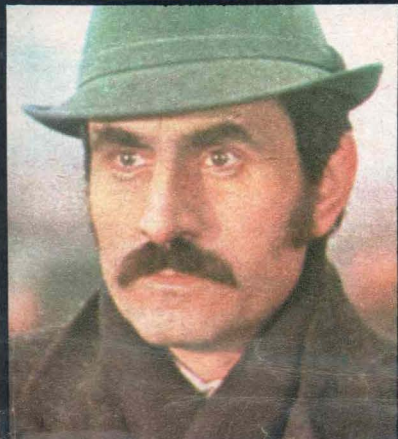
— Concep arta în general prin noutate. Sînt într-o perpetuă căutare a noului, a ceea ce producăm azi și pentru azi, în aceasta constînd înseși însemnele rămîinerii noastre în istorie.

Noutatea rolului din **Ancheta** a constituit-o tocmai întîlnirea cu un nou climat socialist, de creație și muncă, de factură industrială ca cel al giganticii șantier gălățean. O mare confruntare a artei noastre cu o actualitate extrem de semnificativă, capabilă de mari mutații. Conștiința răspunderii este caracteristica predominantă a oamenilor de pe această importantă platformă industrială.

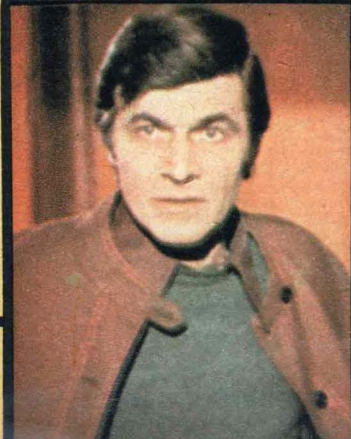
Desigur, rolul din **Ancheta** m-a bucurat și pentru că e total diferit de celelalte din ultima vreme — Lăpușneanu, spionul din **Rețeaua S.** sau ofițerul german din **Cercul Globo.**

R.P.

Fiecare personaj al acestui film pune o problemă de conștiință (Remus Mărgineanu)



Frumusețea în Ancheta o constituie întîlnirea cu un nou climat (George Motoi)



Ochiul



Există filme în care aparatul de filmat se aplică în viața eroului, îl urmărește pas cu pas în existența lui, îl descrie în amănunțime prin planuri apropiate, grosplanuri și primplanuri, se substituie lui redând universul înconjurător din unghiuri subiective. Există și filme în care aparatul de filmat încearcă să se obiectiveze, să rămână în afara eroului și, asemenea unui martor ocular care privește din umbră, pe fereastră sau pe gaura cheii, să redea cu acuratețe aproape documentară întâmplările. Desigur că termenii de obiectiv și subiectiv în problemele filmului și ale imaginii de film sînt foarte relativi, pentru că nimeni nu mai crede azi în miracolismul aparatului de filmat teoretizat în anii '20 de Dziga Vertov și în autonomia mașinii care se substituie ochiului. Îi folosim totuși cu rabaturile impuse de context.

Din cele spuse mai sus nu trebuie să se înțeleagă că putem pune semnul egalității între maniera subiectivă de a filma și filmul de ficțiune sau între cea obiectivă și filmul documentar. O asemenea asimilare ar fi de-a dreptul dogmatică și ar fi imediat contrazisă de adevărul artei. Desigur că asimilarea ar putea fi valabilă în unele cazuri extreme. Este celebru în istoria cinematografului filmul american de ficțiune **Doamna din Iac** de Robert Montgomery tocmai pentru folosirea încăpățînată a unghiului subiectiv, eroul principal nefiind prezent în cadru decît prin vocea sa și prin câteva imagini fugare reflectate în oglindă. După cum nu mai puțin celebră este experiența ciné-vérité-ului și a cinematografului direct, în care aparatul ascuns înregistrează cît mai fidel realitatea. Dar între cele două extreme se deschide un eșantion larg de posibilități. Despre una dintre ele aș vrea să discut în cadrul acestei rubrici dedicate imaginii și operatorului de film, și anume despre folosirea stilului ciné-vérité și de adevărate sa în filmul **Mijlocaș la deschidere** (regia Dinu Tănase, imaginea Vasile Vivi Drăgan).

Ce și-au propus realizatorii în fața scenariului lui Mihai Istrătescu? Să realizeze o felie de viață. Fie în sensul cel mai propriu, pentru că ei decupează momentul prezent (experiența tînrului Andrei Panduru în lumea fabricii) din suita temporală trecut-viitor, cu toate sărăciile pe care le implică acest lucru (lipsa unor biografii, netemelia cină unor relații, etc.) țăr în contextul acestei felii de viață, țelul pe care și-l fixează regia și imaginea este autenticitatea. Nu discut aici despre autenticitatea de fond (dacă într-adevăr așa arată portretul muncitorului român al anilor '80, sau relațiile de fabrică?), ci despre o autenticitate a formei conferită prin mijloace pur cinematografice.

Încă de la primele imagini, filmul demonstrează voința realizatorilor de a surprinde pe viu fațetele. Să ne amintim de secvența pe care se derulează genericul. Andrei a venit acasă de la fabrică și se pregătește de cină. E vara, seara tîrziu, iar usa și fereastra care dau pe terasă sînt larg deschise. Aparatul rămîne afară, învăluit în întunericul nopții, plasindu-se în postura unui vecin curios (de ce nu Gina, fata de vizavi), care urmărește mișcările personajului. Această poziție retrasă a aparatului de filmat revine de mai multe ori pe parcursul filmului. Astfel, el preferă adesea să rămînă în spatele unui perete de sticlă observînd dintr-un alt spațiu locul desfășurării acțiunii (cele două momente de la Galanterie sau secvența din tren). Pentru sporirea autenticității banda sonoră redă crîmpe de conversație ale celor din jur, fără nici o legătură cu trama filmului.

Această surprindere «pe viu» este completată de o altă și mai autentică. Este vorba de imaginile de pe stradă și din gară care sînt pur documentare, filmate cu aparatul ascuns și cu obiective cu focală lungă care aplatizează perspectiva, dar sporesc senzația de agitație, proprie unui oraș de pe litoral în plină vară. Ușoara aplatizare a perspectivei în scenele de interior — mai ales în fabrică — are și o altă virtute: intensifică relația om-obiect întregînd mai puternic personajele în mediul ambiant. Și acesta este un procedeu tipic filmului documentar, după cum secvențele de antrenament și de meci sînt concepute după tiparul reportajului sportiv.

Dacă la toate acestea adăugăm faptul că filmările s-au făcut la lumina reală, fără proiectoare, ne explicăm impresia de veridicitate pe care o degajă fără doar și poate, de la un capăt la altul, **Mijlocaș la deschidere**.

Cristina CORCIOVESCU

15 ani de înflorire a cinematografului românesc

(Urmare din pag. 4)

Filmul nu s-au făcut de dragul de a face filme. În ultima instanță, scopul suprem

este spectatorul. Publicul a înconjurat cu căldură filmele românești, frecvența intrărilor fiind una dintre cele mai ridicate din Europa.

Și din nou ne permitem să fim mîndri cu aceste statistici încurajatoare, într-o vreme cînd prin alte cinematograful bîntuie spectrul crizei de public.

Anul	1970	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Număr de spectatori (în milioane) la filmele noastre	20	53	58	62	62	68	70

Într-o cinematografie nouă, oameni noi. Tinerii selecționați în număr mare de pe băncile institutelor de specialitate, ajung să ocupe poziții-cheie ale creației (regie, imagine, scenografie etc.) și dintr-o solidaritate de generație, se constituie în echipe tinere, poate fără experiență, dar animate de dorința confruntării și afirmării.

Asistăm astfel, la un fenomen cu totul inedit frecvența mare a debuturilor. Numai pe parcursul a patru ani (1974—1978) consemnăm 50 de debuturi (18 regizori, 19 scenografi, 13 operatori) și, de acum încolo, studioul de la Buftea va deveni principala pepinieră de cadre artistice a cinematografului românesc, cu reversul medaliei care, în termeni mai prozaici, se cheamă fluctuație mare de personal.

Noii veniți n-au prejudecăți și nici complexe de inferioritate. «Nunta de piatră» și «Duhul aurlui» de Dan Pița și Mircea Veroiu șochează prin noutatea de viziune și stil în tradiția ecranizărilor. Intuind punctul slab al cinematografului și unde «conurența» era mai slabă, tinerii realizatori bat la ușa filmului de actualitate, dînd la iveală pelicule de fină observație și devotată sinceritate: «Filip cel bun» de Dan Pița (1975), «Cursa» de Mircea Daneliuc (1975), «Mere roșii» de Alexandru Tatos (1976), «Iarba verde de acasă» de Stere Gulea (1977). Tot ei determină un adevărat revirmenț în filmul de rezistență care, după «Zidul» de Constantin Vaeni (1973) și «Ediție specială» de Mircea Daneliuc (1976) fixează repere care nu mai dau dreptul de a face cale întoarsă spre rezolvări facile și ilustrative.

N-aș vrea să se înțeleagă că cinematografia ultimului deceniu stă decisiv sub semnul elanului juvenil (de vîrstă, bineînțeles, cel artistic fiind cu totul altceva!), dar infuzia de cadre cu orizont cultural-artistic larg, proaspete și talentate (nu neapărat tinere)

este singura alternativă a filmului românesc, care trebuie să răspundă imperativului politic de a transforma cantitatea într-o nouă calitate.

Arătăm că în etapa 1971—1980 s-au realizat 197 de filme. A cita cronologic titluri și a evidenția regizori în acest spațiu este imposibil. Nu-mi rămîne decît să punctez câteva trăsături specifice de gen, care au însemnat tot atîtea momente importante în evoluția filmului românesc. Continuînd investigația, analizarea și interpretarea perioadei de început a construcției socialiste, cu implicațiile luptei dintre vechi și nou, cinematografia dă la iveală două filme de excepție prin conținut, mesaj și atitudine partinică: «Puterea și Adevărul», scenariul Titus Popovici, regia Manole Marcus (1972) și «Clipa», scenariul Dinu Săraru, regia Gh. Vitanidis (1979) ce aveau să consolideze genul filmului politic. Sînt două coperți ale unui deceniu de căutare într-o artă ce se dorește militantă, sînt două filme grave care afirmă răspicat curajul politic de a spune adevărul, acel adevăr împotriva tuturor rămășițelor ce degradează ființa umană și răpește colectivității dreptul la ideal, dreptul la fericire. Insist asupra acestor două filme care, depășind limitele genului, vor influența favorabil însuși climatul filmului de actualitate și al cinematografului în general.

Ocolind scenariile originale, de factură slabă, neconvingătoare și fără succes de public, cineasții noștri apelează la proza literară, excelență în ecranizări ce poartă girul și notorietatea unor scriitori de prestigiu. Așa se face că, în acești ani, vîd lumina ecranului filme de o înaltă tinută artistică, ecranizări ce pendulează ca limba între tradiție și inovație: «Felix și Otilia» de Iulian Mihu (1972), «Tănase Scatiu» de Dan Pița (1976), «Dincolo de pod» regia Mircea Veroiu (1976), «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» de Sergiu Nico-

laescu, «Prin cenușa imperiului», regia Andrei Blaier (1976) și lista continuă pînă în prezent.

Făcînd bilanțul la tot ce a fost, se demonstrează că teza susținută cu mulți ani în urmă — «filme puține, dar bune» — a fost înfirmată. Numai în condițiile creșterii producției de filme, așa cum a cerut-o în repetate rînduri tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-a asigurat cadrul de continuă perfecționare profesională, tehnică și estetică a factorilor de realizare. Numai în aceste condiții, regizorii noștri au căpătat deprinderea de a povesti cinematografic în mod fluent și convingător, experimentînd o mare varietate de stiluri, de modalități și procedee de creație, au fost posibile debuturile și afirmarea unui corp de operatori de talie internațională. Ce nu s-a reușit, și cineasții sînt conștienți de aceasta, calitatea nu a ținut pasul în egală măsură cu cantitatea (deși s-au făcut progrese însemnate pe linia unei producții medii) și, mai presus de orice, n-a fost atins dezideratul apariției unei școli naționale de film.

Către acest țel suprem vom acționa stăruitor, cineasții și factorii de răspundere, fiindcă așa cum arăta secretarul general al partidului, la întîlnirea cu cineasții din 1974, «pe lingă conținutul de idei care trebuie să stea permanent în atenția noastră — este necesar să avem în vedere că filmul își are legile lui artistice». Este o cerință rostită răspicat, fără echivoc pentru intronarea legalității artistice, pentru armonizarea fondului cu forma, pentru promovarea unei arte care să emoționeze prin adevăr și frumos.

O artă revoluționară pe măsura unui popor talentat.

Constantin PIVNICERU

Mijlocaș la deschidere

(Urmare din pag. 24)

gesturilor, motivează hotărîrile. În funcție de acest adevăr și-a ales regizorul colaboratorii: un operator — Vivi Vasile Drăgan — fără orgoliul cadrajului frumos în sine, ci al autenticității detaliului de viață. Ușa de la verandă e deschisă. În prim-plan Jean cîntă la gîtară, pe sălița îngustă, la aragaz. Andrei își pregătește o cină modestă, în timp ce, la intrare, bătrîna gazdă își face de lucru ca să audă ce vorbesc băieții. Profunzimea cadrului — e denumirea tehnică — eu aș numi-o mai puțin tehnic, profunzimea viziunii asupra realității în mișcare, a spațiului surprins, nu dichisit pentru filmare, a nuanțelor intermediare nu numai a colorilor complementare. Scenograful (arh. Aureliu Ionescu) totodată autorul costumelor, a evaluat exact în acest sens, adică al unui realism salutar pentru filmele noastre. Un atelier cu strunguri «ca de acolo», nu de pe platou, un vestiar în care-și țîn băieții pozele preferate, sala cu dusuri unde-și face confidențe, un ele-

gant bar bucureștean, unde cîntă Gil Dobrică, ori o distractie populară în satul de vacanță (balerina-kitsch) sînt tot atîtea sugestii plastice pentru definirea unei relații, a unei stări de spirit, a unei condiții sociale. Adică ce ar trebui să fie, în mod normal, decorul funcțional, deci variat și nu adus la același numitor comun, în roz.

În funcție de acest adevăr geografic, tipologic și psihologic și-a ales Dinu Tănase interpretii (în marea lor majoritate neprofesioniști) aduși de regizor — după repetiții în care rolul inspirației, al contribuției fiecăruia la personajul dat era hotărîtor — în situația unui joc firesc, degajat, de o expresivitate modernă. Marea descoperire a fost Ștefan Măitac, student la scenografie (care debutase în **Al patrulea stol**), aici în rolul principal. Gest zglic, mobilitate dar nu risipă a expresiei, o mare putere de interiorizare și concentrare, absolut senzaționale pentru un tînr actor. Măitac are replică seacă, spusă încercat pe dinăuntru, mai mult ascunzînd decît definind — trăsătură specifică adolescenței ce nu se dezvăluie ușor — și un mister al lui care-i vine dintr-o artă a sugerei ritentice, bogate în subtext. Adică exact ce lipsește majorității tinerilor inter-

preți. Ca și Andei Onesa, o mare carieră îi poate sta în față tînrului Măitac, dacă va avea șansa de a găsi rolul și mai ales regizorul stimulator. Partenera lui e și ea neprofesionistă, Sorina Stănculescu, absolventă a școlii de coregrafie, sinceră în jocul duplicitar al personajului, cochetă cu măsură și degajată fără ostentație. Excelentă Gabriela Chiper, jucidu-și personajul real din viață — o vînzătoare — dar și compunînd cu multă grație și dezinvoltură, o Luli superficială și derută. O apariție sugestivă, cu o delicată înțelegere a ingineriei preocupate de subalternul ei, Rodica Niteșcu. Mai stingherită de aparat, interperata asistentei de la spital, îndrăgostită fără speranță: Dana Siclovian. Profesioniștii, de data aceasta, dar perfect omogenizat cu echipa, într-un rol de prieten generos și simpatic, actorul Mircea Crețu. Haz, exuberanță, generozitate îl definesc mai ales în scena curtării Ginei, pe ploaie, cu motocicletă. De fapt, acesta era și finalul mai sugestiv decît celelalte două pe care ni le propun autorii, mai convenționale, care scad tonusul filmului, sfîrșind pe o notă simplistă ceea ce fusese pînă atunci o pledoarie proaspătă pentru sinceritate și curajul de a nu ceda minime rezistențe.

în direct din New York

O energie uimitoare și admirabilă



După un deceniu de critici acerbe din partea unora și entuziasme din partea altora, după ani de zile de hărțuială și urmărire din partea F.B.I. și a altor agenții guvernamentale, Jane Fonda are azi statutul uneia din personalitățile cele mai controversate ale Americii. Puțini sînt acei spectatori din Statele Unite cu o atitudine neutră față de această actriță care a împlinit de curînd 42 de ani.

Unii o detestă pentru că s-a căsătorit cu Tom Hayden, un politician radical bătuit a rîvni o mare carieră politică pe seama platformei artistice și a veniturilor fabuloase ale soției sale. Alții nu-i pot uita călătoria ei la Hanoi în anul 1972, cînd s-a adresat într-un apel radiodifuzat soldaților americani, cerîndu-le să depună imediat armele.

De curînd, în timp ce actrița cu sotul ei întreprindeau o călătorie de conferințe prin țară, călătoria menită să promoveze ideea de bază a crezului ei politic democratico-economic, o organizație de tineri de dreapta, demonstrînd în fața casei lor din Santa Monica (California) au spînzurat o marionetă cu chipul actriței. În același timp, senatorul democrat Paul Carpenter, statul California, a cheltuit 63.000 de dolari pentru o campanie de presă împotriva lui Jane Fonda și a sotului ei, concomitent cu demersuri asidue menite să împiedice pe guvernatorul Jerry Brown s-o numească pe actriță în Consiliul Artelor al Statului California.

Întrebată cu părere are despre aceste acte de inamicitate față de ea, Jane Fonda care în general detestă să dea interviuri, a spus: «Este limpede că e vorba de oameni care sînt de partea marelui business, a marilor corporații, de oameni care apără abuzurile și setea de înavuțire, în timp ce noi sîntem pentru omul de rînd, pentru americanul de rînd, care încearcă să plutească pe valul atotcuprînzător al inflației. Inflația e problema nr. 1 care confruntă în

prezent națiunea noastră. Omul de rînd nu poate face față singur».

Vorbînd despre Jane Fonda, tatăl ei, Henri Fonda, mărturisește că, după părerea lui, «este cea mai bună actriță din cîte am văzut, mult, mult mai bună decît sînt eu actor. Să fii o actriță cum e ea, să fii o mamă bună cum e ea (Jane are doi copii, Vanessa și Troy), să fie promotora (alături de sotul ei) a unei mișcări social-politice — «Campania pentru democrația economică», să traversezi țara în lung și lat ca să pledezi pentru energia solară, pentru conservarea energiei în general și în același timp să faci cinci filme pe an (patru filme de lung-metraj și unul de televiziune se află pe agenda ei de lucru), fiind totodată producător la aceste filme, toate acestea presupun o energie uimitoare și admirabilă».

Puternic marcată de trăsăturile definitorii ale personajelor cărora le-a dat viață în cele mai importante filme ale ei, personaje care, îndeobște, reprezintă victime ale modului de viață american, Jane Fonda e decisă să-și difuzeze în continuare crezul politic, în primul rînd prin intermediul ecranului. În ultimul ei film, **Călețelul cu becuri electrice** («The electric horse-man») în regia lui Sydney Pollack (cu care a făcut în 1969 filmul **Și caii se împușcă...**, iar regizorul — se știe — a marcat începutul implicării actriței în problematica socială și politică a vremii) avîndu-l ca partener pe Robert Redford.

Jane Fonda înfățișează cu inteligentă, farmec și umor transformarea unui reporter de televiziune în goană exclusivă după bomba zilei într-un ziarist preocupat de implicațiile responsabilităților și eticii profesionale. Filmul, calificat de critica de specialitate drept cea mai bună comedie romantică a anului 1979, își datorează desigur marele succes de public nu în ultimă instanță actriței Jane Fonda.

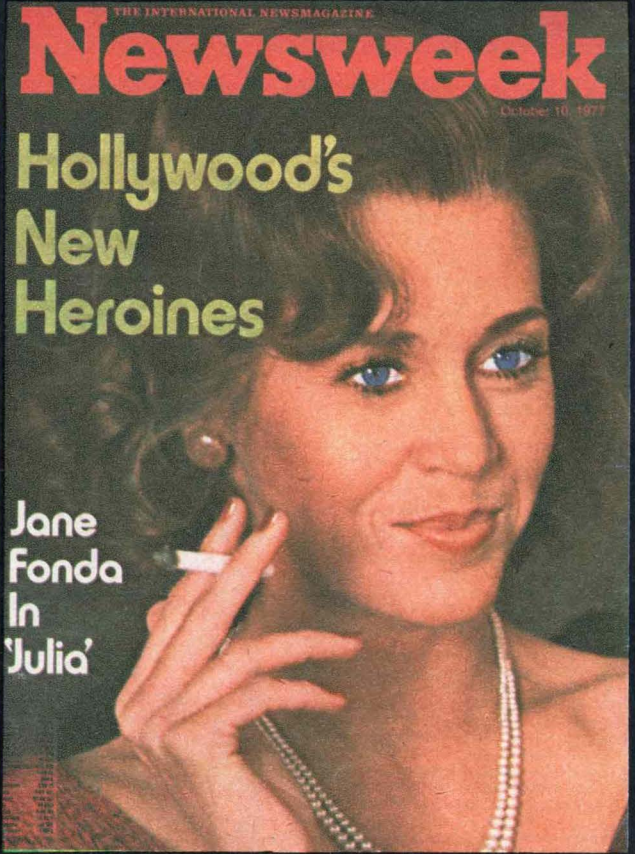
Margit MARINESCU

Newsweek

October 10, 1977

Hollywood's New Heroines

Jane Fonda In 'Julia'



prezențe românești peste hotare

Participări, participări, participări. Atit?

● La festivalul internațional al filmului de lung-metraj de la Bangalore (India) am fost prezenți cu **Profetul, aurul și ardelenii** ● La festivalul internațional al filmului de la Belgrad (8-16 februarie) o delegație de cineasți și filmul regizorului Alexa Visarion, **Înainte de tăcere**, au reprezentat cinematografia românească ● Dintre cele trei scurt-metraje ale studioului «Alexandru Sahia» (**Bariera albă** de Doru Chesu, **Puterea instinctului** de Ion Bostan și **Fabrica de case** de Mircea Popescu) care au participat între 15-18 februarie la Festivalul filmului științific «Nikola Tesla» din R.F. Iugoslavia, filmul lui Doru Chesu a fost distins cu Medalia de argint la categoria filmelor de cercetare științifică ● Pentru participarea la Festivalul filmului de scurt-metraj de la Tampere (Finlanda) au fost selectate documentarele: **Aproape totul despre grîu** (Constantin Vaeni), **Oameni, hai să creștem oameni** (Florica și Ioana Holban), **Primele trepte** (Eugenia Gutu), **Curajul marilor spații** (Mirel Iliesiu), precum și trei producții «Animafilm»: **Căsuțele din pădure** (Horia Ștefănescu), **Casa bunicilor** (Ion Manea) și **Puiul de focă** (L. Sirbu, V. Antonescu) ● La festivalul filmului științific de istorie și arheologie, găzduit de orașul Bruxelles, **Sigiliul Romei** (Olimpia Daicovicu), **Momente din civilizația traco-dacilor** (Petre Sirin), **Arta medievală românească** (Dumitru Dădărlat), **Picu Pătrut** (Alex. Sirbu) au intrat în concurs. ● Lung-metrajul **Osînda** de Sergiu Nicolaescu este înscris pentru competiția Festivalului internațional de lung-metraj de la Rotterdam. ● La festivalul filmului de autor de la Bergamo (Italia), în a doua jumătate a acestei luni, au fost invitați să participe Dan Pita și Nicolae Mărgineanu cu filmul **Mai presus de orice**, și Constantin Vaeni cu **Vacanță tragică**. ● La Festivalul filmului de lung-metraj de la Los Angeles, va participa filmul lui Doru Năstase, **Vlad Tepes...**

Ileana DĂNĂLACHE

mă mir!

Ei și?



Încă nu s-a topit zăpada, așa că-am să mă mir de ce nu se miră nimeni de mirările mele... Mă gîndesc că, dacă și primăvara asta mă va prinde tot neluat în seamă de cine trebuie, am să mă las de scris articole, cu riscul de a fi nevoit să trec la muncă. Vreau să zic că, atunci cînd am început, mama s-a speriat de curajul meu reportericesc, considerîndu-mă pentru prima oară lipsit de minte, ea care mă crede frumos. Eu însumi îmi consideram luarea de cuvînt riscantă, trăiam spaimele inutile pe care le implică martiriul lunar în slujba unei cauze pentru care am diplomă și examen de stat cu zece, dar mă ținea tare convingerea fermă că tot ce fac e necesar și că n-am dreptul să umflu din umeri. Totul este, bineînțeles, de domeniul grotescului, că în afară de trei aprecieri literare și o observație din partea unei fete de pe mașina 74 (barat), n-am cules altceva de la colegii actori, interesați de regulă să citească doar pagina în care au poză (nu mă refer la Marlon Brando). De aceea îmi vin în minte tot felul de proverbe, ca de exemplu: cîinii latră — ursul tace, caravana zice — pietrele rămîn sau: cine fură azi un ou?

Aș putea să povestesc mai departe despre cum am filmat cu un aparat care și-a ars toate siguranțele de frig și provincie, și-a rupt pelucula de pe el, fără să-i pese de zăpada care ne intrase și în creier, despre un sofer din Oltenia pe care, dacă-l prind în Muntenia, plătesc amendă și-i ard două palme de actor român, care n-a crezut niciodată că va fi nevoit să împingă o mașina plină de aparate, și așa ostile nouă, plină într-o pădure cu zăpadă ne-ncepută, pe care urmă am început-o noi de la un cap la altul de am scuipat sînge două săptămîni.

Aș putea să continui așa și toată lumea ar zice: combate bine, dar mă gîndesc că e poate mai util să mă mir de ce, deși sînt membru ACIN de cîțiva ani, n-am fost chemat niciodată la o adunare a actorilor de cinema. Probabil de aceea n-am figurat pe lista după care s-a scris vestitul Dicționar al actorilor de film, după care între anii 1972 și 1977 n-am existat (și nu numai eu). De altfel poate e mai bine așa, că dacă așa fi existat m-ar fi chemat Mihai Diaconescu.

Mircea DIACONU

Interpreți și roluri

Farmecul inteligenței malițioase



Cinematograful se căiește oare în mod activ, ca să zicem așa, oractorul își ia revanșa? Probabil că nu este vorba nici de una, nici de alta, ci pur și simplu de o întîlnire exactă dintre interpret și unul dintre rolurile posibile. Dar, oricît am fi de refractari unor astfel de întrebări, ele tot ne dau tircoale: cum de nu am provocat astfel de întîlniri, cît mai dese, mai demult?

Doar **Rodica Tapalagă**, căci despre dînsa este vorba și despre Annabel Lee, nu a apărut în lumea cinematografică o dată cu ultima ploaie! Dar, vorba aceea, noi întrebăm, noi răspundem, sau pentru a fi în tonul filmului **Artista, dolarii și ardelenii**, «ei cu ale lor, noi cu ale noastre». Numai că «ei», în cazul de față, nu trebuie căutați chiar în vestul sălbatic.

Iată-o așadar, pe Rodica Tapalagă, acest splendid argument al filmului nostru, lăsîndu-se învăluită în luminile diafane pe care operatorul Călin Ghibu le-a mutat direct dintr-o pînză impresionantă, iată-o zic, în chip de «niera» (cum ar rosti Ilarion Ciobanu) blestemat aruncat din ceruri, nu undeva pe pămînt, ci undeva în vecinătatea cît mai apropiată a băncilor westerniste, a dolarilor și a

bărbaților ușor de îmbrobodit. Altfel, lasă impresia că a fost surghiunită din acele locuri înainte ca ea, biata copilă, să fi deprins cîteva repere de viață, cît de cît, drept care în ochii lumii amestecă totul cu o candoare dezarmantă: cînd este luată pe sus, nici «nu știe» ce să-și apere mai întîi: onoarea sau pălăria? Performanța acestei actrițe, a inteligenței malițioase și a farmecului prefăcut molatec este, în filmul despre care vorbim, aceea de a fi făcut din noi toți spectatori, niște «Traiani Brad» pâlîți cu leuca amorului în cap. Mai mult decît atât: starea noastră de «victimă» este și mai adîncă, cu atât mai mult cu cît noi știm ceea ce el, amoretz din Poplaca, nu avea cum să știe, că această «Annabelă» participă la spargere și lovituri cu surisul pe buze. Jocul ca atare al interpretei și jocul-convenție epică ne fură iar atunci cînd ne trezim din nou «ne-naiv», aproape că ne pare rău. Cu atât mai mult cu cît, după destul timp, vedem într-o producție de-a noastră, ceea ce se cheamă, fără ocolișuri, «o femeie frumoasă». Ca și cum și-ar fi achitat toate datoritiile în această privință, de la o vreme, filmul autohton nu mai caută astfel de ființe. Bine că, dacă nu le crută, cel puțin le mai găsește!

Magda MIHĂILESCU

Un splendid argument (mai bine mai tîrziu...) al filmului nostru: Rodica Tapalagă





— Stimate Lucian Bratu, dacă ar fi să vă întoarceți la filmele dumneavoastră, pe care i-ați alege astăzi ca cel mai reprezentativ pentru dumneavoastră ca regizor?

— Cu o filmografie restrânsă relativ, ca a mea, opțiunea ar fi fost poate dificilă de întreprins, dacă între aceste filme nu ar exista, totuși, unul care să mă reprezinte. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, pentru a înțelege mai bine de ce acest film îl situez mai aproape de ceea ce reprezintă, trebuie să vă mărturisesc că cele realizate până la el, au fost, mai mult sau mai puțin, rodul unor opțiuni întâmplătoare, fenomene încă reprezentative în cinematografia noastră, care determină ca mulți dintre noi să aibă filme eterogene ca preocupări tematice, atitudini stilistice sau gen. Am vrut să debutez cu o comedie care nu era nici comedie de moravuri, nici de situații, ci una, oarecum stranie, la care spectatorul putea să ridă ca apoi, imediat, să mediteze cu emoție asupra sensului. Comedia «Admirabilul X. Popescu», scrisă împreună cu Paul Anghel, și-a încheiat existența în 1956, după vreo zece zile de la începutul filmărilor. În locul acestui posibil debut, viața m-a împins (lertăți-mi eufemismul) să debutez cu filmul de aventuri **Secretul cifrului**, după romanul lui Teodor Constantin, «La miezul nopții a căzut o stea». A urmat **Tudor**, unica mea încercare în genul filmului istoric, film scris de unul din scenariștii noștri de frunte, Mihnea Gheorghiu. După care am avut, poate, cea mai întâmplătoare întâlnire a mea cu un film, atunci când studioul m-a rugat, cu o rară insistență, să preiau de urgență filmul **Sărutul**, care fusese început de altcineva. După ce fusese cheltuită o parte din deviz, trebuia filmat foarte repede, fiindcă era nevoie de zăpadă și iarna amenința să se sfârșească. Dacă la **Tudor** am avut unsprezece luni pentru prelucrarea regizorală, la acest film am avut unsprezece zile. Timp care, în raport cu structura mea, nu a fost suficient pentru a se produce aderența organică la material. După acest film, am fost atît de descurajat, încît cu o pregnanță aproape dureroasă am avut sentimentul că aici încetaseră toate legăturile mele cu cinematograful.

În această situație, am avut cea întâmplătoare care a schimbat, cu totul, apăsătoarele mele simțăminte. M-am întâlnit atunci cu 34 de pagini scrise la mașină sub forma unei oferte de film. În locul aproximației unui proiect, acele 34 de pagini audeau o rigoare uluitoare, pe lângă farmecul inteligenței artistice a autorului. Din motive formale, studioul a cerut autorului ca scenariul să aibă — «ca la cartea» — circa 60—70 pagini. Cele 25—30 de pagini scrise în completare n-au dat nimic în plus substanțiale, dar, din fericire, nici nu i-au răpît ceva. Totul fusese spus în cele 34 de pagini inițiale ale proiectului. La prelucrarea regizorală a acestei scrieri cinematografice am lucrat cu cea febră lăuntrică la care te poate aduce numai ceva în stare să te împingă să acumulezi cît mai multe elemente de expresie cinematografică. De fapt, întâlnisem nu 34 de pagini, ci și un nou scenariar, nu mă tem să spun, un mare scenariar (cu toate că pînă în prezent, dacă nu greșesc, el este în cinematografia noastră autorul doar al aceluși scenariu). Filmul **Un film cu o fată fermecătoare**, inspirat de acel scenariu, este și filmul pe care-l socotesc cel mai apropiat de ceea ce se numește cinema și definește, cred, cel mai bine ceea ce urmăream să mă exprime pe mine, prin limbajul cinematografic. Iar posibilitatea acestei noi apropieri de cinema, mi-a fost prilejul de scrierul Radu Coșasu.

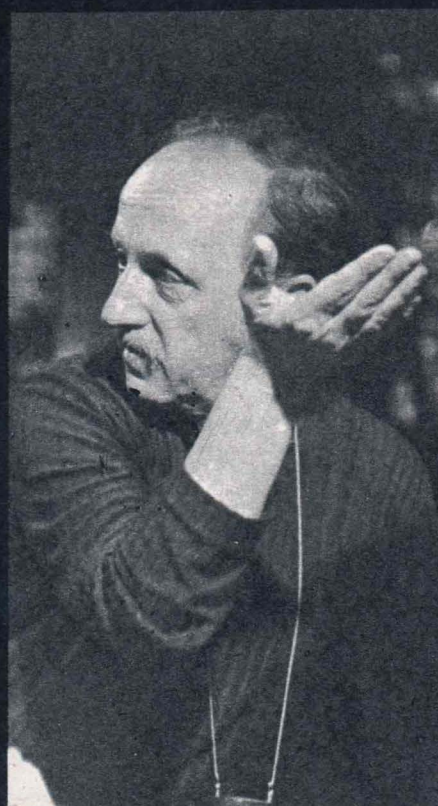
— Care sînt rădăcinile dumneavoastră artistice?

— Nu știu dacă acest fapt poate constitui un indiciu asupra «rădăcinilor mele artistice», dar trebuie să vă spun că în tinerețe am fost pictor. Și nu un pictor oarecare. Ca elev al lui Maxy, se pare că îndreptățeam oarecare speranțe, așa că cei care credeau în devenirea mea artistică, au fost derutați cînd, în plin proces de dezvoltare, am schimbat pictura pe film. Dacă o să mă întrebăți de ce am făcut acest lucru, să știți că n-o să vă răspund că am făcut-o, pentru că «am preferat imaginea dinamică a filmului celei statice a picturii». Am să vă mărturisesc, însă, că mai de mult, dintre spectacolele mai fascinante pe care ni le oferă meditația asupra vieții, am fost atras cu deosebire de cel dat de raporturile dintre aparente și esențe. Evident, acest proces poate fi reflectat și prin arta picturii. Dar filmul a început să mă obsedeze tot mai mult, cînd am observat că pătrunderea în interiorul fenomenelor, necesară relevării unor esențe, este cu mult mai interesantă în cazul filmului, cu cît e mai dificil de întreprins. Operînd cu însemnele aspectelor

regizorii
noștri

Lucian Bratu:

„Eu cred în destinul filmului nostru, dar știu că filmul cu F mare n-a învins încă...”



exterioare ale fenomenelor, imaginea cinematografică poate aduce la suprafață zone mai adînci ale unor procese, prin posibilitatea pe care o oferă lumea obiectuală din elementele căreia se pot realiza o infinitate de raporturi conexiale. Tocmai acest proces, atît de specific artei filmului, este cel care stă la baza transfigurărilor artistice, a poematicii cinematografice, precum și a esențierii prin intermediul căreia putem fi mai înarmați în propagarea importanțelor noastre idei sociale. Cînd am înțeles toate acestea, am trecut de partea filmului.

— Desi avem scenariști remarcabili — despre Mihnea Gheorghiu ați vorbit deja, i-aș mai adăuga pe Titus Popovici, Ioan Grigorescu, Petre Săcudeanu sau Constantin Stoiciu, oameni care știu să scrie pentru film — scenariul rămîne totuși o problemă. Ce sistem de criterii aveți d-voastră cînd alegeți?

— Într-o artă eminate concretă, de vizualitate, punctul de plecare rămîne, paradoxal, un proiect scris — scenariul cinematografic. Cînd făceam pictură, nu trebuia să scriu proiectul viitoare compoziții picturale; dacă vreau să fac film trebuie să dețin acest proiect scris, și încă unul bun, dacă nu foarte bun. Căci este, deisgur, cunoscut tuturor că dintr-un scenariu bun poate ieși și un film slab, dar e aproape imposibil ca dintr-un scenariu slab să iasă un film foarte bun.

Am avut scenariile rezultate din propriul meu plan de creație care nu au fost luate în considerație de producător; au fost scenariile pe care le-am primit de la producător și pe care nu le-am putut lua eu în considerație. Și atunci, ce să răspund la întrebarea dumneavoastră? Pe ce criterii? Un prim criteriu pentru mine este ca scenariul să vorbească despre ceva foarte important, despre viața pe care o trăim astăzi și aici; la acest criteriu se adaugă și cel ca materialul de viață din scenariu să-mi fie apropiat, cunoscut, pentru că este cuprins în experiența mea de viață. Nu cred în scenariile care te trimit «să te documentezi» asupra unui fel de viață anumită, pe care pînă atunci nu l-ai cunoscut direct. Întîlnirea cu materialul cuprins în experiența de viață duce la un aport creator substanțial al prestației regizorale (cum cred că s-a întîmplat în cazul filmelor **Un film cu o fată fermecătoare** și **Mireasa din tren**). Un alt criteriu de opțiune pentru un scenariu este investiția de inteligență artistică făcută de autor, tradusă prin existența unei construcții, unei dramaturgii (nu a însuirii momentelor și secvențelor făcute la voia întâmplării), precum și capacitatea scriitorului de film de a sugera (și nu a consemna,

ca într-un proces-verbal, eventuala viitoare morfologie a filmului).

— Dintr-un articol al dumneavoastră apărut în revista «Cinema» (nr. 4/1973) rezultă că înțelegerea montajului ca pe una din cele mai importante (și dificile) responsabilități ale regizorului tată de film.

— Vorbind despre factorii care compun sinteza cinematografică (înțelegă nu ca o simplă acumulare de specialități filimice, ci ca o posibilitate de a se obține o nouă calitate artistică, avînd ca orchestrator și dirijor pe regizorul filmului), Eisenstein considera că nici un factor participant la sinteză nu se poate prevala de montaj (înțeles ca sistem de gîndire și nu ca tehnică de a tăia și lipi două bucăți de peliculă). El a arătat că și în arta autorului de film guvernează acest sistem de gîndire. Pe de altă parte, actorul nu poate realiza personajul numai pe baza mijloacelor sale de expresie. Rezultatul final al artei sale mai depinde și de:

● ceea ce face aparatul de filmat în fața sa, ● de cum e «asezat în pagină» prin compoziția cadrului,

● de modul cum e raportat de regizor la celelalte personaje

● și de felul cum se va construi personajul lui prin montajul bucăților filmate (se cunosc cazuri cînd în pofida unei excelente prestații actoricești, un montaj fals sau inexpressiv, a redus considerabil calitatea interpretării).

Iată o situație ce părea cunoscută de toată lumea, mai puțin de unii cronicari care continuă și astăzi, cîteodată, să consemneze în scrierile lor că actorul X sau Y realizează bine sau prost personajul, fără să analizeze însă cît respectivul rezultat este produs atît de omul din fața aparatului de filmat (actorul) cît și de cel din spatele aparatului (regizorul). Reîntorcîndu-mă la montaj, în afara faptului că el este într-adevăr un sistem de gîndire prezent în toate fazele de răspundere a realizării artistice (elaborare, decupaj, filmare, finisare), pentru mine mai însemnă:

● un mijloc de verificare prin practică a justetei (sau injustetei) gîndirii investite în film,

● posibilitatea de «polifonizare» și de «contra-punctare» realizată în amestecul dintre banda de imagine și cele de sunet,

● o mare șansă pentru realizator de a «potenta» (mai mult decît a putea face filmarea) ideile operei și expresia ei filimică.

— În aceeași ordine (cred) de idei: cum v-ați defini stilul cinematografic? Și, în general, cum poate fi definit un stil cinematografic?

— Fără pretenția de a oferi o definiție cuprinzătoare, voi spune că înțeleg conceptul de «stil» ca pe o atitudine adoptată de artist față de materialul său. Cel mai greu îmi vine însă să vorbesc despre «stilul meu». Abia acum, după ce-mi puneți întrebarea, obliindu-mă să gîndesc răspunsul, îmi dau seama că încă n-am reușit să întorc acea privire de dinăuntru ca să văd cum arăt pe dinafară. Și aceasta nu din cauza lipsei de timp ori de mijloace, cît datorită condiției pe care o enunț direct, fără retență: cred că stilul meu nu este încă format. Chiar dacă veți putea observa că, de pildă, ultimele trei filme ale mele, realizate cu trei operatori de imagine diferiți, au totuși aceeași scriitură cinematografică (**Drum în penumbra, Orașul văzut de sus și Mireasa din tren**).

Aș putea, însă, indica cîteva elemente mai reprezentative pentru căutările mele stilistice (care au început să se contureze în special în ultimul meu film):

● o întoarcere la imagine ca la o posibilitate de a ajunge la esență, fără a recurge la subiect și la alte elemente de sorginte literară;

● o încercare de a dobîndi laconismul, înțeles ca o capacitate de a comunica cît mai mult prin cît mai puțin; recurgerea mai des ca în trecut la sugestie și la caracterul eliptic al unor soluții prin renunțarea la informativ;

● apelarea la unele modalități ale contrapunctului, prin depistarea unor contrarii care, puse în confruntare directă, aduc unor cadre legate între ele, rezonanțe neașteptate;

● încercări de folosire a focalei lungi pentru planuri generale și a focalei scurte pentru prim-planuri;

● căutarea parametrilor de contribuție a culorii la expresia generală a filmului (dominanta de culoare, aportul gri-urilor de culoare sau reducerea culorii la expresia ei grafică, etc. Această căutare este foarte anevoioasă, fiindcă este legată de existența în echipa de filmare a unor buni cunoscători ai problemelor de culoare și de condiții speciale în munca de filmare și de prelucrare a peliculei).

— Și — mai departe (deși nu poate fi vorba de o extensie) — credeți în existența unui stil național?

— Ar fi facil să vă răspund: «Nu cred pînă nu-l văd!». Dacă «școala națională» (nu «stil național») reprezintă o atitudine unitară, care caracterizează tendințele unor creatori aparținînd unei nații (atitudine unitară în diversitatea de exprimare a creatorilor), cred că, în acest înțeles, noi nu avem încă «școala!». Credința mea este că ea va putea apare de îndată ce procesul de decantare a valorilor va intra într-o fază hotărîtoare. Pentru că ceea «școală românească de film», dacă va apare, va fi consecința exprimării unor valori artistice ajunse la crearea unor opere de referință, opere în care vor exista mai multe premise pentru apariția semnului «școlii românești de film».

— Si-atunci, cum ați defini momentul actual al cinematografului românesc?

— Pentru a vă răspunde, as lua cuvintele scriitorului Dumitru Ghișe întîlnite în foarte buna sa carte de eseuri filozofice, «Dimensiuni umane»: «Sînt un optimist! Dar, să fie limpede, nu sînt un naiv! Cred în destinul Omului, dar știu că omul cu O mare n-a învins peste tot...» Aceste cuvinte s-ar potrivi răspunsului meu, în următoarea parafrază: «Sînt un optimist! Dar, să fie limpede, nu sînt un naiv! Cred în destinul Filmului românesc, dar știu că Filmul cu F mare n-a învins încă în cinematografia noastră!». Într-adevăr, astăzi nimeni nu se mai îndoește că dispunem de multi oameni de valoare în toate domeniile sintezei cinematografice. Acești oameni pot face o cinematografie românească mai bună decît este ea la ora actuală. Trebuie numai să rezolvăm (și încă bine) multe și deloc ușoare probleme care continuă să întîrzie exprimarea cinematografului noastre la nivelul posibilităților celor mai bune valori de creație. Problemele sînt de tot felul și aproape în toate aceste probleme sînt implicati cu răspunderea noastră, și noi, realizatorii de film, indiferent de faptul că uneori există tendința de a fi tinuți în seamă, iar altele, nu. Iată de ce cred că actualul moment al cinematografului noastre, caracterizat de unele contradicții și neîmpliniri, poate fi considerat ca un moment al dificultății creșterii noastre spre o etapă superioară. Ca să nu fiu suspectat că folosesc cuvinte neaprecierate, vă voi destăinui că în anul care a trecut, în anul 1979, cinematografia noastră a realizat unele pelicule de tinută artistică înaltă, pelicule pe care nici spectatorii iubitori ai filmului românesc, nici critica nu le vor uita ușor. După ce veți avea ocazia să le vedeți, sper că-mi veți da dreptate.

— Vă mulțumesc.

Paul SILVESTRU



Înaintea premierii la **Drumul oaselor** (regia: Doru Năstase, Casa cinci) și la **Bietul Ioanide** (regia: Dan Pița, Casa patru) o discuție cu scenaristul acestor filme, scriitorul Eugen Barbu, nu poate ocoli problemele la zi ale cinematografilor noastre.

— Stimate Eugen Barbu, unde e plasată în timp și spațiu acțiunea din ultimul dumneavoastră film «Drumul oaselor»?

— Este vorba de o poveste care se petrece după moartea lui Tudor Vladimirescu, când o ceată de haidagi — hai să le spunem așa! — caută să pună la adăpost ceea ce s-a numit în legendă «comoara neamului». Adică niște obiecte prețioase care au fost strânse, donate, formind patrimoniul revoluției pentru diferite operațiuni diplomatice și care trebuiau de sigur conservate, pentru că oamenii nu renunțaseră la ideea că odată vor relua lupta. Ceea ce s-a și întâmplat. 1821 este preludiul luptei de la 1848.

— De unde numele de «Drumul oaselor»?

— E un nume imaginar, bineînțeles. Jumătate s-a filmat la Măcin, jumătate lângă Brașov, pentru că trebuia să fie un loc foarte pustiu, sec, arid, plin de soare, care facilitează drama dintre personaje.

— Din câte știu, e vorba de o situație spectaculoasă cinematografică: un grup de indivizi care au de îndeplinit o misiune în condiții neprielnice, pândiți fiind de primejdia comună.

— Da, e un grup restrâns, cinci inși. Intenția este de a face un film de aventuri — gen foarte gustat de public — pe un fundal istoric.

— Cine e eroul din «Drumul oaselor»?

— Mi-ar fi trebuit un Humphrey Bogart. Se numește Mărgelatu și este un tip laconic, flegmatic, bate numai dacă e nevoit. O să-l vedeți în interpretarea lui Florin Piersic. Cred că e cel mai bun scenariu pe care l-am scris în colaborare cu vechiul meu prieten Nicolae Paul Mihail cu care am imaginat multe filme. Nu-mi place să vorbesc despre ce am făcut eu, mi-e și frică, stai să vedem ce iese. Că în scenariu e numai jumătate. Să vedem și cealaltă jumătate.

— Apar și personaje reale? Cum este marcată epoca?

— Apare un ecou al timpului în ce privește domitoriul, autoritățile... Bineînțeles, făcut totul cu destulă larghețe, fiindcă nu mă interesează o reconstituire fidelă a timpului istoric.

— Totuși ce semne ale epocii n-ar trebui să lipsească din film?

— Păi asta e, că ar trebui să lipsească Este voit ambiguă epoca, pentru că și povestea e puțin inventată. E pornită de la un vechi zvon că ar fi existat o așteia de «comoară». În general, în cinematograful e bine să intrăm în fictiv când e vorba de istorie, pentru că pe urmă ne izbim de specialiști care spun că n-a fost așa cutare lucru...

— Cum se împacă un scriitor «impătimit» de cuvânt cu imaginea cinematografică? Dar scriitorul care și revede fiecare ediție, cu ediția definitivă care e filmul?

— Sigur că e o mare diferență. Uriașă. Cinematograful poate să pară unora, și în foarte multe cazuri chiar este, o artă minoră. Uneori la casele de filme se face orice altceva în afară de artă. Scenariștii sînt tot cei care citesc scenariile și ei de fapt nu sînt nici scriitori, nici cititori. Dacă ar fi cititori buni s-ar lăsa de scris. Povestea asta cu scrisul e foarte grea și complicată...

— Nu credeți că generalizați?

— Nu.
— Dar regizorii? Ei fac totuși filmele.
— E adevărat. Dar în afară de câteva ferice excepții — patru sau cinci — n-aș spune că avem regizori.

— Nu credeți că exagerați în minus?

— Nu! Ceea ce repropoz multor regizori e faptul că improvizează, că n-au cultură. Am lucrat cu cîțiva oameni — n-o să dau nume — care n-aveau noțiuni elementare de arhitectură, de muzică... de literatură nu mai vorbesc. Un regizor trebuie să fie un tip complex, să cunoască multe lucruri. La modul ideal ar trebui să fie și pictor, și compozitor, și actor, ceea ce e foarte greu. Dar să fi trecut măcar cite puțin prin fiecare...

— A fi scenariștii și o meserie? Se poate învăța?

— Este, bineînțeles, dacă ne gândim la americani, unde există specialiști: dialoghiști, oameni care dau idei, producători de gaguri, s.a.m.d.

— Atunci ce-ar fi de făcut?

— Ce-i de făcut? Mai întâi să fim serioși. Să punem în fiecare loc omul care trebuie. Orice meserie trebuie exercitată de oameni care se pricep. Închipuți-vă că mie mi s-ar da o uzină pe mină, s-ar alege praful de



scenariștii noștri

Eugen Barbu:

„Orice meserie trebuie făcută de oameni care se pricep“

ea într-o lună. Ce știu eu ce înseamnă o uzină?

— Totuși, oamenii care debutează, cel puțin regizorii, au acest drept. Sînt absolvenți ai I.A.T.C.-ului.

— La facultatea respectivă nu se învață ceea ce trebuie. Noi avem acum un învățămînt care se îndreaptă spre practică. Și e foarte bine, zic eu. Numai că ar trebui să ne gândim și la artiști, pentru că o societate fără artiști este săracă. După mine o facultate de cinematograful n-ar trebui să aibă un loc fix, o adresă. Ea ar trebui să fie în același timp pe platouri la Buftea, într-un laborator unde se prelucrează pelicula, în teatre, într-o sală de cinema unde să se vadă cele mai bune filme... Cinematograful este cel mai complex gen artistic într-un fel, pentru că intră în toate domeniile. E un fel de copie a vieții. Totdeauna ceea ce mă enervează la filmele românești este că sînt teatrale. De pildă, tăcerile, faimoasele tăceri ale filmelor românești care sînt... neant; nu conțin nimic artistic în ele. Se datorează și faptului că actorii nu-și învață rolurile — mă rog, tot se face postincronaj și faptului că regizorii nu fac repetiții cu actorii, cum ar fi firesc. O facultate de film ar trebui deci să cuprindă foarte multe secții prin care să treacă orice student.

— Tot aici s-ar învăța și cum se scrie un scenariu?

— Da, bineînțeles. Întîi s-ar învăța arta dialogului. Apoi ar trebui să se învețe ce înseamnă o idee cinematografică, ce înseamnă cinematograful în sine, pentru că „m văzut, de pildă, în ultima vreme, niște filme care erau de-a dreptul teatru filmat. În fine, n-o să le dau eu sfaturi cineastilor...

— Dacă numărăm și episoadele serialelor de televiziune, aveți o filmografie cu peste douăzeci de scenarii...

— N-am numărat niciodată. Nu știu nici cite cărți am tipărit. Sînt slab la matematică. Dar probabil, cam atîtea sînt.

— Deci sînteți și dumneavoastră implicat în cinematografia română și-n istoria ei...

— Da, sînt implicat. Dar din netericire majoritatea filmelor la care am scris scenariul nu m-au mulțumit. Dacă sînt mulțumit de unul, acesta ar fi *Facerea lumii*, filmul lui Vitanidis care mi se pare cel mai bun film făcut după scenariile mele. Apoi *Procesul alb*, filmul lui Iulian Mihai, care cu niște expurgări — un personaj care a fost impus și care dacă ar fi lipsit era foarte bine — rămîne oricum, un film bun în genul lui. Din *Haiducii*, cred că prima din cele șase serii a fost excelentă. Pe urmă regizorul a început să tragă de poveste, a făcut din două serii trei filme și v-a dat seama ce-a ieșit. Parțial, serialul *Un August în flăcăi*, citeva din cele 13 serii, au ieșit bine. De pildă, episodul făcut de Doru Năstase și cele făcute de Dan Pița și Alexandru Tatos care au lucrat împreună.

— Dar *Bietul Ioanide*?

— *Bietul Ioanide*, imi place foarte mult. Nu e un film, cred eu. Este un eseu cinematografic pe marginea lui Călinescu, ca să spun așa. De altfel George Călinescu este anticinematografic. Și dacă cineva va reciti

cele două cărți după care a fost făcut acest scenariu, cred c-o să aibă puțină simpatie că am scos din povestea foarte barocă și complicată, cît de cît un filon dramatic, un conflict, care era foarte greu de depistat. Acolo sînt mai multe romane: romanul lui Caty Zănoagă, foarte interesant în sine, romanul legionarilor, romanul lui Ioanide, romanul comunistilor și mai ales romanul societății înalte, care este cel mai bun. Eu asupra acestuia m-am oprit; l-am spus și regizorului Dan Pița că m-ar interesa să fac o privire cinematografică asupra acestei societăți. Cine se așteaptă la mari înfruntări o să fie dezamăgit. Însă ca frescă socială a timpului cred că e foarte reușit. Din păcate filmul a mai suferit amputări greu de explicat.

— Nu vi s-a propus niciodată să ecranizați «Groapa» sau «Prințepel»?

— S-a propus de multe ori, dar casele de filme se sperie primele. Întîi Iulian Mihai a vrut să facă «Groapa» sub forma unui musical, idee pe care n-am respins-o, pentru că se jucase deja la Teatrul de Estradă unde avusese un mare succes. S-a jucat șapte ani de zile și se mai putea juca încă zece dar au murit mulți dintre interpreții principali (printre ei Fărîmiță Lambru). Pe urmă a vrut să-l turneze Sergiu Nicolaescu, și pe urmă Vaeni. Ultimul care vrea să-l facă e tot Iulian Mihai.

— Dar dumneavoastră ați vrut să le ecranizați? Sau mai exact, vreți?

— Eu nu vreau să fac «Groapa» și «Prințepel», pentru că știu la ce pot să mă aștept. De pildă, limbajul din «Groapa» e destul de violent. Și n-aș vrea ca lumea care trăiește pe maidane să vorbească pe ecran prăcum în saloane... În ceea ce privește «Prințepel», aici ar trebui niște actori speciali, pe care nu cred că-i avem. Eu am o mare stimă pentru teatrul românesc, are actori foarte buni, dar la film e altceva. Pentru Messer și pentru Prințepel, de pildă, nu vād niciun actor român. Apoi ar trebui un regizor foarte interesant. Plus faptul că sînt niște probleme în roman care i-ar speria pe unii...

— V-am întrebat, pentru că în neîmplinirea cinematografilor noastre cred că o vină au și scriitorii. Unul din neajunsuri ar fi că se pornește din capul locului cu o stachetă joasă. De aceea v-am întrebat dacă vă simțiți implicat. Și dacă doriți să ecranizați romanele dumneavoastră de referință. Pentru că pînă vom avea o școală care să formeze scenariștii, mai este...

— Scenariștii mai există. Sînt cîțiva buni, puțini, e adevărat față de cerințe. Iar pe ceilalți care se înghesuie și care compromit genul, pe ei nu poate să-i mai învețe nimeni. Nu cred că-i vorba de o autocenzură, de faptul că s-ar lua din start o înăltîime mică. Eu, de pildă, n-am o asemenea autocenzură.

— Nu-i vorba de autocenzură, ci de idei minore în locul unor majore. Sînt mai multe romane de tînută în literatura contemporană, decît propuneri de ecranizare a lor. Sînt scriitorii care premeditat nu se apropie de cinema.

— Pentru că e un gen special și foarte dificil. Eu, de pildă, am făcut multe filme în colaborare, tocmai pentru că am simțit nevoia unui om cu idei cinematografice. Eu mă consider un bun dialoghist ceea ce în filme e foarte important. Știți de unde vine toată nenorocirea? Eu înțeleg ce înseamnă «cinematografie cu tematică». E un lucru foarte bun și interesant, cu condiția să nu fie o tematică ilustrativă. Trebuie să fie o tematică făcută dinlăuntru, cu participare. Dacă vrem în fiecare an să ne facem norma, vom spune: kam rezolvat problema copilului la cinci ani, «problema ucenicului în fabrică», «problema școlarizării politehnice», «problema intelectualului țarat» sau «netarat», sau «progresist», dar, în fond n-am rezolvat nimic.

— Revenim la «Drumul oaselor». Ce credeți, ne-ar trebui mai multe filme de aventuri?

— Sigur, pentru că e un gen agreat de publicul mare. Degeaba strîmbă din nas critica «subțire». Filme ca *Cel șapte magnifici* sau *Casablanca* erau capodopere din toate punctele de vedere chiar dacă erau filme de aventuri.

— Ce-ar trebui să nu-i lipsească unui bun film de aventuri?

— Păi tocmai ceea ce face excelența acestui gen... Adică să aibă suspens, să fie bine jucat, să te lase cu gura căscată la sfîrșit: «cine-i criminalul».

— Și să aibă un erou...

— Da, uite am văzut *James Bond*. Nu-i pe gustul meu, dar lumea se duce tocmai din cauză că e un basm foarte frumos cu un erou care se bate spectaculos, sare din avioane... totul făcut cu o mare tehnică. Nu vreau să mă citez pe mine, dar *Haiducii* cînd au apărut, au avut un mare ecou, nu pentru că filmele ar fi fost foarte bune, poate au și fost, să zicem, două-trei dintre ele, ci pentru că nu se făcuse de mult așa ceva și lumea dorea să vadă niște haiduci care se bat, răzbură poporul, trag cu pistoalele, au și umor.

— Critica e și ea vinovată, credeți, de nivelul scăzut al momentului actual cinematografic?

— E vinovată că nu-i sinceră. Nu spune că nu e voie să facem filme mediocre și submediocre. Asta trebuie spus de fiecare dată și de multe ori... Nenorocirea vine însă de la scenariu mai întîi și mai întîi.

— Dacă ați fi producător, ce scenarii ați încerca să determinați? Care sînt filmele imperios necesare pentru noi, acum?

— Nu știu ce să spun. Imperios necesare ar fi filmele de actualitate. Dar sincer, nu cu bătălia dintre bine și mai bine. Să vedem pe ecran oameni care se zbat pentru niște idei adevărate!

— De ce nu scrieți un scenariu de actualitate?

— Cine l-ar citi s-ar speria...

— Trebuie încercat... Dacă un scriitor de calibrul dumneavoastră nu încearcă, atunci cine să-i scrie? Chiar dacă scenariul ar suscita controverse...

— Da-asta-s făcute cărțile și filmele, ca să fie controversate. Să existe mai multe puncte de vedere, dar nu scenariștii sînt vinovații principali, ci producătorii care nu vor să aibă dureri de cap.

— Repet totuși întrebarea: de ce nu scrieți un film de actualitate, care să semene cu viața? așa cum spuneți?

— Nu, nu intenționez. În general nu mai scriu scenarii pentru că am citeva depuse de mulți ani la casele de filme, care așteaptă...

— Să înțeleg deci că «Drumul oaselor» e ultimul scenariu pe care l-ați scris?

— Cine știe... De altfel a și apărut o continuare la «Drumul oaselor», «Trandafirul galben», la cererea producătorului, film care a și intrat în producție. I-am propus lui Pița să-i fac un scenariu după «Chira Chirăina», ar fi un film foarte interesant. Aș mai fi vrut să fac «Ciocoi vechi și nou», «Sfîrșit de veac în București», «Crail de curtea veche», adică mergînd pe linia balcanică... Printre altele am făcut și o ofertă casei de filme, cu un serial *Misterele Bucureștiului*. Voiam să fac mai multe episoade, pentru că ar trebui să fie reconstituit un București de altă dată, asta costă, și raportat la cinci-șase filme cite intenționez eu să fac, cheltuielile s-ar fi amortizat, fiindcă ar fi un serial de mare audiență la public. Dar nu de public mă pîng eu. Nu cunosc un film al meu care să nu-mi fi scos banii.

— În preajma a două premiere, «Drumul oaselor» și «Bietul Ioanide», ce vă putem ura, decît succes. Și vă mulțumim pentru această discuție. Să sperăm utilă. Mai ales dacă cei la care vă referiți, vor dori să-și spună și ei părerea, la tel de franc.

Interviu realizat de Roxana PANĂ

pe ecrane

Copilăria la ora basmului, a războiului și a actualității

Sezonul de catifea

«S-ar putea ca acum 40 de ani lucrurile să nu se fi petrecut întocmai» — precizează precaut autorii în pregeneric, pe fundalul sonor al cunoscutului refren «No pasaran». Precauție oarecum inutilă, fiind vorba de un film de ficțiune și de raportul distanțat-ironic în care se plasează naratorul față de subiect. Cel puțin de la Brecht încoace, dacă nu mai de demult, distanțarea ca efect artistic intr-o poveste politică în substanța ei nu mai e nici o noutate. Nu e nici un sacrilegiu să discuți o temă gravă în maniera teatrului de revistă. Depinde cum o faci și cu ce rezultate. Început, grav, aproape patetic, cu un declarat caracter acuzator, acest episod inspirat de evenimentele războiului civil din Spania se transformă pe nesimțite într-o bufonadă polifonă, cu numere (în sine și oricum prea lungi) de musical-hall. Nu lipsesc nici așa-numitele momente de «loisir», desigur plăcute pentru chipa care a filmat într-un orașel de pe Coasta de Azur (sau poate în Elveția, fiind vorba de o coproducție sovieto-elvețiană), dar mai puțin de înțeles în economia filmului. Cel care povestește — un lung monolog de aducere aminte — este un voluntar din brigăzile internaționale. De ce și-o fi amintind el numai periplul furgonului de Cruce Roșie care transportă doisprezece copii spanioli în drum spre Corsica, la postul de salvare al refugiaților? Poate, pentru că nimic nu e mai terifiant decât imaginea copilului, soarta lui într-un război. Dar de ce și amintește atât de distanțat și de bine dispus?

Roxana PANĂ

Coproducție a studiourilor sovieto-elvețiene. Un film de Vladimir Pavlovici. Cu: Innokenti Smoktunovski, Irina Skobjeva, Serghei Bondarciuk, Nikolai Kriucikov, Iozas Budraitis.

Prima mea vară

Ce este mai important pentru omul care urmează să devii? Să înveți respectul pentru adevăr sau să respecti normele de conduită școlară, potrivit cărora unui elev nu-i este permis să-și acuze profesorul de minciună, chiar dacă auzita stă în picioare... Iată o întrebare deosebit de incomodă pe care autorii o lansează clar, chiar dacă frumos ambalată. Orice întrebare, oricât de incomodă, cere un răspuns iar răspunsul filmului de față este: adevărul mai presus de orice. Pe sub acest răspuns circulă însă un fir de îndoială, pentru că autorii nu obosesc să arate cât de greu se împlinește acest «adevăr mai presus de orice», câtă vreme conformismul înarmat cu false adevăruri, ascuns sub cuvinte pe cât de răsunătoare pe atât de goale, se erijează în «exemplu demn de urmat», mimează adevărul atât de bine, încât reusește să câștige acoliți. Nimeni mai grav — ni se sugerează — nimic mai neliniștitor și, în ultimă instanță, de neiertat, decât contaminarea conștiințelor tinere cu morbul necinstei venit dintr-un mult prea solid instinct de conservare, acea necinste în stare să calce, cu zîmbetul pe buze, peste cadavre. În ciuda stîngăciilor, în ciuda aspectului stufos, de «primă operă» în care simți nevoia să spui tot, **Prima mea vară**, debutul regizorului bulgar Rumen Sur-

jiski poartă în sine, alături de ideile grave, o undă de prospețime și de respect. Respectul pentru adevărul problemelor unei vârste plină de probleme.

Vlad PAULIAN

Producție a studiourilor bulgare. Un film de Rumen Surjinski. Cu: Elena Dimitrova, Svetlana Atanasova, Mihail Mihailov, Galina Ganceva.

Clopote de toamnă

Doă sînt «vociile» care fac muzica — și ea celebră — din acest film-basm al studioului Maxim Gorki. Una e vocea literară a lui Pușkin, cel care a prelucrat în versuri o veche poveste, o Albă ca Zăpada căpătînd sub pana clasicului rus o tentă originală. Cei 7 pitici sînt aici șapte zdraveni ucrainieni, gata s-o petească pe frumoasa țarină. A doua «voce» e cea care ne-a impresionat cîndva în monologul lui Hamlet și în **Unchiul Vania**, Innokenti Smoktunovschi. El nu apare în cadru, spre deceptia admiratorilor doar glasul lui citește basmul și ne încintă auzul. Ca și muzica lui Mussorgski, Glazunov și Sostakovic, sporind romanticismul dramatic al filmului. La capitolul încinare plastică, nu trebuie uitate peisajele: o minunată iarnă cu troici și zăpezi, în care se stinge de dor frumoasa țarină-mamă, Irina Alierova (alias Dasa din **Calvarul**), după un țar infidel, ușor ridicol, în viziunea lui Aleksandr Kirilov. Apoi minunata arhitectură în piatră albă, turlele aurite de pe Vassili Blajenii, căsuțele cu birne de mesteacăn din pădurea pe unde aleargă Elisei întrebînd vîntul de nu i-a întîlnit iubita. Și în încheiere, cum e datina, un ospăț cu proști și binele și cu multă, multă veselie, cum numai în basme...

A.M.

Producție a Studiourilor Maxim Gorki. Un film de Vladimir Gorikker. Cu: Nina Alierova, Alexandr Kirilov, Liudmila Drebnva.

Copilarie intreruptă

Copii costumați în soldați? Nu, chiar soldați echipați cu puști mai mari decît ei, traversînd în marș într-o noapte de iarnă, un rîu. Pe malul celălalt nu au voie să se odihnească — ar îngheța, nu au voie să atipească — ar dormi («somnul de veci»), au voie doar să danseze, toată noaptea, uzi, în jurul unui foc urias, sprijiniți unii de alții, o halucinantă horă a vieții. Oricît de banală ar fi imaginea, oricît de greoi ar fi conceput și montat, filmul rezistă prin cantitatea de grav adevăr pe care se sprijină: lupta anti-hitleristă a partizanilor sîrbi. Pentru copiii rămași «singuri pe lume», în plin cosmar, a trăi se reduce la a supraviețui. Și pentru că «nu se știe unde e mai rău: în primele linii sau în spatele frontului», singura soluție de supraviețuire e adunarea lor într-un detașament — echipat, instruit, educat, crescut! — în plin front! Afli acolo ce înseamnă «mai exact ce nu înseamnă» copilăria în vreme de război: cum trebuie să întrebi Statul major dacă e voie să furi tructe sau să te plimbi cu bicicleta, cum cei nemeipomeniți cadou e o grămăjoară de sare, într-o batistă, cum un șal pe umeri e culema luxului, cum simți că de prețioși sînt bocancii, și cînd pleci într-o misiune periculoasă te descălți și-și lași celor care rămîn. Un dialog între doi puști-eroi: unul visează că «după război o să mi se înalte o statuie». «Statuie nu ți se face decît dacă ai murit», reflectează celălalt; «Atunci fără statuie...» Un film cu valoarea de remember.

Eugenia VODĂ

Producție a studiourilor iugoslave. Un film de Branko Bauer. Cu: Marko Nikolić, Zarko Radić, Ljilisa Samardžić, Miroslub Leseo.



Un neo-western al cărui erou nu este un cowboy ci o cow-girl (Jane Fonda și James Caan)

Sosea odată un călăreț



Mark Twain spunea cîndva: «Este ușor să invenți situații noi într-o povestire (azi seriarele îl confirmă), dar este foarte greu să crezi emoția». Mi-am amintit gîndul în vorbii din experiența scriitorului american în timp ce vedeam acest neo-western (acțiunea se petrece în 1944) al regizorului Alan Pakula.

După ce a contribuit în mare parte la mitologia filmului american, westernul a făcut prozeleți pe mai toate meridianele cinematografice din Italia în India, din R.D.G. și R.F.G. pînă la noi. Deci să nu ne mirăm că și cineștii din patria originară a westernului propun formule revizuite, adăugite și adaptate cerințelor noului cinema și privind epopeea cuceririi vestului de pe pozițiile unei mentalități la zi.

Peisajul, fermele, costumația sînt aceleași. Subiectul păstrează și el etaloanele clasice, elogiul forței fizice și al îndemînării de pistolar, evidente în confruntările dintre bine și rău; confruntare moștenită aici din generație în generație, cu urii mocnite sau izbucniri răzbuțătoare, menite însă să pună în valoare codul moral dintotdeauna al cow-boy-ului, cel ce împotriva oricăror victrugii și riscuri trebuie să rămînă «cîstint, bun și drept». Deci și în westernul semnat de Pakula totul în această lume pare să fi rămas la locul lui, totul în afară de felul în care privește regizorul. Dacă pînă acum, în ciuda durității sale, westernul adresa indirect o incitantă invitație la viața la țară, acum aparatul se furișează în spatele cortinei (a peisajului) concentrîndu-se pe efortul istovitor, pe truda de fiecare clipă a celor ce își agonisesc cu greu mijloacele de trai, cei fără de a căror dăruire poezia acelor locuri ar muri. Prinderea cailor și a vitelor sălbătice primăvara, creșterea și domesticirea lor pînă-n toamnă cînd se încheie țirgul în tocmeli (fiecare cent în plus contează) cu sufletul la gură ca în marile burse ce hotărăsc destine financiare mondiale — sînt secvențe de un dramatic realism. Fiecare detaliu e consemnat cu intrugurare. Hrana și apa puse pe masă sînt și ele rezultatul unei munci chinutoare. Simți greutatea săii așezate pe spinarea calului cu gesturile unui ritual moștenit de a cărui povară nu te poți sustrage dacă vrei să supraviețuiești pe acele meleaguri. În ciuda acestei munci fără istov, amarul vieții nu îi ocolește pe oamenii locului — ușa frigiderului din prisa casei este legată cu sfoară, cuptorul pare și el moștenit de la

bunici, iar un biet automobil luptîndu-se cu hîrtoapele nu ne convinge că facultățile tehnicii au îndulcit prea mult trailul acelor fermieri. Și pentru a ne arăta cum o asemenea existență poate avea un relief și mai dur, regizorul își permite să se sustragă de la una din legile nescrise ale westernului, așezînd toate greutatele nu pe umerii vișoiși ai unui cow-boy, ci pune la încercare fragilitatea unei cow-girl.

Cine alta decît Jane Fonda (cu fiecare rol mai intensă, mai profundă, mai umitor de omenescă) ar fi putut investi cu atîta forță slăbiciunea unei femei cow-boy? Nu este cred o erezie să spui că, după o filmografie atât de încărcată și de o diversitate rar înfîntată, la apogeei vârstei și al carierei, Jane Fonda a reușit performanța pe care nimeni nu ar fi crezut-o posibilă acum două decenii, să atingă valoarea unuia dintre cei mai mari actori ai filmului american, propriul ei tată, Henry Fonda.

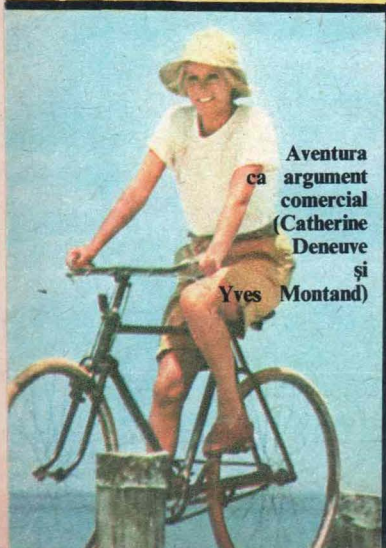
Viața a învățat-o să trăiască singură, să nu aștepte nimic de la nimeni, nici măcar un sfat, căci tot ce primești cere o plată neștiută. În acea singurătate, curajul nu a putut-o părași niciodată, dar cu fiecare gest de curaj pe față i s-a întipărit o nouă brazdă a friicii. Pentru ea surusul e un vis spurberat din adolescență o dată cu moartea tatălui, iar risul ei nu se aude niciodată. Doar miniele ei continuă fără oprire să rostuiască munci de tot felul. Neîncrederea și spaima zilei de mine i-au îmbătrînit înaintea de vreme chipul dar chiar dacă vocea rivalului răsună amenințător: «Este ultimul tău an, Ella Connors» — ea va continua cu aceeași încăpățînire să investească în acest necruțător duel dintre oameni și pămînt, oamenii fiind cei ce dăruiesc viață pămîntului și nu pămîntul fiind cel ce-ți ține pe ei. Destinele eroilor se interceptează atingînd profunzimi o'neiliene, iar dacă într-un trziu promisiunea happy-endului (obligăția a genului) se întrezărește, ea va fi cîștigată tot cu prețul unei munci reînnoite, dar scăpate de înșingurare.

Este poate ușor a înșălia povești, dar este într-adevăr cît se poate de greu ca din intensul și tulburătorul lor realism să crezi atîtea momente de memorabilă emoție.

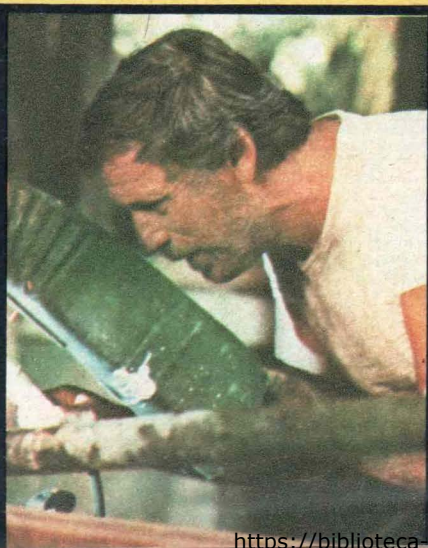
Alan Pakula adaugă cu acest film al său o pagină insolită la biografia westernului, apropiindu-ne mai mult de acei eroi ce au domesticit sălbăticia cu prețul muncii și al vieții lor.

Adina DARIAN

Producție a studiourilor americane. Regia: Alan J. Pakula. Scenariul: Dennis Lynton Clark. imaginea: Gordon Willis. Muzica: Michael Small. Cu: James Caan, Jane Fonda, Jason Robards, Richard Farnsworth



Aventura ca argument comercial (Catherine Deneuve și Yves Montand)



am mai văzut...

Sălbaticul

Comedia lui Rappeneau nu este — cum se spune cu un termen mai degrabă conșciv decît teoretic — ușoară. Comedia lui Rappeneau este de-a dreptul imponderabilă. O poveste de toată banalitatea (desi în banalitate, pentru cine știe să vadă și să descopere, se poate ascunde fantasticul): o mică aventurieră, dinainte speriată de o căsătorie la l'italienne, și un bărbat care ascunde o taină, revelată bineînțele pe parcurs, pentru că altfel n-am ști că ascunde o taină — aceștia doi deci se cunosc într-o împrejurare «tare», se resping la început spre a cădea îndrăgostiți după aceea, nu înainte de a fi parcurs un itinerariu de «situa-

ții», unele cu intenția de a fi ilare, dar risul atunci cînd e trist, e trist; apoi de situații lirice, dar și lirismul cînd e lipsit de continut rămîne doar stereotipie; ei trec apoi prin situații dinamice, dar acestea neavînd nici o legătură cu restul, rămîn niste situații în sine și plictisesc, etc. etc. Povestea celor doi este asezonată farmaceutic: 1/3 cascadorie, 1/3 extotism, 1/3 iovestorism totul bineînțele din surrogat, amestecat puternic în shakerul producției de cea mai comercială factură. Singura atracție reală ar constitui-o Yves Montand și Catherine Deneuve, dar pe o partitură lipsită de fantezie și inspirație a realizatorului, ce pot face doi mari interpreți? Cei doi apreciați actori par a se fi întîlnit aici în pauza dintre alte filme serioase, nu neapărat drame ci chiar comedii, dar serioase. Pentru că, așa cum bine se știe, comicul este din păcate un gen care nu face concesii și nu înță. El este original ori oligofren. La gumele mediocre nu se ride, nu se plînge,

Sub constelația gemenilor



Constelația gemenilor e punctul de trecere spre alte galaxii. Locul cel mai apropiat de marele canion solar de unde — presupun savanții, visează poezii — s-ar putea intra în comunicare cu alte universuri. Un «axus mundi» cosmic, o pirghă a aspirației spre tărâmurî necunoscute — iată propensiunea spre reverie și meditație măturisită încă din titlu de noul science-fiction sovietic. Un basm modern cu biologi ce crează un creier desăvârșit, capabil să se autoprogrameze. Un «homo sinteticus» dar nu răzvrătit împotriva oamenilor, ca în atâtea seriale cosmice, ci blind și pașnic, prevenindu-i de catastrofe, un Făt-Frumos al stelelor care înainte de marea călătorie spre alte lumi, încearcă să o descifreze mai bine pe aceasta, care i-a dat viață. El vrea să-i cunoască pe părinți, să le înțeleagă intențiile pentru ca să-i poată ajuta să comunice cu alte inteligente din alte universuri. Idee nobilă dar utopică, pentru că tereștii noștri ascund cîteodată mistere mai de nepătruns decît Căleata Lactee. Decît marele canion solar prin care va dispărea, finalmente, vikingul, galactic, împlinindu-și misiunea pentru care fusese programat. Acest cavaler electronic e mai mult un Don Quijote ce se încorporează să întîrzie printr-oameni, doar i-o putea ajuta să se vindece de boli, de spaima, de singurătate. Filmul

Bilet de întoarcere



Datele furnizate de scenariu — ecranizarea povestirii «Voi avea o casă» de Jerzy Stawinsky — au limpezimea și soliditatea dramelor clasice: o mamă, văduvă, încă tinărar, încă atrăgătoare, pentru care viața se leagă la un capăt de pămîntul pe care-l muncește și la celălalt, de unicul fiu, este dislocată din rostul ei de chiar fiul iubit și trimisă, în numele dragostei materne, în Canada, la unchiul stabilit acolo de multă vreme, să «facă» bani, cu care el, fiul, va construi între timp, o casă la oraș, casă în care vor trăi amîndoi fericiți. Pentru oricine dinafară este clar că mama este trimisă în Canada pe post de «expeditor de securi», după cum este clar că fiul nu va construi nici o casă. Pentru oricine, în afară de mamă. După o experiență zguduitoare, ea va folosi biletul de întoarcere cu convingerea fermă că, la capătul călătoriei, o așteaptă fiul mult iubit în casa mult visată, pentru care ea a fost gata să plătească cu viața.

Datele sint limpezi, transpunerea cinematografică este pe măsură. Realizorii — Ewa și Czeslaw Petelski — au înțeles că o asemenea poveste nu trebuie complicată, nu trebuie «îmbogățită», ci doar bine exploatată. Primul element de «exploatare» erau actorii, pentru că un film în cinci personaje dintre care, practic, doar două cu pondere în desfășurarea acțiunii, avea în primul rînd, nevoie de o distribuție impecabilă. Distribuția este mai mult decît impecabilă, ea este de mare inspirație, și cred că poate fi considerată astfel fie și numai prin alegerea interpretei principale — Anna Seniuk — Antonina. Acea Antonină cu privire tristă și zîmbet sărac, fără veselie, zdravănă ca un animal de povară și sperioasă ca o ciută, acea Antonină dispusă mai degrabă să care bolovani decît să calce legea mărîtîndu-se cu unchiul, coplesită, la început de întinderea locurilor, apoi luîndu-le în stăpînire, simplu, fără nește, așa cum chibzuit tărănește se mărîită fără dragoste; acea Antonină care poartă în permanentă pe chip, ca pe o suferință, grija banilor, acea femeie prea mamă ca să mai aibă timp să fie și femeie, care pornește la acțiunea ei de cîștigarea banilor de la o mare cinste și se descoperă «gata de orice», își găsește, într-adevăr, în persoana actriței, interpreta ideală. Ideala, pentru că este cel mai strălucit avocat plîndant al cauzei ei de personaj pierzător din pornire. Pentru că autorii nu cultivă misterul în jurul acestei povești pe cît de simple pe aît de cutremurătoare, ci merg cu cărțile pe față, într-o construcție cu liniile, ducate nu întru totul previzibile, cel puțin sugerate. Personajul principal «șoptește» cu un moment mai devreme fiecare pas pe care urmează să-l facă acțiunea, evoluția filmului confundîndu-se cu evoluția lui.

Din cînd în cînd, în textul de imagini al acestei povești cu o mamă exploatată de un fiu, răzbate o notă polemică specifică filmelor care aduc în discuție «conflictul dintre generații», și, o dată cu ea, răsună și un mic accent moralizator. Filmul însă zboară mult, năi sus, el atinge stratul acela de aer în care for mulele se topesc și etichetele cad singure, aerul în care nu pot respira decît plămîni puternici ai operelor aplecate, fără etichetă și fără etichete, asupra «omenescului în stare pură. Starea aceea care-l face convertibil în artă.

Eva SÎRBU

Producție a studiourilor poloneze. Regia: Czeslaw și Ewa Petelski. Scenariul: Jerzy Stefan Stawinsky. Imaginea: Kazimiers Konrad. Muzica: Jerzy Maksymiuk. Cu: Anna Seniuk, Leszek Hejden, Zofia Saretok, Henryk Bak



Nu există subiecte demodate (Miserabilii văzuți de pe cealaltă parte a Canalului Mîneei)

Miserabilii



Poate doar romanele domnului Dumas-tatăl să fi egalat popularitatea «Miserabililor», unul din cele mai solide și mai constante best-seller-uri din istoria literaturii. Cinematograful de la începuturile lui și pînă azi, deci și cînd a fost mut și cînd a început să vorbească, a ecranizat «Miserabilii» cam de vreo 20 de ori (record concurat tot de Hugo cu «Cocosa-tul de la Notre Dame»). Francezii — două adaptări, cu Harry Baur și Jean Gabin, plus una la televiziune cu Bernard Fresson, americanii una cu Fredrich March, italienii cu Gino Cervi, ca să cităm filmele cele mai sonore la propriu și la figurat, dar și japonezii, și mexicanii, și egiptenii n-au conținut să istorisească povestea lui Jean Valjean care a stat 20 de ani la ocnă pentru că a furat o pline.

Englezii prouiu și ei ștafeta și realizează, cam la 70 de ani după prima ecranizare, un «Miserabilii în felul lor, în stil britanic. În acest «fel lor» și în acest «stil britanic» stă, cred, cheia acestei ultime adaptări, pentru că există, neîndoios, o cheie în acest film pe care, dacă nu o dibuim din capul locului și nu intrăm în jocul propus, rămînem definitiv descumpăniți. La repezeală, filmul ar putea fi socotit o ecranizare melodramatică a unui roman romantic, din care răzbat accente de umor involuntar. Așa și este, cu un singur amendament, după părerea mea: nimic nu e involuntar, totul este deliberat. Ce se mai putea spune azi despre «Miserabilii» despre care s-a spus tot, și încă mult peste, de foarte multe ori? O întrebare la mîntea oricui și cu atît mai abitir a unor cineasți renumiți pentru luciditatea și simțul umorului, ca englezii. Răspunsul lor îl aflăm astăzi și-l vedem cu mare încîntare. În ce constă el?

Într-o neasemuită fidelitate față de operă. Dar față de operă, așa cum a fost judecată ea de critici de-a lungul deceniilor. Victor Hugo, pe de o parte profund romantic, pentru că asta era epoca, dușman inversunat al monarhiei și mai ales al prințului Louis Napoleon Bonaparte (viitorul Napoleon al III-lea), partizan înflăcărât al revoluționarilor, adînc impresionat de mizeria oamenilor de rînd și, pe de altă parte, influent de moda romanului-foleton, tipic secolului XIX, ca și de celebritatea «Misterei Parisului» al lui Eugène Sue — ca să încercăm în cîteva cuvinte să fixăm, în limitele timpului său, apariția «Miserabililor» — Victor Hugo, deci, s-a apucat de o operă-fluviu în care a vrut să spună tot din prea plinul care-l coplesea. Rezultatul este

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor engleze. Regia: Glenn Jordan. Scenariul: John Gay. Imaginea: Jean Tournier. Muzica: Allyn Ferguson. Cu: Richard Jordan, Anthony Perkins, Cyril Cusack, Claude Dauphin, John Gielgud, Ian Holm, Celia Johnson, Joyce Redman, Flora Robson



Gulbustan Tașbaeva

începe într-o tonalitate polișt-hitchcockiană deschizînd mistere ce depășesc înțelegerea comună. O fetiță e vindecată de o boală incurabilă, iar tămăduitorul dispare în chip miraculos. Orașul e invadat de animale din Zoo, deși cuștile rămăseseră înuciate. Un camion e oprit în plină viteză de o mină uriașă aparținînd unei ființe de o forță supranaturală dornică să preîntîmpine un grav accident. Din safetul unui laborator de biogenetică, dispar niște cercetări importante, deși cifrul safetului nu era cunoscut decît de savant și asistenta lui. Misterul se elucidează greu, interesul anchetei cedează loc interesului celălalt față de straniu amestec de logică și romantism a ființei cu slăbiciuni mai mari decît ale oamenilor, pentru oamenii în suferință. La jumătate de drum, între un science-fiction în tradiție clasică și un eseu filozofic modern ca cel al lui Tarkovski («Solaris»), filmul lui Boris Ivencoană după povestirea «Oaspetele» de I. Rosohavski (se simte suportul solid al bune literaturi de gen) este o replică umanistă la superproducțiile cu supermeni-gangsteri ai spațiului — și super-întîlniri de toate gradele.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor sovietice. Regia: Boris Ivenco. Scenariul: Igor Rosohovski, Ivan Mikolaiuk, după povestirea lui I. Rosohovski, «Oaspetele». Imaginea: Serghei Stasenko. Cu: Vsevolod Gavrilov, Ghennadi Skuratov, Boris Belov, Gulbustan Tașbaeva, I. Brilinski

se plictisește (dacă-mi îngăduiți o licență de formulare din nevoia de reflexivitate)

Mircea ALEXANDRESCU

Coproducție a studiourilor franco-italiene. Un film de Jean Paul Rappeneau. Cu: Yves Montand, Catherine Deneuve, Luigi Vannucchi, Tony Roberts, Dana Wynter, Bob Lewis

Foc pe punte

Realizatorii acestei noi producții DEFA-Berlin aplică rețeta «culinar»-cinematografică a filmului de succes la casă. Un love-story picant se transformă în drama eliberării femeii și se sfîrșește cu două înmormoare săgetate, respectiv a unui căpitan de vas și a unei tinere chehnărîte. Peisajul pitoresc-fluvial e colorat de un vas cu aburi degheizat în muzeu-restaurant și devenit «vedeta» zilei. Regizorul urmărește în ritm alert eroii, desul de simpatici, puși

în situații de suspense (pericolul unei explozii) și salvați într-un dublu happy-end. Realism dublat și de o undă de nostalgie...

Marilena CALISTRU

Producție a studiourilor DEFA-Berlin. Un film de Hermann Zschoche. Cu: Manfred Krug, Renate Krössner, Boleslav Plotnicki, Jurgen Heinrich.

Rebelul

Pentru cei dornici să-și formeze o imagine despre cinematografia tunisiană, Rebelul prezintă un interes legat mai ales de strădania cu care realizatorul Ammar Al-Khalifi știe să-și compună cadrele, să repartizeze petele de alb și negru, să creeze atmosfera zăpușitoare și înecată a orașelor de la marginea desertului. Pentru cei curioși să afle cîte ceva despre Tunisia de acum un secol, Rebelul prezintă cu multă veridicitate tabloul vieții celor sărmani

cărora autoritățile civile și religioase le propovăduiau răbdarea și supunerea fără margini. Pentru amatorii de filme de calitate, povestea tinărului care dezertează din armată ca să-și răzbune tatăl și devine peste noapte justițiar de profesie, nu oferă o satisfacție deplină. Deoarece narațiunea e cam dezlînată și situațiile dramatice sînt uneori destul de confuze.

Producție a studiourilor tunisiene. Un film de Ammar Al-Khalifi. Cu: Samira Ahmed, Hasiba Rushdi, Al Habib, Al-Gari.

Fata de pe lac

Fata este și ea o mică Ondina dar din secolul nostru. Adică are tot plete blonde și ochi albaștri, plutește romantic pe apele liniștite ale unui lac de lângă Bratislava, se plîmbă printre sălcii unde căprioarele îi mîncă din palmă, dar poartă blue-jeans. Asemenea ilustrelor sale predecesoare acvatice, această ființă eternă se îndră-

gostește de a foarte concret muritor, adică de un tinăr venit dintr-o altă lume, unde sentimentalismul și candoarea nu se mai poartă de multă vreme. El vine din lumea localurilor de noapte, unde tinărul cîntă seară de seară. Și tot ca în poveștile cele vechi, tinărul scoate din minți fata (din dragoste? din nostalgie față de candoarea propriei sale adolescențe? din speranța unei autoregenerări?). Este o dragoste lungă cit o vacanță de vară, banală desigur în măsura în care toate poveștile de iubire se aseamănă între ele, dar plină de poezie. O poezie pe care regizorul cehoslovac Jan Lacko a știut să o descopere în toate detaliile și să o imbine cu o notă de umor sustinută de relația dintre tată și frățiorii ei. Un film simplu, poetic și pur, ca o dragoste la 17 ani.

Cristina CORCIOVESCU

Producție a studiourilor din Bratislava. Un film de Jan Lacko. Cu: Michaela Dudevá, Richard Stanke, Jiri Stedren, Viera Strnisková.

reperere și modele

Probleme estetice
ale filmului
românesc (II)

Accesibilitate
și metaforizare

Rezumatul episodului I: Raportul artă/societate e străvechi. primele măturii păstrate datînd din secolul VI—V î.e.n. ale culturii elenice. În placheta anonimă Despre sublim se afirmă chiar că nu poate să existe artă mare acolo și atunci cînd nu e hrînilă de libertatea politică și de democrație, adevărată doică a măreției. Cunoscuta triadă Bine-Adevăr-Frumos ajunge intactă pînă în secolul al XIX-lea, cînd «geniul stupidității burgheze» (Marx) îi adaugă obsesia utilitaristă: a obține imediat produse tot mai multe, cărora Frumosul să le sporească prețul, transformîndu-le din necesitate în lux, în timp ce locul tradiționalelor imagini de frumusețe

feminină era luat de strălucirea metalică a cilindrilor și pistoanelor de mașini. Reziiduri ale unei asemenea mentalități utilitariste au supraviețuit și în secolul nostru și chiar în societatea socialistă, pretinzîndu-se randamente spectaculoase nu numai industriei, ci de-a dreptul artei, operelor de artă — filmelor, cu precădere —. Înlocuite practic cu produse medii și mediocre, fără să se țină seama că pentru ca arta cinematografică să-și desfășoare cu maximum de folos profunda vocație formativ-educativă — valorilor specific filmice, estetice, artistice, este imperios necesar să li se acorde aceeași importanță care e rezervată valorilor de conținut.



Principiul — fundamental just, dar aplicat cu sîngăre adresă — al «randamentului» artei nu acționează de unul singur: el cheamă în ajutor o soră bună, la fel de nobilă la origini, dar și ea crescută poate prea slobod, «accesibilitate». În numele accesibilității, de pildă, filmul se vede nevoit să renunțe deseori la un limbaj conotativ, poetic, în favoarea unui frust limbaj denotativ, sau, în alți termeni, metaforizarea — care nu dispune de coduri — cedează pasul unei «traduceri» în semnele unui cod stabilit, rutinier și banal, sacrificînd imaginația, fantezia (spectatorului, ca și a cineastului). Ce înseamnă limbaj denotativ? Înseamnă a «arata» și a «descrie», iar nu — cum statornicea, încă acum aproape patru secole, Shakespeare — a «sugera» și a «povesti». Ce înseamnă limbaj conotativ? Înseamnă a dezvălui, pe lîngă înțelesul imediat al lucrurilor și un «sens secund», ascuns, altor. Un cineast care se oprește la stricta «prezentare» denotativă face, cu bună știință sau fără să vrea, naturalism curat, adică reproduce mecanic realitatea. El s-ar amăgi dacă l-ar invoca în sprijinul său pe însuși părintele «științei Frumosului», pe Aristotel, referindu-se la conceptul de mimesis, de imitație a realității, a unei acțiuni necesare, încheiate etc. S-ar amăgi tocmai fiindcă mimesis, pentru Aristotel și pentru oricare artist, nu trebuie să fie o copie servilă, fotografică, a ceea ce se vede «pe dinafără», ci, aproape dimpotrivă, o «imitare a esenței ascunse a lucrurilor», ceea ce e cu totul altceva. Să exemplificăm.



În Filip cel bun, locuința reprezintă o dimensiune morală (cu Mircea Diaconu, Vasile Nițulescu, Florina Luican și George Calboreanu jr.)

mult sau mai puțin «enigmatice», ajunge să povestească, să nareze. (Nu e de prisos, eventual, să precizăm că folosesc termenii de «descriere» și de «narațiune» în accepția propusă, pentru roman, de Lukács György, cît se poate de eficace însă și pentru cineastă: în timp ce narațiunea «conjugă deopotrivă prezentul și trecutul, evidențiind mișcarea forțelor istorice, dialectice, datorită cărora esența trece în fenomen, se dezvăluie în fenomen», — descrierea «conjugă numai prezentul, captează ceea ce vede: situații statice, fără mișcare, stări sufletești ale oamenilor sau stări de fapt ale lucrurilor». Or, știut este, problema expresivității, a eficienței formativ-educative în film, nu poate fi rezolvată prin simpla înșirare de stări sufletești, care duc la «imobilitatea» non-dialectică a personajelor, iar pe actori, pe interpreți li transformă, cum ar fi spus Dovyenko, în «repetitori de cuvinte sau actori care interpretează gânduri fără să gîndească». Se cuvine, cred, să ne oprim ceva mai mult în dreptul acestui capitol al personajelor, al caracterelor, văzute evident din unghiul trecerii și dezvăluirii dialectice a esențelor în fenomene, cum propune Lukács.

Să ne gîndim la filmele noastre: în cîte dintre ele trăiesc nu doar tipuri, nu doar

caractere — mai mult ori mai puțin imobile — ci vîrtabile personaje, cu o «crestere» dialectică, străbătută de impulsuri contradictorii, dar sintetizînd, pînă la urmă, caracteristici ce definesc din plin o perioadă istorică reală? Sau la cîte, dintre cele care totuși suferă modificări lăuntrice, transformările sînt efectiv motivate? Fără îndoială, asemenea personaje — în destulul cărora să se citească semnele proprii lor vremi, iscate și narate (nu doar descrise) în termenii dialecticii — se întîlnesc în filme ca Moara cu noroc de Victor Iliu sau ca Pădurea spinuzărilor de Liviu Ciulei, dar e limpede că valoarea lor e determinată în primul rînd de operele literare inspiratoare. Cînd cineastul se desparte de scriitor și încearcă să se ridice cu mijloace autonome de la sol, se întîmplă, în majoritatea cazurilor, ceea ce i s-a întîmplat lui Mircea Verolui, în Dincolo de pod: pînă la întoarcerea lui Hans din străinătate și la căsătoria sa cu Sida, regizorul face să înainteze narațiunea cu o mină fericită, tînut pe umeri de Slavici; după aceea, căuțind să devină «autor» în proprio, același regizor pierde cotă și filmul privilegiază «descrierile» — dilatată formal — iar transformările personajelor se petrec fără o necesitate intimă, determinată de însuși condițiile «coacerii», ale maturizării lor

organice. Filmul rămîne în continuare «frumos», dar aproape exclusiv în planul unei exaltări formale lipsite de o trebuincioasă acoperire. În Ilustrate cu flori de cîmp al lui Andrei Blaier, eroina centrală ajunge, ca să zic așa, la transformarea supremă: se sinucide. Firește, se știe că orice sinucidere e determinată și de cauze obscure, dar în cazul acesta personajul, conceput încă din primele secvențe într-o viziune ușor livrescă, își îmbibă și gestul final cu aceeași viziune, care, fără să-și denunțe o neapărată gratuitate, rămîne privat, eliptic, de veriga esențială a dobîndirii conștiinței, revelatoare. Pe scurt: asistăm mai puțin la o autentică metaforizare (dezvăluire de esențe în fenomene), și mai mult la ceea ce însuși Blaga, ca strălucit teoretician și practician al metaforei, numea metaforism (ascundere artificială, învăluire voită a unei stăruiri). Dar pînă acum, cu aceste exemple, ne-am mișcat pe teritoriul prielic al unor pelucile de indiscutabilă feroare problematică.

Ce se întîmplă, însă, în masa produselor mediocre? Nu e greu de înțeles că aici domnesc schematismul, mitografia mic-burgheză, complacerea în descriptivism și ilustrativism. Aici, limbajul metaforic e înlocuit de cel denotativ sau imediat comunicativ, atît la nivelul încadrărilor, al chipurilor umane și al lucrurilor, ca «cineme», cît și la nivelul montajului lor fotodinamic. Dar asupra felului în care cineastii noștri concep și efectuează montajul — considerat de unii teoreticeni, însăși baza estetică a artei filmului — vom reveni, cum se spune, și chiar vom insista.

Florian POTRA

P.S. M-a lăsat perplex ieșirea spontană a lui Iulian Mihu în raport cu articolul meu «Cînd criticul se află-n treabă», altă prin confuzia conținută în care plutește cînd operează cu termeni ca «subiect», «temă», «banalitate» (mi pare rău, dar s-ar conveni să-l trimit, într-o «mică plimbare», înapoi la lectura lui Pudovkin, a lui Barbaro, a lui Aristarco, cel din Istoria teoriilor filmului, — izvoare pe care eu însuși le-am invocat pînă la saletate chiar în paginile revistei «Cinema», în foarte multe numere, timp de doi ani, nu doar în luna ianuarie 1980!). cît, mai ales, prin ineleganța și ireverențiozitatea la care a teștit să ajungă. Dacă ar fi să-i replic, iritat, pe măsură, ar trebui să afirm că domnia sa habar nu are să facă deosebirea, teoretică și practică, între un plan mediu și un plan american. Ar fi posibil așa ceva?!

Vrînd-nevrînd, cu nuanțe diferențioare de crez estetic personal, ne aflăm — și Mihu, și eu — în aceeași tranșee: în loc să consumăm cartușe, fie și oarbe, dar oricum trădătoare, lovind în combatantul de alături, nu ar fi mai bine să ne reglăm tirul convergent în direcția unor tinte efective, importante, vitale? Iată, de exemplu, înțeleg amărăciunea lui Iulian Mihu, provocată de tratamentul rezervat unor scenarii, după opinia domniei sale — și încă mai am încredere în această opinie — excelente, dar care zac de multă vreme nevalorificate: li asigur că nu am știut și nu știu nimic, absolut nimic, de ele, din simplul motiv că nimeni — nici pe cale oficială, nici pe cale privată — nu mi le-a făcut cunoscute. Dar, ocazia fiind creată, hai să vedem ce putem întreprinde împreună pentru «deobocirea» unei asemenea nedrepte situații. Prima idee care mi-a venit a fost să propun examinarea la Clubul Criticii a acestor scenarii, firește oferite, de bună voie, de însuși autorii lor. Cîștigul ar fi considerabil, pe toate planurile, inclusiv pe acela al deprinderii urbanității în colocolul (scris-vorbil) între persoane civilizate, însuflețite, la urma urmei, de interese și idealuri comune.

George LITTERA

dictionar
cinematografic

Cineclub



Dezvoltarea cinematografului capătă un prim mare impuls la începutul anilor '20, cînd pionierii teoriei și criticii de film reușesc să pună în practică ideea de cineclub. În 1921, Canudo întemeiază la Paris «Clubul prietenilor celei de a șaptea arte»: aici, publicul are prilejul să vadă filme sau fragmente de filme semnificative pentru ceea ce Canudo numea «fotogenia» cinematografului, pentru acele promisiuni

de autonomie expresivă pe care noua artă le lăsa să se întrezărească. În 1923, «Clubul francez al cinematografului» îi reunește pe Louis Delluc (fondator al nu mai puțin faimosului «Ciné-Club» găzduit de sala Colisée), Léon Poirier, Germaine Dulac, Jacques Feyder; ei continuă cu succes dubla politică inaugurată de Canudo: atragerea oamenilor de cultură spre cinematograful și susținerea energetică a filmelor de artă. În 1927, Léon Moussinac și Jean Lods înființează un alt cerc de cinefili, destinat să devină în scurt timp nucleul unei ample rețele de cinecluburi: cu filiale în provincie, adresîndu-se unui public de 80 000 de spectatori, «Prietenii lui Spartacus» constituie prototipul cineclubului cu audiență de masă. Rapiditatea cu care inițiativa lui Canudo avea să cîștige teren nu e deloc surprinzătoare: într-o epocă în care filmul nu i se recunoscuse încă identitatea, într-o epocă în care filmul continua să rămînă în ochii multora o simplă copie a realității, dacă nu chiar un trivial subprodus cultural, campania în favoarea cinecluburilor face parte din eforturile polemice pe care pionierii teoriei de film le întreprind pentru a afirma statutul

de artă al cinematografului; în conferințele, în discuțiile care însoțesc proiecțiile de film, Canudo, Delluc, Dulac, Moussinac încearcă să formuleze o estetică cinematografică, să descrieze valorile expresive ale noii arte. Cineclubul devine o școală a publicului, un ferment al discuției critice și teoretice asupra cinematografului; organizatorul de cineclub are feroarea animatorului cultural. E ceea ce explică, de fapt, răspîndirea vertiginosă a ideii de cineclub pretutindeni, din Spania (Juan Piqueras, 1925) în Olanda («Liga neerlandeză a cinematografului», 1927), din România («Asociația Prietenii cinematografului», creată de Horia Igirosanu în 1925; printre conferențiarii figura Mihail Dragomirescu) în Italia (Massimo Bontempelli, 1929). Înviatare cinematografului, apărarea lui de imixtiunea intereselor mercantile, întîrțirea unui climat prielic experimental — iată propunerile concrete pe care le-au avansat marile cinecluburi intrate în istoria filmului. Cînd secțiunile «de cultură cinematografică» a cineclubului i se va adăuga secțiunea pe care noi astăzi o numim «de creație», cînd educația teoretică, critică și

istorică a iubitorului de film va fi dublată de inițierea lui practică, fizionomia cineclubului se va preciza definitiv: nu o dată, filmele de cineclub vor deschide drumuri noi, așa cum s-a întîmplat cu Borinage al lui Ivens, film finanțat de «Clubul Ecranului», principalul cineclub belgian din anii '30; Borinage va contribui într-o măsură hotărîtoare la orientarea documentarului spre investigația socială. O viață cinematografică activă, complexă este, de altfel, imposibil de conceput fără fenomenul, mereu viu, mereu stimulator, al cinematografului. Și aceasta pentru că cinecluburile au constituit dintotdeauna veritabile avangurii în bătălia pentru propagarea culturii cinematografice pe scară largă; pentru că cinecluburile au reprezentat dintotdeauna rezervoare de talente din care s-a alimentat cinematograful profesionist (din rîndurile cinematografului provin regișorii de talia lui René Clément și Krzysztof Zanussi), pentru că, dintotdeauna, cinecluburile au înlesnit dialogul direct, atît de necesar, dintre cineast și spectator.

Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu

(Urmare din pag. 24)

julii. Niciodată, cred, ochii Silviei Popovici nu au fost mai bogat expresivi. După cum, niciodată Cornel Coman nu mi s-a părut alii de consistent ca în acest Petrea al Catinicii pe care-l joacă din citeva replici, citeva treceri liniștite, și citeva așteptări răbdătoare în fața nerăbdării Domnului. După cum Elisafța Silviei Ghelan se compune scurt și apăsat din puține apariții, compensate de marea prezență a actriței. După cum Lucia Muresan pornește într-o singură imagine să «clase» portretul reginei Isabella, așa cum ni se sugerează ef de femeie infatuată, nelioială și năbădăioasă. Dincolo de vechii colaboratori, Malvina Ursianu propune și, cu același gest, de fapt impune ecranului, patru actori (și chiar un tânăr neprofesionist, Daniel Bucurescu, foarte bine înscris în liniile personajului său, Bogdan), fie deloc, fie mai puțin, fie neinspirat folosiți până acum: Eugenia Bosinceanu în Doamna Elena, revelația unui talent cu dimensiunile abia bănuite până acum; Melania Ursu, o dezlănțuire de forțe a pământului, cu tristețea convertită în putere și femininitatea în vicieșug, un portret de domnitoare, cuceritor, prin robustețe, Eusebiu Ștefănescu, Despot-Vodă, prințul umblat pe la curțile lumii, din care actorul face un personaj-spectacol al nesincerității sincere și al eșecului cu toate atu-urile în mână și, în fine, Moțoc, Valeriu Parascchiu, pentru care în mod sigur, acest rol înseamnă o strălucită deschidere de carieră. Personajul propus de Malvina Ursianu era inteligent, dar dur, închis, pietrificat de infirmitatea care-i închide accesul la scaunul domnesc, un fanatic, dar unul curat, cu credință și sinceritate fanatic. Valeriu Parascchiu și-l-a construit cu simțul măsurii și inteligență, cu expresivitatea bine stăpînită și vocea la fel. Nu tonul, ci semitonul este arma lui. Actorul se păstrează tot timpul în starea de kumbraș a Lăpușeanului, dar o umbră pe care o face atât de prezentă cît trebuie ca să acrediteze ideea cum că de fapt, el, umbra, domnește și asupra acestui dominitor, și asupra celor ce vor veni.

În fine, dar deloc în ultimul rînd: plastica. Decor, costum, imagine nu întîmplător alăturat, ci pentru că ele funcționează ca în orice film conceput cu seriozitate, împreună. Și anume, primele două gîndite pentru ochiul aparatului de filmat. Spațiul scenografic cel mai important este cetatea Sucevei, perfectă lăminare de decor natural și construcție (decoruri arh. Adriana Păun). El este însă și spațiul vital al filmului. Pentru că totul se petrece aici. În aceleași încăperi vîrulte alb sau dominate de grîul pietrei, încălzite de luciul întunecat al mobilei și al pitipitului focului, sau înăsprite de sulitele oștenilor, de umbrele luminărilor, și marile însemne ale puterii și umilinței. Aceleași încăperi sînt traversate de mersul majestuos al Doamnei Elena, inveselite de goana mătăsoasă a cînilor, întunecate de dolii Doamnei Ruxandra, amenințate de costumul cenușiu al lui Moțoc, bintuite de pașii grăbiți ai Lăpușeanului. În aceleași încăperi se trăiește, se moare, se nasc copii și se ucide prieteni și dușmani, deopotrivă, răsună rîsete și gemetele muribunzilor și vocea rădăcită a Lăpușeanului chemînd să vină la sine boierii ucisi... Ochiul aparatului de filmat (ceea ce înseamnă ochiul tandemului operatoricesc cel mai strălucit cu puțință: Al. Intorsoreanu și Gheorghe Fischer) înregistrează de fiecare dată la fel, dar pe altă atmosferă, acest spațiu cutreierat de viață și moarte, deopotrivă. El pun accentul din lumini pe o privire sau pe o pată de culoare, pe o umbră sau pe capul de bour, pe masa care a fost a nunții și apoi va fi a mîcelului, acoperită cu același roșu sărbătoresc și așezată cu același ritual. El fac să se simtă răceala de piatră aproape umedă a tronului, să lucescă ca o piele de șarpe costumul cenușiu al lui Moțoc, să se simtă molicinena de blană scumpă a mantiei de domn a Lăpușeanului. Nici urma unui efort nu întunecă complicatele mișcări de aparat care dau amploare sălii tronului sau nebuliei Lăpușeanului sau bălăilei — unica în tot filmul — imaginea curge ca o respirație, respirația filmului însuși. Așa cum montajul Margaretei Anescu creează discret ritmul interior al filmului, așa cum muzica lui Anatol Vieru (cea compusă și cea selectată) se însinuează cu extremă înțelegere în nevoia de monumental și uman al filmului.

Dacă pentru Malvina Ursianu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** este opera de vîrf a carierei sale de pînă acum, pentru cinematografia noastră este un eveniment. Un eveniment în sine, dar și pentru că întîlnirea cu filmul în acea stare de grație în care la întrebarea: «este sau nu artă», se poate răspunde cu conștiință împăcată: este, nu ni se întîmplă în fiecare zi.

sondaj în cineunivers

Pledoarie — la noi cîștigată — pentru „versiunea originală“



Spectatorul român este obișnuit dintotdeauna (adică exact, de la apariția acum cincizeci și ceva de ani a filmului sonor) să recepționeze operele cinematografice stră-

ine într-un singur fel: în versiunea originală, adică în limba în care au fost create, ajutîndu-se de subtilitățile românești imprimare pe peliculă care redau într-o traducere concentrată esențialul dialogurilor originale. Pentru cei care n-au avut prilejul să vizioneze filme și peste hotare (și aceștia reprezintă indiscutabil zdrobitoarea majoritate a spectatorilor), această metodă pare singura posibilă, singura rațională, chiar dacă nu totdeauna satisfăcătoare. Experiența anilor de demult, cînd nu prea existau filme românești, a determinat chiar considerarea subtilităților drept un element obligatoriu și firesc al viziunii cinematografice.

Și totuși — o știm prea bine — această atitudine este cu totul iluzorie. În mensele majoritate a țării, filmele străine nu sînt proiectate în versiunea originală, nu sînt subtitrate, ci dublate, adică vorbite, cu concursul unor actori special calificați pentru aceasta, în limba națională respectivă. La noi, procedeu dublării, cu excepția citorva, foarte puține, încercări din trecut, toate eșuate, se folosește numai pentru scurt-metraje (în special desene animate), adresate publicului preșcolar, adică unui public total (și vremelnic) analfabet.

Noi, în avangardă

Situația aproape singulară a repertoriului cinematografic din țara noastră nu trebuie să ne creeze complexe de inferioritate. Dimpotrivă. Dacă în alte domenii ale creației, producției și difuzării cinematografice avem, cu părere de rău, toate teameurile să nu fim încă satisfăcuți, comparîndu-ne cu unii sau cu alții, în ce privește felul în care este rezolvată la noi dilema «versiune originală-versiune dublată» ne aflăm — o putem afirma fără ezitări și fără falsă modestie — în avangarda cinematografei mondiale.

Într-adevăr, și mai ales în ultimii ani, în toate țările de veche cultură și de puternică implantație cinematografică se manifestă, în rîndul cinefililor, avizați, o opțiune tot mai susținută în favoarea proiectării versiunilor originale. De pe acum, în majoritatea cinematografele de artă, frecventate, după cum se știe, de un public cu un nivel cultural general și un nivel cultural cinematografic mult deasupra celui al spectatorilor medii, versiunile originale tind să devină o prezență prioritară. Mai mult, se încearcă în ultimii ani (în Franța, de exemplu), ca paralel cu copiii în versiune dublată, să se asigure difuzarea și a unei copii în versiune originală în cîteva cinematografe de prestigiu. Desigur, în momentul de față, ponderea celor care vizionează versiuni originale subtitrate nu

**Glasul actorului
face parte
din operă.
A-l «dubla»
în altă limbă
înseamnă a ciunti**

reprezintă decît cîteva procente din totalul spectatorilor, iar difuzarea (restrînsă) și în rețea a unor copii în versiune originală, nu privește decît filme de o indiscutabilă valoare artistică și nu filme populare, comerciale. Versiunile originale sînt încă socotite ca destinate exclusiv unui public intelectual doritor să ia cunoștință de o operă de artă în forma în care a conceput-o autorul ei. Și totuși, sub presiunea criticii cinematografice, a cluburilor și asociațiilor de cinefili, versiunile originale încep să-și croiască drum într-o piață altădată ermetic închisă pentru ele.

Tonul face muzica

Partizanii versiunilor originale pornesc de la teoria unității integrității opere de artă în care elementele vizuale și cele sonore (inclusiv vorba) constituie un tot care nu poate fi alterat fără consecințe nefaste. Pentru adevărații cinefili — eventual manipulabil — al filmului și nici un substituit al imaginii vizuale, ci un element fundamental care concurredă nu numai prin conținutul său, ci și prin valoarea sa sonoră la închegarea unei structuri artistice unitare. Nu numai semnificația cuvintelor noastre într-un film de Laurence Olivier, de Marlene Dietrich sau de John Wayne (ca să luăm cîteva exemple printre multe altele posibile) participă la definirea personajelor intruchipate de acești actori sau la crearea unei anumite atmosfere ci și felul în care sînt rostite, tonalitatea și timbrul specifice unor voci individualizate, pentru care nu există și nu poate exista echivalență absolută.

E vorba deci, aici, de o problemă estetică de principiu și nu, cum ar putea să creadă unii, de asigurarea unei anumite conformații pseudorealiste. E într-adevăr jenant să-l auzi pe Jean Gabin vorbind portughez sau pe Amza Pellea (mai ales în rolul lui Nea Mărin) discutînd în daneză și, totuși, nu acesta e lucrul principal. În definitiv în teatru limba nu constituie o barieră în calea transmiterii emoției, «a fi sau a nu fi» roștit de un mare actor nu e mai puțin tulburător decît «to be or not to be». Deasemenea, nimeni nu are pretenția ca în «peplum»-uri, eroii mitologici sau istorici să vorbească latinește sau gre-

cește (asta ar mai lipsi!), după cum nu ni se pare o soluție totdeauna fericită ca în film fiecare erou să vorbească în limba sa maternă (în ultimul timp, moda aceasta s-a întins la multe filme românești care, pe porțiuni mai scurte sau mai lungi, trebuie și ele subtitrate). Nu asemenea «inadvertențe» sau «conformități» sînt importante. Operei de artă cinematografică i se cere o autenticitate artistică și nu o autenticitate documentară.

O falsă dilemă

Desigur, împotriva folosirii în exclusivitate a versiunilor originale s-au adus și se mai aduc și unele obiecții. Una dintre ele — de largă circulație — după care existența subtilităților ar conduce la dispersarea atenției spectatorului, nu ni se pare întemeiată; propria noastră experiență românească dovedește inconsistența ei. Altă obiecție este însă mai serioasă. Realizarea subtilităților presupune în prealabil o operație de reducere uneori masivă a dialogului original. Această reducere este absolut obligatorie; o traducere integrală, mai ales la unele filme, ar risca acoperirea totală sau în cea mai mare parte a imaginii vizuale cu text sau lectura textului ar solicita atîta atenție și atît timp încît realmente imaginea n-ar mai fi sesizată decît superficial. Or folosirea — după cum am văzut, obligatorie — a reducăției, pune sub semnul întrebării respectul față de integritatea dialogului.

Avem impresia că e vorba aici de o falsă dilemă. Dialogul, ca parte integrantă a filmului, există și funcționează în limba originală. Subtitlurile nu sînt și nu pot fi echivalente cu dialogul; ele constituie doar un ghid discret care permite spectatorului descifrarea meandrelor acțiunii filmice și care-l ajută pe acesta prin degajarea și prezentarea anumitor propoziții-cheie să-și definească mai bine psihologia, comportamentul personajelor, să realizeze mai clar coordonatele unui cadru sau a unei atmosfere.

De aceea reducăția (numită în terminologia noastră «adaptare») implică o mare răspundere, o înțelegere profundă a filmului, dibăcia și prudența în mînuirea lexicului, cît și, bineînțeles, o serie de imperative tehnice (amplasarea subtilului, lungimea lui, etc.). O bună adaptare trebuie să faciliteze o înțelegere rapidă, dacă se poate instantanee, a sensului subtilităților și a bagajului informativ pe care aceste subtilități le conțin. Dar o bună adaptare trebuie, în același timp, să treacă aproape neobservată, să nu tulbure contactul direct între spectator și film, ci să se însinueze oarecum în spatele acestui contact.

Dar, despre problemele adaptării și traducerii filmelor, sperăm să putem reveni mai pe larg într-un număr viitor.

H. DONA

Ce-ar deveni mărșăleț **Leu** în iarnă fără cascada rece-pătimașă a vocii Katharinei Hepburn și fără timbrul, cînd perfid, cînd tunător al inimitabilului Peter O'Toole?

Tonul adolescenței impetuoase face muzica romanticului **La răscruce de vînturi**. Putem concepe un Heathcliff jucat de Laurence Olivier iar apoi dublat?



Filmul, document al epocii

Roman Polanski cu Natalia Kinski, interpreta principală a filmului său, *Tess*. Trei César-uri — foarte necesare, probabil, avînd în vedere că producătorul s-a declarat ruinat

Un César de onoare pentru un Cezar al comediei: Louis de Funès în «Avarul»



cronica
ideilor

Întrebările vitale:

- cui ne adresăm ?
- pentru cine creăm ?

Din observațiile lui A. Mihalkov-Koncalovski

Despre schematism

Nu se poate împărți lumea în bogați și

depoziții

O filă de legendă
cinematografică:
„La terra trema”

jurnal
de actualități

Rock-and-roll-ul
și-a părăsit
turnul de fildeș;
el duce o politică
antinucleară

● S-au atribuit César-urile, Oscar-urile franceze: *Tess* de Roman Polanski — pentru filme produse în Franța: *Manhattan* de Woody Allen — pentru filme străine; **Roman Polanski** — ca realizator; **Claude Brasseur** («Războiul polițiilor») — ca actor; **Miou-Miou** («Derobarea») — ca actriță (absentă de la ceremonie, Miou-Miou a fost «atacată» de Romy Schneider, rivala la premiul, într-o declarație surprinzător de

nepoliticoasă); **Bertrand Blier** («Bufet rece») — pentru scenariu, dialog și artă a adaptării; **G. Cloquet** — pentru imaginea la «*Tess*»; **Georges Delerue** — pentru muzica la «Amorul pe fugă»; **Alexandre Trauner** — pentru decorurile la «Don Giovanni»; **Reginald Beck** — pentru montajul tot la «Don Giovanni»; **Cesar-uri de onoare: Louis de Funès** — pentru «Avarul» și **Kirk Douglas**.

● S-a întocmit clasamentul celor mai bune zece melodii din filmele franceze, de-a lungul timpului. Pe primul loc: «*Les feuilles mortes*» de Prévert-Kosma, din filmul «*Les portes de la nuit*» al lui Carné. Dintre celelalte nouă — în ordine: **Je charite** de Charles Trenet; **Umbrelele din Cherbourg** de Michel Legrand; **Un bărbat și o femeie** de Francis Lai; **Sous les toits de Paris** de Moretti, Nozelle și René Clair; **Cîntecul Larei** de Maurice Jarre; **Într-o zi vei vedea...** de G. von Parys și Mouloudji; **Parlez-moi d'amour** de Lenoir; **Les enfants qui s'aiment** de același Prévert-Kosma.

● Revistele «*Le monde de la musique*» și «*Le Nouvel Observateur*» se ocupă în numere speciale de fenomenul rock-ului, de explozia lui în Franța (rock-ul francez are o mare întîrziere față de cel american) și de noua lui orientare politică în Statele Unite: «Nu există rock-and-roll reactionar» a afirmat unul din fondatorii lui, John Hale,

dar — constată prima revistă — «de zece ani rock-starurile nu se amestecau în politică; campaniile antinucleare le-au scos din turnul de fildeș». Rock-ul s-a angajat deschis în lupta pentru folosirea pașnică a energiei. «*Le Nouvel Observateur*», analizînd pe larg interpretii și creatorii francezi de rock, își deschide ancheta cu această idee: «Părinții, profesorii, oamenii politici habar n-au de cuvintele cîntecelor urlate de copiii lor. Ascultați aceste cuvinte — ele zic mult mai mult decît orice sondaj». O mostră dintr-un rock de la Ciné-Palace: «S-a construit un nou cartier de cocioabe Lîftul de la orele 9 întîrzie Fumul uzinelor Sirenele poliției Pașii unor necunoscuți se încrucișează într-un oraș trist. Pierdut, căzut în cap, cauți să te-agăți. Nu ești niciodată mulțumit de ce ai. N-ai avut niciodată ce-ai vrut».

Rubrica
«Filmul, document al epocii —
Documentul, sursă a filmului»
este realizată
de **Radu COSASU**

Așa cum am promis cititorilor noștri (Cinema 12/79), publicăm azi câteva fragmente dintr-un document de mare interes pentru orice cinefil adevărat, om al cărui orizont nu se mărginește la a socoti **Pe aripile vîntului** drept cel mai important film al tuturor timpurilor, ca să zicem așa. Un cinefil adevărat are o scară de valori incontestabile, consacrate de arta lor, dintre care, după părerea noastră, nu poate lipsi

cronica
afacerilor

Producătorul
ca specialist
în marketing artistic

Unde am mai văzut noaptea asta de cretă? — Întrebă poetul.
Unde-am mai văzut scenariul ăsta? — se întrebă cinefilul.
La 10 ani, Katy Collins se visa Ursula

Andress, privind pozele celei care, pe vremea aceea, era soția producătorului John Derek, Pygmalion-ul care o lansase pe orbita marilor producții. Mama lui Katy era coafeza și secretara lui Ann Margret: «Frecventarea vedetelor de la Hollywood nu mi-a distrus visele de adolescentă. Ann Margret este o actriță extraordinară care m-a încurajat foarte mult. Nu cred în toate poveștile astea cu gelozia dintre vedetele bătrîne și cele tinere. De ce s-ar teme unele de altele? E loc pentru toată lumea în inima publicului!» Foarte frumos spus, la 1979. Dar în 1974, deci cînd nu mai avea chiar 10 ani, Katy înlînește pe o plajă a Greciei, pe cine? Pe John Derek. John Derek, la 48 de ani, nu mai e căsătorit cu Ursula Andress, ci cu Linda Evans, o altă actriță lansată pe orbită de același Pygmalion al spectacolului, nu pe marele ecran, ci pe micul. Și ce se întîmplă din întîlnirea acestor turiști americani în Grecia? Sper că n-o să ziceți că știți și să nu mai continuați... Katy Collins se va căsători cu John Derek. Derek o va numi Bo, «nume care-i stă foarte bine» și — o să rîdeți? — o va lansa în cinema, unde succesul va fi fulgerător de la primul film important: **10** — în regia lui Blake Edwards, sotul lui Julie Andrews. **10** vine de la nota 10. Nota care i se acordă eroinei principale, pe scara valorilor stabilite de americani pentru femeia ideală... Bo Derek

Titluri mari,
posteruri în
tiraje de masă:
«Hollywoodul a găsit
noua sa
Marilyn Monroe —
Bo Derek».
În sfîrșit! Uf!
Ne-am mai luat
de-o grijă



Documentul, sursă a filmului

săraci, tot așa cum mentalitatea umană nu are numai două fețe. În filmul meu **Siberiada**, nu am oameni răi, ei sînt buni și răi totodată. E un conflict al omului, acela dintre posibilități și dorinți, acestea întrecînd mai întotdeauna posibilitățile... În filmul meu, sînt cîteva simboluri esențiale, totdeauna ambigue, fiecare împlinindu-și conținutul. E drumul către stele, dar steaua e pe cer iar drumul trece prin mlaștină. E focul, e pribegia — patru sau cinci rime, ca-n poezie. În **Siberiada** am avut conștiința mitului naturii, pentru mine mai hotărîtor decît istoria... **Siberiada** nu e un film istoric. Am vrut o parabolă cuprinzătoare despre schimbarea mentalităților, într-o învesmîntare concretă: poveștile unor oameni în raporturile lor familiale. Oricum, romanul e foarte dificil de realizat în cinema: prea multe detalii care fac filmul greoi sau foarte plicticos».

Din observațiile lui Andrzej Wajda

Despre teatru, TV, operă:

«Teatru și cinema sînt, pentru mine, cu



Andrzej Wajda în plină filmare, la Varșovia: «Regizorul muncește ca un bijutier»

totul diferite. Teatrul este adevărata seriozitate. Adevărata liniște. Norocul de a lucra împreună pe texte adevărate, în timp ce în cinema scenariul e deseori doar un pretext... Televiziunea este arta drumului de mijloc din care se exclude tot ce ar fi prea individual și în care se lucrează așa ca toată lumea să fie mulțumită... Dar n-ăs lucra niciodată la operă. Așa cum există opera acum, a crea acolo e imposibil; Peter Brook are dreptate — ar trebui să re-inventăm opera».

Despre regizori și actori:

«Regizorul muncește ca un bijutier: el ia elemente existente și le asamblează în raport unele de altele, pentru ca fiecare să strălucească singur și împreună. Regizorul nu creează actori, ei există. Nu cred într-o artă universală. **Omul de marmoră**, de pildă, n-a fost făcut pentru un public străin și dacă nu înțelegem anumite idei ale lui Bergman, e pur și simplu pentru că el se adresează mai întîi suedezilor».

La terra trema al lui Visconti, film unic ca experiență și realizare, ca aventură și destin. Cu **La terra trema**, cinematograful a încercat la ora aceea de după război (1947), unul din actele sale eroice, patetice, revoluționare: a face film, ficțiune, poveste, lung metraj artistic, din viața prinsă în direct a unor muncitori ai mării, a unor pescari, protagoniști ei înșiși ai existenței lor mizere, proprii scenariști, supremi inventatori ai ficțiunii. Proportional, se poate spune că echipa de filmare era pe măsura sărăciei din Aci Trezza, sătucul sicilian al acestor pescari. Un buget insuficient, material tehnic puțin, format din piese de muzeu cinematografic, fără costumier, fără decorator, fără secretar de platou, doar un electrician, un șef-mașinist și un asistent. Asistenții lui Visconti erau doi tineri cinești de care nimeni nu auzise: Franco Zeffirelli (care lucra cu actorii-pescari, fiind și costumier și responsabil de planul doi) și Francesco Rosi (secretar de platou, responsabil de planul întîi). Pare o filă de legendă a cinema-ului, nu-i așa? **Notele lui Rosi** (scrise în 1977) cu privire la munca lor, acolo, au frumusețea și fiorul acelor însemnări ale exploratorilor polari. De la amănunte, ca gustul tare al cafelei băute de Visconti («o bombă pe care numai el și eu o puteam bea...») sau o ceartă între operatorul G.R. Aldo și regizor, numit de obicei Luchino («dar într-o noapte se certară și au ajuns să-și spună «domnule!») pînă la descrierea metodelor lui Visconti, a filmărilor și a reacției pescarilor — Rosi se dovedește documentaristul unei memorii a cărei sobrietate și exactitate sînt pe măsura patetismului conținut în actul artistic:

«Oamenii locului, pescari, zidari, se împărțeau între munca lor reală, ca actori ai scenei, și aceea din afara scenei, fără nici un semn de alienare. Visconti era atent să nu le dea iluzii facile: el nu a promis nimănui paradize artificiale. El a ajutat pe cîte unul să-și aleagă o meserie, alta decît aceea de pescar, niciodată însă de artist...»

Visconti nu se mulțumea să capteze autenticitatea omului de pe stradă. De la acești oameni simpli, ignoranți în regulile meseriei artistice, el cerea disciplină, stăpînirea mijloacelor de expresie, ca unui profesionist. Filmul era lucrat în sunet direct; cuvintele actorilor nu erau o etapă către post-sincron ci un moment definitiv, de nemodificat. Visconti pretindea tuturor un respect absolut al normelor de lucru și aceasta dădu lumină legendară, furiilor sale, săpunelilor care părăură multora ca defulări crude nu lipsite de exhibiționism.

De fapt, se crea impresia că Visconti umfla, la rece, contrarietățile sale pe care, tot la rece, le transforma în inventive. Cred însă că fenomenul nu trebuie atribuit unui caracter dictatorial ci făcea parte din metoda sa de a obține ce vroia: a te pune în contact cu o responsabilitate traumatizantă pentru a sili pe fiecare să gîndească. Cam cum fac unii părinți cu copiii lor. El își puna colaboratorii în condițiile cele mai dificile, ca să-i învețe. Cu grijă, el își auto-condiționa propria persoană, pentru ca nici el să nu greșească, tocmai el care trăgea după sine atîtea îndoiele și incertitudinile. Se împacă în singurătate. Odată munca zilnică încheiată, se închidea în camera lui de hotel, minca

în pat și în zori era gata, înaintea tuturor, să înfrunte ziua. Nu explica mare lucru din ce vroia să facă. Porunce. Nici el nu prea știa ce era pe cale să împlinească. Se mulțumea să înainteze pas cu pas. Dar pașii erau precizi și hotărîți. Nu aveam scenariu și aceasta implica din partea lui o invenție permanentă asupra materialului uman din care se inspira pentru a autentifica nu doar sentimente ci și evenimente.»

Film lucrat la un capăt de lume, el însuși o experiență de capăt și de căpătîi, **La terra trema** trăiește un destin sălbatic și eroic: ridicat în numele unei estetici anti-estetizante, filmul se lovește și azi de îndelunga educație a spectatorilor în spiritul unei estetici conformiste, ale dramelor mici, închise între patru pereți ai unui studio, cu subiect și predicat nevolnice și lăcrămoase. Creat în mijlocul maselor, filmul nu are încă masele de partea sa și rămîne încă, după 33 de ani, inaccesibil înțelegerii marelui public al marilor săli. Lumea pricepe încă mai ușor **Intermezzo** decît **La terra trema**. Nu e nimic. Nu e disperant. Artistul cel mare și-a impus întotdeauna răbdare. Producțiile sale — nu mai puțin,

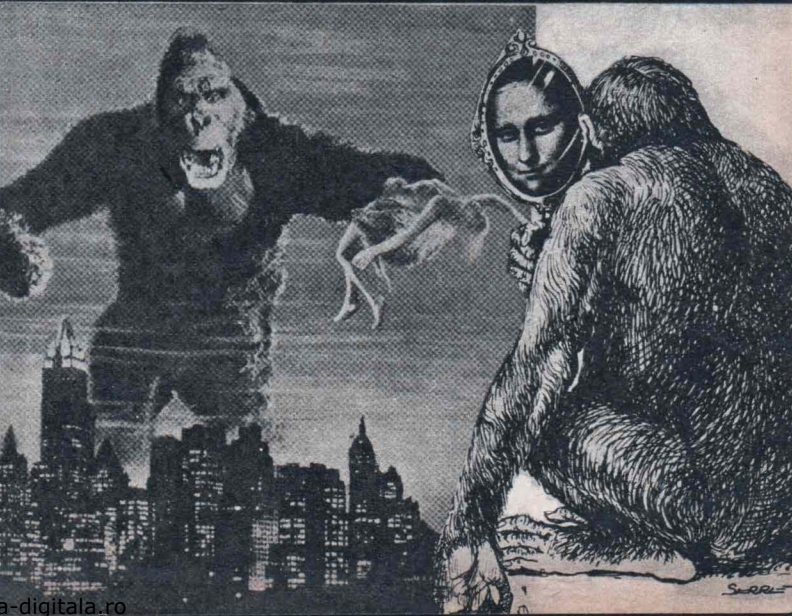
Irene Papas în **Eboli, capodopera** lui Rosi — la 33 de ani după ce același regizor a fost secundul lui Visconti, pe aceleași pămînturi, realizînd **La terra trema**.



devine intruchiparea femeii ideale pentru toți americanii. Elisabeth Taylor, după ce-a văzut filmul, declară: «N-am văzut niciodată ceva mai frumos ca această fată. Pășește ca o zeiță.» Sociologii rapizi ai succesului o înscriu imediat în tipologia «zeițărilor de poster», à la Farrah Fawcett-Majors sau Cheryl Tiegs («Cinema» nr. 3/1979), actrițe ale naturaleții, ale normalului, ale căminului însoțit de un chip firesc «pe care-l poți întîlni și în parc» — vorba unui machior — departe de sex-appeal-ul Ritei Hayworth, de artificialitatea ireală, de frumusețile nepămîntești ale altor altora de altădată sau de mitologiile unei B.B. sau M.M. Sotul și omul de afaceri explică pe înțelesul tuturor desepțiilor: «Bo nu aparține nici unui tip precis de femeie. Ea e mai inocentă, mai fragilă decît Ursula. Ea e un dar pentru toți bărbații. Ea e extraordinară de naturală, căci inexperiența o împiedică să adopte cusururile sau obsesunile ale vedetelor care știu să se controleze perfect, lată secretul acestui farmec: Bo nu e deloc inaccesibilă, dar pare suficient de îndepărtată pentru a putea visa la ea...». Și pentru a nu cădea în metafizic sau intelectualism, mergînd la țîntă în limbajul marketing-ului, Derek adaugă: «Cu Bo, pot popula toate casele bărbaților cu chipul unei femei voioase care va fi colțul lor de paradis». În consecință, după 10, se trag imediat trei posteruri cu Bo

Derek într-un tiraj de 500 mii de exemplare. Nici Farrah Fawcett-Majors n-a văzut așa ceva! Se creează imediat societatea «Bo Derek Inc.» care vinde și controlează producția de posteruri, shorturi și alte embleme ale zeiței naturale care a pus capăt — mă-nțelegi? — epocii «femeii-obiect». De unde pentru 10 filmase pe un contract de 25 000 dolari, pentru următorul ei film **Brenda Star**, femeia ideală nu cunoaște o sumă mai mică de un milion. Ea se exprimă însă, vorba aceea, natural: «Cum să înțeleg ce mi se întîmplă? De la o zi la alta sînt propulsată tot mai sus, și nimic nu mă pregătește pentru a înfrunta o asemenea situație. N-am nici o ambiție deosebită: înainte de toate vreau să fiu fericită. Femeie perfectă nu există. (N.R.: Asta e bine s-o știe toți bărbații, chiar și cei prospectați de John Derek-sotul...) Nu sînt perfectă, tot așa cum nu doresc să fiu o nouă Marilyn... Mai degrabă doresc să am copii decît să devin un superstar!» Nici asta nu e rău spus — dar cum ai zis? Marilyn Monroe? Exact. Presa titrează în delir: «Hollywoodul a găsit noua Marilyn Monroe-Bo Derek!» Marilyn Monroe, ați spus? Și cum se numea primul film în care Marilyn apărea superbă, figurantă, între Bette Davis, Ann Baxter și George Stevens, a zecea sau a douăsprezecea pe generic? **Totul despre Eva**. Excelent scenariu. 10.

Tunelul timpului. Afiș revista «Cinema» în anii 1930, anunțînd premiara nemuritorului **King-Kong** (afiș comunicat de prof. I. Giurcă din Alba-Iulia). În replică, un desen 1980 din expoziția graficianului francez Serre — cum să-i zicem? **King-Kong** cu Giocondă!





Fata sportivă cucerește ecranul. Noua descoperire hollywoodiană se numește Cheryll Tiegs

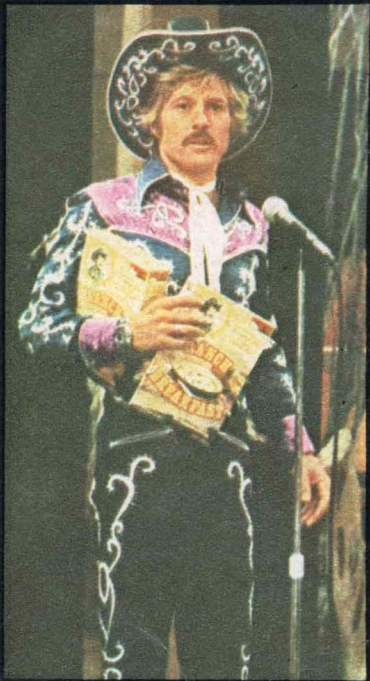
cei de astăzi, am înstrăinat-o. Ca și spontaneitatea elanurilor noastre. Erii povestirii mele nu știu să-și reprime suferința, durerea sau bucuria. Sint oameni care trăiesc la extreme, plîng la fel de bine de bucurie ca și de durere și știu să dea lupta pînă la capăt. De multe ori simt o nostalgie după copilărie iar acest film îmi îngăduie s-o reviniez. Sint fericit să pot evoca oameni care în multe privințe m-au format. Le sint extrem de recunoscător. Mulți dintre ei nici nu mai există astăzi dar sper ca filmul meu să le revinzie memoria.»

Portret de artist făcut de alt artist

«Wajda este o personalitate dinamică, cu o mare putere de concentrare, desi mi s-a întimplat, o dată sau de două ori să-l văd extrem de obosit, retrăgîndu-se într-un colț, pe un scaun sau chiar pe o treaptă de scară, atînd pentru cîteva clipe, ca apoi să revină cu energii noi. Metoda sa de lucru îl sollicită interpretului o gîndire rapidă și o execuție de clasă, desi în rolul dirijorului pe care l-am deținut în filmul său, era nevoie să memorizezi dialogul ce mi se scria într-o engleză foarte specială, pe un carton imens ca să nu se pară că vorbesc o altă limbă decît actorii polonezi din film. Wajda este, după mine, un artist dublat de un intelectual profund și surprinzător în interpretările pe care el le oferă despre fapte dintre cele mai obișnuite. El nu este un artist de panas, ci un filozof al artei. Ca și al vieții.» — aceasta este opinia pe care o emite John Guilgud, despre autorul filmului **Dirijorul** (ultima realizare a lui Andrzej Wajda, înainte de a se fi dus la Paris, să monteze piesa *Ei*, a dramaturgului polonez Witkiewicz.

Samuraiul reia lupta

După o destul de lungă eclipsă și pe cît se pare, după o depresiune nervoasă provocată de inactivitate, cineastul cel mai exigent dintre toți autorii de filme din Japonia Akira Kurosawa, s-a întors pe platouri, acum cînd se află în pragul vârstei de 70 de ani. Noul său film se cheamă, **Războinicul din umbră**, o frescă istorică și războinică, situată în cel de al XVI-lea veac nipon. Este vorba despre moartea unui samurai, ținută însă secret timp de trei ani, timp în care credincioșii săi tovarășii de luptă au mereu în fața lor o dublură a samuraiului. Filmul a fost turnat în întregime în Japonia, în regiunea Tokio, dar finisarea lui era amenințată de lipsa de fonduri. Cu ajutorul a doi cineaști ca George Lucas și Francis Ford-Coppola,



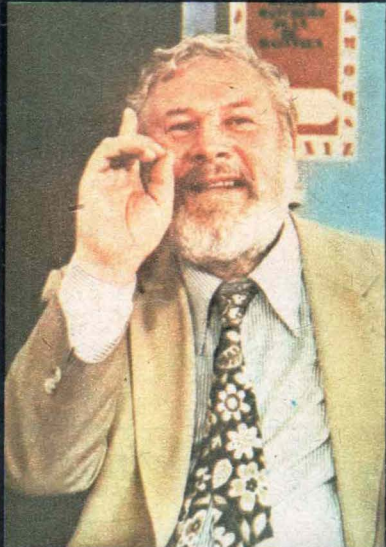
Cow-boy-ul a fost în fel și chip pînă azi, numai electric, nu. Acum Robert Redford lansează *Cow-boy-ul electric*

mari admiratori ai maestrului japonez, acesta a putut într-adevăr să-și reia lupta lui cinematografică și s-o ducă la bun sfîrșit. Se știe că de cîteva ani, cinematograful japonez cunoaște un declin serios, iar pentru mulți dintre producătorii niponi, Kurosawa avea reputația unui realizator nerentabil. Aceasta l-a făcut să rămînă inactiv aproape un deceniu. Cînd a revenit cu filmul **Derzu Uzala**, a fost în cadrul unei colaborări cu studiourile sovietice. Așa încît, **Războinicul din umbră** este un nou Kurosawa realizat în Japonia după 11 ani.

Mac Graw la 40 de ani

Fosta eroină din *Love Story* nu se

poate despărți de filmul al doilea în cariera ei, care a lansat-o de fapt, dar a și marcat-o pentru tot restul vieții. Cine pomeneste și astăzi de Ali Mac Graw, pare a spune: **Love Story**. Filmul în care a debutat ca și celelalte două pe care le-a făcut după **Love Story**, au provocat aceleași comentarii în care, revenea supărător uneori, amintirea lui **Love Story**, care cunosuse cele mai lungi cozi de spectatori în fața cinematografulor de pe toate meridianele. În viața de toate zilele, Ali Mac Graw nu a fost prea fericită de pe urma succesului avut pe ecran. Pînă nu demult își creștea singură băiețelul care, în vîrstă acum de 8 ani, pretinde explicații ori de cîte ori mama lui trebuie să lipsească două-trei luni pentru turnările unui film. «Am jucat în **Love Story** — declară Mac Graw — într-o stare de identificare deplină cu eroina povestirii. Aveam sentimentul că este propria mea poveste, desi n-as putea să spun că am presimțit ceva rău, pentru că de felul meu nu sint superstitioasă. Pentru mine a urmat însă o perioadă nefastă. Admir femeile care-și pot conduce și meseria și căminul în același timp, dar au am optat pentru creșterea copilului, ceea ce m-a ținut cîteva ani de zile departe de platou. Cu vîrsta, am învățat (Ali Mac Graw are acum 40 de ani) să judec altfel oamenii, adică să-i iau așa cum sint. Asta mi-a făcut viața mai simplă, mai echilibrată. O exigentă prea mare față de alții, cred că-ți anulează pe cea față de tine însăși, și asta te poate face in-



Dramaturg, actor, compozitor, regizor și mai ales entertainer-ul preferat al copiilor: Peter Ustinov

suportabilă. Maturitatea înseamnă poate toleranță, iar toleranța este semn de înțelepciune. Dar atenție, înțelepciunea nu vine în mod automat o dată cu vîrsta. Ea ori vine, ori nu vine, și-atunci rămîi un insuportabil dar care nu mai esti nici tînăr».

Matematica și filmul

Cu predilecție regizorul polonez Krzysztof Zanussi își alege personajele ca și problematica unora dintre filmele sale din lumea în care el s-a format, adică oamenii de știință, căci cum bine se știe, Zanussi înainte de-a fi cineast a primit o pregătire de om de știință. El a crescut și a trăit o vreme printre cercetători, matematicieni, etc. În noul său film intitulat **Constans**, Zanussi povestește o întimplare aparent obișnuită a unui tînăr matematician. Filmul se află încă în lucru și, după cum iarăși se știe în genere, regizorul polonez nu este prea vorbăret într-o astfel de perioadă. Totuși a ținut să-i precizeze unui critic: «Universul așa-zis abstract al științelor matematice și fizice este captivant prin frumusețea pe care o îmbracă aventura gîndirii umane, străpungeri pe care ea le reușeste în acest necunoscut care ne înconjoară încă atît de masiv. Cred și vreau să sper că și o poveste cinematografică poate reuși să ajungă la subtilitatea unei gîndiri matematice.»

Evaziune în omenie

Un film simplu, realizat cu mijloace puține, turnat în aer liber — cînd în Bretagne cînd în Provence, cu o scurtă trecere prin Paris: **Doi lei în soare** de Claude Farello, avea toate șansele să treacă neobservat dacă povestea n-ar fi emoționat spectatorii prin sinceritatea ei cuceritoare. Doi bărbați între două vîrste (ceea ce înseamnă cam între 35 și 45 de ani — precizează realizatorul) iubesc viața cu toate greutățile și crizele ei. Nu se plîng de ea și vor ca prietenia lor să-i ajute s-o facă ceva mai bună. Două elemente îi ajută să echilibreze «metabolismul cotidian», munca de care nu se feresc și dragostea de care nu numai că nu se feresc, dar chiar îi ies în cale. Și în periplul lor afectiv, se petrec susedenii de lucruri care-i îngăduie autorului să afirme despre filmul său (care acum se bucură de un veritabil succes de public) că este o aventură, desi nu are prea multă acțiune ci doar un climat al aventurii. Unul dintre interpreți — Jean François Stevenin emite însă o altă părere decît cea a autorului filmului, și anume că **Doi lei în soare** este mai curînd o baladă, care alunecă cîteodată în ridicol (în acele momente în care devine prea patetică), dar lucrul ăsta nu este grav. Principala dimensiune este cea omenescă, ceea ce nu este puțin lucru astăzi — susține același interpret — în epoca supermanilor, a monstrilor și a ființelor din spațiul extraterestru. Iar climatul este tocmai acela al oamenilor obișnuiți, un climat în care orice spectator se simte ca la el acasă.

Eroii din cartier

Omul zburător, filmul bulgar care se bucură de o atît de generoasă primire pe ecranele țării vecine îl are ca autor pe Kiran Kolarov. Vorbînd despre scenariul aflat la baza acestui film, autorul ține să precizeze: «Toate personajele mele au ca prototipuri oameni din cartierul în care am crescut. Mi-am îngăduit chiar să-i aduc în acest film sub numele lor adevărat. Pentru fiecare dintre ei nutresc o simpatie egală și nu am o preferință specială pentru vreunul. Îi cunosc pe toți foarte bine încă din copilărie și ei sint nelipsiți din această parte a vieții mele. I-am adus în scenariu însoțiți de toată candoarea, toate elanurile lor nestăpînite și toată puritatea lor sufletească. Trăiesc așa cum respiră și sint oameni dintr-o bucată, cu sufletul deschis. Încerc să fac o comparație între felul lor de a trăi și felul nostru, al celor de astăzi. Am sentimentul că puritatea sufletească, noi



O actriță care s-a plictisit să zîmbească și să nu vorbească: Farrah Fawcett-Majors



Debutul într-un serial (*Calvarul*) a impus-o pe Irina Alferova, dar ea nu se grăbește să accepte orice rol

Personajul se explică

Un actor ca Alain Delon care a avut sansa să lucreze sub conducerea lui Visconti, Melville, Antonioni, Losey, Verneuil, Enrico Granier Deferre, se poate considera fericit și cu o carieră în care el apare drept «star», iar ce este un star, n-ar putea explica nimeni prea exact. Poate tot încercarea făcută de Melville ar aduce o lumină și în această privință: «Starul — spunea el odată — este un actor care are ceva în plus. Și e greu de definit ce înseamnă acel ceva în plus». Oricum, Alain Delon se bucură de o anumită marcă a personalității sale, ceea ce determină să se spună despre el că a devenit o «image», un personaj în sine. Și ce crede personajul despre această imagine de sine?
«E adevărat că sînt un solitar și chiar o melancolic. La fel de adevărat este că am tendința de a dramatiza evenimentele fără importanță. E adevărat că mă las ușor cuprins de enervare, dar multă vreme întreaga mea carieră s-a desfășurat în zig-zag, în dinți de fierăstrău și n-a fost prea ușor. Poate că unii realizatori se pling că n-ar fi ușor de lucrat cu mine, dar s-ar putea ca ei să fie obișnuiți cu oamenii care nu știu să facă altceva decît să flateze pe cei cu care lucrează. Nu este genul meu de colaborare, și prefer să rămîn un vesnic încremîtat, starul care nu zîmbește — cum m-au etichetat unii.»

Mondo telex

Salt in '80

● A împlinit impresionanta vîrstă de 90 de ani maestrul francez Abel Gance, autorul între multe alte filme al celui **Napoleon** (film-fluviu, care la vremea cînd a fost turnat nu se putea intitula serial, pentru că formula nu circula încă). Abel Gance nu mai lucrează pe platouri, dar s-a reprofilat scriind scenariu. Ultimul, de proporții enciclopedice (1200 de pagini) i-a fost inspirat de Cristofor Columb, pentru rolul căruia vestitul nonagenar s-ar gîndi la Marlon Brando.

● La Franckfurt pe Main se află în pregătire Muzeul național al filmului. Noua instituție culturală își va deschide porțile la sfîrșitul acestui an printr-o serie de cursuri speciale și proiectii pentru studenți.

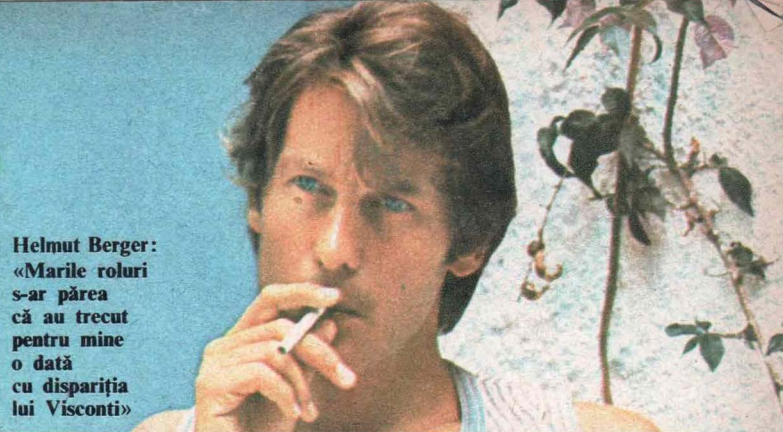
● Guvernatorul New York-ului, Hugh Carey, a făcut o vizită de două zile la Hollywood încercînd să convingă casele producătoare să realizeze filme în metropola de pe coasta atlantică. (A nu se uita că New-York-ul este orașul american — de proporțiile unui stat — al cărui buget administrativ este falimentar).

● La Paris s-a stîns din viață, uitat de lume, actorul Albert Préjean interpretat preferat al lui René Clair. A debutat în 1921 și este demn de amintit că primul contact cu platoul l-a făcut în calitate de cascador (o indelectnicire foarte nouă pentru acea vreme).

● Recent au luat sfîrșit filmările la **Salt in gol** de Marco Bellocchio. Ceea ce atrage atenția cu precădere este distribuția: Anouk Aimée, Michel Piccoli și Michele Placido.

● După ce a fost cascador la mare înălțime și fără parașută în ultimul film, Roger Moore «amerizează» într-o peliculă care mizează totul pe încercarea nervilor spectatorilor: **Răpire în Marea Nordului**.

● S-au consumat primele două filme **Rocky**, realizate de Sylvester Stallone, în centrul cărora se află personajul a cărui biografie este foarte asemănătoare, dacă nu chiar inspirată din viața autorului. La premiera celui de-al doilea film Rocky, realizatorul declară că se gîndește la o trilogie. S-a și răzîndit însă și s-a corectat, anunțînd că are deja în cap un al patrulea film Rocky (și cum viața merge înainte, de ce n-ar



Helmut Berger: «Marile roluri s-ar părea că au trecut pentru mine o dată cu dispariția lui Visconti»

merge și serialul?).

● Cu toate interdicțiile devenite tradiționale la Michelangelo Antonioni a-tunci cînd pregătește un nou film, s-a aflat totuși că, în 1980, el va fi pe platouri cu **Misterul de la Oberwald**, unde o va avea ca interpretă pe Monica Vitti, singura actriță capabilă să-l înțeleagă integral, după cum s-a exprimat el însuși.

● Noul film, pentru care Ingmar Bergman a semnat contractul în Statele Unite, se va intitula **Viața păpușilor**, despre care autorul suedez laconic dar și ironic, a fînt să spună doar că va evolua între Ibsen și Muppets. (Ar putea fi deci chiar și de actualitate).

● **Capitolul 2** este titlul filmului ale cărui turnări au și început și în care apar Marsha Mason (**Adio, dar rămîn cu tine**). Acțiunea noului film se petrece tot la New York, despre care actrița, parcă făcîndu-i pe plac lui Woody Allen, declară «Sînt nebulă după New York. Ori de cite ori vin aici parcă mă întorc acasă». **Capitolul 2** a fost mai întîi piesă de teatru pe Broadway, iar în film Marsha Mason îl va avea ca partener pe James Caan. Cealaltă revelație a filmului **Adio, dar rămîn cu tine** este fetița Quinn Cummings, a cărei evoluție artistică a fost primită cu încîntare pretutînde în lume. Aflăm că micuța Cummings va fi propusă la Oscar-ul pe 1980.

● **Fantomas** — inimitabilul și considerat de unii ireproductibilul film — va cunoaște totuși un remake pe care și-a propus să-l realizeze Claude Chabrol. În distribuție: Helmut Berger și Kristina Van Eyck.

● La Mosfilm se realizează un film despre viața lui Pușkin în regia lui

Marlen Hufiev, care declară că s-a pregătit cîțiva ani pentru a putea trece la turnarea unui astfel de film.

● Filmul despre care se vorbește foarte mult în ultimul timp în R.D.G. **Solo Sunny** de Konrad Wolf, aduce pe ecran povestea unei tinere care — mare amatoare de muzică ușoară nu vizează altceva decît să ajungă vedetă a genului. În același timp, filmul redă fascinația pe care o resimte tineretul pentru această muzică ce pare că exprimă multe din visurile și dorințele sale.

● Două noi filme, inspirate de evenimente din cel de al doilea război mondial sînt în curs de realizare: **Lupii de mare**, în regia lui Andrew McLaglen (fiul fostului mare actor Victor McLaglen), în care va fi vorba de aducerea pe peliculă a unei întîmplări reale asupra căreia s-a păstrat multă vreme secretul, petrecută pe frontul Orientului îndepărtat. În distribuție nume ctariz: Roger Moore, Gregory Peck, David Niven, precum și Barbara Kellerman, într-un rol de ofițer-auxiliar. Alt film despre aceeași epocă îl semnează regizorul John Huston și se va intitula **Salvarea stă în victorie**. Subiectul nu se arată a fi inedit: un grup de prizonieri de război este pus de nași să joace un meci de fotbal cu o echipă a S.U.U., și dacă prizonierii nu înving, vor fi lichidați.

● Realizatorul bulgar Borislav Saraliev este, pe cît se pare, foarte trîșnat cu problema ridicată în **Dragostea este totul** și titlul acesta nu lasă loc altor comentarii. În rolul principal apare Lina Kașeva.

Periscop

Garbo despre Garbo

S-ar părea că mitul cel mai rezistent al cinematografului mondial rămîne Garbo care, deși nu mai face filme de aproape patru decenii, ori de cite ori se vorbește despre ea sau se reproiectează vreun film al ei trezește același viu interes al spectatorilor, mai bătrîni sau mai tineri. Greta Garbo are astăzi 75 de ani, trăiește retrasă, are un aer nespus de trist, ceea ce parcă ar demonstra acea stranie mîrturisire făcută de actrița unui prieten: «Mi-am ratat viața și, dacă aș putea s-o iau de la capăt, aș croi-o altfel», nu este o vorbă în vînt, un capriciu vedetist.

Recent a apărut un volum care îi este dedicat (Săptămînalul «Observer» a publicat extrase semnificative din acest volum). Ineditul lui stă în faptul că într-o oarecare măsură l-a scris chiar Garbo. «**Divina Garbo**» (titlul cu siguranță că nu l-a dat ea, ci cei doi autori, Frederick Sands și Zven Broman care au reluat apelativul admirativ din culmea gloriei actriței). Partea cea mai atractivă a volumului stă în marelui număr de relații, scrisori, interviuri, conversații, confesiuni și întîmplări ale Gretei Garbo povestite, fie de ea, fie de cei mai apropiați prieteni ai ei și pe care cei doi autori le-au cules și le-au publicat cu abilitate comperaj. Aportul lor este important pentru fluența structurii narative a volumului. El conține, prin aceste fragmente de documente, o privire care începe în acei ani în care Garbo (Greta Gustafsson pe adevăratul ei nume) își căuta drumul spre artă și ajunge pînă astăzi, cînd fosta mare stea a ecranului lumii trăiește în atara lui. Bineînțeles că invocarea propriilor ei păreri și confesiuni sînt și cele mai interesante. De exemplu, la un moment dat, acum vreo 20-25 de ani ar fi voit să revină pe platouri. Își pregătea chiar reintrarea și-ar fi dorit ca aceasta să aibă loc prin

interpretarea unui rol amintind de mari personalități cum au fost Marie Curie, Sarah Bernhardt ori George Sand. Dar după îndelungi ezitări i-a declarat lui David Niven: «Nu cred că aș mai putea. În cariera mea am făcut destule chipuri».

La New York unde locuiește cea mai mare parte din timp, nu iese din casă decît ca să se ducă la Muzeul de artă modernă unde într-o vreme se împrietenise cu directorul acestuia, Allen Porter, sau peste drum de casă ca să-și cumpere ceva de mîncare. (Salată, pline și peste). În rest, singurătate. Singurătatea aceea care o face să-și spună lui Porter «nu vreau pur și simplu singurătate, vreau să fiu lăsată singură». Prietenia cu Porter s-a curmat, cînd Garbo a prins de veste că acesta informa presa despre discuțiile pe care le avea cu Garbo.

Un anume episod din propriile ei declarații explică poate cel mai bine o anumită tristețe care învalie existența bănuită de unii a fi numai de aur și lumină. Este amintirea propriei ei copilării, așa cum a împărtășit-o unui gazetar din patria ei, Suedia, în 1931: «Acolo unde locuiam noi, toate casele și locuințele arătau la fel și erau la fel de urite ca tot ce ne înconjură. Nici iarba nu voia să crească. De obicei, în luna mai cîteva tulpine de iarbă își făceau loc prin urînița din împrejurime. Le îngrijeam cu duioșie, le udam și aveam grijă să mă uit la ele și dimineața și seara. Dar cu toată grija mea firele de iarbă se ofileau. Mureau așa cum a murit și copilăria mea prin locurile acestea vitrege. Am fost întodeauna un copil trist. Atît cît mă duce gîndul în urmă. Nu-mi plăcea gloata și de obicei mă retrăgeam într-un colț al meu cîzînd pe gînduri. Nu-mi plăcea nici măcar să mă joc prea mult. Patinam puțin sau mă băteam cu bulgări de zăpadă dar cel mai mult îmi plăcea să rămîn singură. Deși eram cea mai tînră din familie, părinții mei mă considerau întodeauna drept cea mai matură. Abia dacă-mi aducea aminte de perioada cînd eram foarte mică sau la fel de mică ca și

cei alți copii. Nu cred că mă considera cineva drept copil. Cînd am crescut, țîn minte că-mi apăram întotdeauna părerile iar fratele și sora mea mă lăsaus pe mine să-l hotărîsc. Se spunea că sînt precoce. Eram înaltă, dar după vîrstă de 12 ani n-am mai crescut. Pe la 14 ani tatăl meu deja murise după o boală lungă și chinuitoare. Avusese doar 48 de ani. După aceea la noi în casă n-a mai fost altceva decît tristețe și chin. Fratele și sora mea nici măcar nu-și mai puteau stăpîni pornirile și nu de puține ori trebuia să încerc eu să-i stăpînesc. Pentru că, susțin eu, o mare tragedie trebuie trăită în tăcere. Pare indecent să te arăți în fața celorlalți tînguindu-te. Și durerea mea era la fel de mare ca a lor și-mi aduc aminte că vreun an după moartea tatei plîngeam în somn după el...»

Viața noastră a fost întotdeauna de-o imensă sărăcie. Tata avea un salariu de nimic și era singurul din casă care cîștiga. Așa că devenise absolut obligatoriu pentru noi toți să mergem la muncă. Fratele și sora mea au intrat la niște magazine de unde aduceau cîteva coroane. Eu eram încă prea mică iar mama voia să rămîn cu ea acasă. Numai că fiecare bănuț era prețios așa încît cîrînd am intrat și eu ca ucenică la o frizerie. Tot ce trebuia să fac era să săpunesc fețele și să pregătesc clienții pentru bărbierii. Așa mi-am cîștigat primul venit și niciodată n-am fost mai mîndră decît atunci cînd am cîștigat primul meu salariu.

După aceea Greta Garbo s-a angajat ca vînzătoare într-un mare magazin la raionul de pâlării cu un salariu ceva mai bun iar șefa ei de raion de atunci, domnișoara Hellberg, astăzi în vîrstă de 90 de ani, își aduce aminte de ea și o descrie astfel: «Fata asta degaja un farmec indescriptibil. Era una dintre cele zece fete care lucrau în raionul meu. Era foarte conștiincioasă dar mereu visătoare și îi zbura gîndul la film și la teatru. Țîn minte că într-o zi mi-a spus că numai la așa ceva îi era gîndul. Era extrem de ambițioasă, tăcută și foarte grijulie pentru felul cum arăta. Chiar la acea vîrstă

tinără îți puteai da seama cîtă stăpînire de sine avea».

Intr-o bună zi, evident, a găsit o porțiță spre înfăptuirea visului iar cartea celor doi conține mărturia elocventă ale treptelor pe care Greta Garbo le-a parcurs spre gloria supremă dar și spre tristetea supremă a vieții ei.

Chiar dacă acest volum, din care noi cităm o infimă parte, privește poate mai mult spre întimitatea vieții și mai puțin spre capitolul viața de platou, el nu face decît să oglindească dimensiunea reală a acestei personalități, Greta Garbo — care trăiește alături de propriul ei mit, parcă ignorîndu-l.

I s-a spus «Divina»



difuzarea: o verigă esențială
în destulul unui film

Casa Patru, o constantă colaborare cu scriitori de prestigiu



Directorul acestei Case de filme este, încă de la înființarea ei, scriitorul Corneliu Leu. Din punct de vedere tematic, această casă de producție dovedește o disponibilitate și o deschidere către aproape tot ceea ce ar putea interesa spectatorul nostru: de la filmul inspirat din trecut până la comedia sportivă de actualitate. Literatura noastră — clasică și contemporană — este sursa predilectă pentru ecranizare și adaptări, iar scriitorii de mare prestigiu ca Titus Popovici, Marin Preda, Horia Lovinescu, Eugen Barbu, Mihnea Gheorghiu, Fănuș Neagu, Laurențiu Fulga, ca să cităm doar câțiva dintre ei — semnează scenariile la 26 din cele 31 de filme produse de Casa Patru până în luna decembrie 1979.

La loc de frunte pe lista filmelor realizate aici se află peliculele inspirate de lupta poporului și a partidului nostru pentru eliberarea țării de sub ocupația nazistă, **Departele de Tiperrary**, **Capcana** sau **Actorul și sălbăticiile** de Titus Popovici, în regia lui Manole Marcus, și **La porțile albastre ale orașului**, scenariul de Marin Preda, regia lui Mircea Mureșan, **Roșcovanul** de Francisc Munteanu (scenariul și regia). De menționat că filmele de mai sus, considerate a fi și printre cele mai izbutite artistice ale acestei case, au la bază scenariile originale, gândite și scrise anume pentru ecran. În ce privește ecranizările sau adaptările după surse literare — exceptând **Tânase Scatiu** de Mihnea Gheorghiu după Duiul Zamfirescu și realizat de Dan Pița — transferul lucrărilor beletristice în film ne pune în fața unor ecranizări «mici», cum le numea criticul Florian Potra, referindu-se în special la **Marele singuratic** de Marin Preda în regia lui Iulian Mihu.

De semnalat, de asemenea, inițiativa acestei case de a realiza filmul **Cintarea României**, cu colaborarea a doi regiști de la studioul Sahia, Ion Moscu și Dumitru Done. În ultima stagiune se semnalează promovarea mai fermă a filmului de actualitate, inspirat de problematica mediului muncitoresc, **Ora zero**, scenariul Coman Șova, regia Nicolae Corjos, **Omul care ne trebuie**, scenariul Ion Băieșu, regia Manole Marcus sau **Drumuri în cumpănă**, scenariul Ion și Alexandru Brad, regia Virgil Calotescu. Este demnă de semnalat deopotrivă prezența unor filme de dezbateră etică cum ar fi **Rătăcire**, scenariul Ion Băieșu, regia Al. Tatos, sau **Iarba verde de acasă**, scenariul Sorin Titel, regia Stere Gulea.

● Între regiștii care au realizat filme la Casa Patru trebuie amintite câteva colaborări statornice: Virgil Calotescu care a semnat 5 filme (al cincilea intitulat **Rețeaua S** aflându-se în pragul premierei); Manole Marcus, realizatorul a 4 filme; Iulian Mihu care semnează 3 filme (al treilea **Lumina**

palidă a durerii, de asemenea în pragul premierei). În același timp Casa Patru s-a arătat preocupată de promovarea de noi regiști prilejuind câteva debuturi în filmul artistic de lung metraj: astfel Adrian Petringenaru care este critic de artă plastică și autor de filme de animație, David Reu, un regiștor documentarist, Iosif Demian a preluat regia de film al fiind operator, Nicolae Corjos semnând primul său film după ce timp de mulți ani a fost secund pe platourile de la Buftea, Stere Gulea, care este filmolog și a realizat primul său film remarcabil în mod deosebit de critică.

● Sub raportul atenției pe care publicul spectator a acordat-o producției Casei de filme Patru, trebuie arătat că majoritatea filmelor se înscrie în categoria celor ce realizează între 1-2 milioane de spectatori, dar că în producția acestei case există filme care nu ating această cifră considerată obișnuită.

● Un loc de excepție îl ocupă filme ca **Actorul și sălbăticiile** sau **Tânase Scatiu**, filme de prestigiu ale producției noastre, bucurându-se de o largă participare a publicului, ceea ce demonstrează că spectatorul merge nu numai la filme considerate «usoare», dar și la filme de o profundă dezbateră, dar a căror calitate artistică constituie un argument neîndoielnic pentru spectator. Filmul **Nea Mărin miliardar**, realizat de Sergiu Nicolaescu după scenariul lui E. Burada, Vintilă Corbul și Amza Pellea, a preluat un personaj impus pe micul ecran de însuși creatorul său, Amza Pellea, și filmul a realizat cifra record de aproape 7 milioane de spectatori, cifră care vorbește de la sine despre imensul interes al publicului pentru comedia cinematografică.

● În tabelul alăturat, se poate urmări situația până în luna decembrie 1979 a filmelor realizate de această Casă de producție și aflate în rețeaua de difuzare. Cît privește filmele produse de Casa Patru și achiziționate spre difuzare în alte țări, situația este următoarea: **Nea Mărin miliardar**, **Capcana**, **Actorul și sălbăticiile**, **Agentul străni**, **Povestea dragostei**, **E-ațit de aproape** fericirea, sînt difuzate în 7 țări socialiste. În alte țări ale lumii au mai fost vîndute: **Tânase Scatiu** în Japonia, **Capcana** în Mexic și **Actorul și sălbăticiile** în Israel.

● În afara de **Rețeaua S** de Virgil Calotescu și **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu, Casa Patru mai are gata pentru difuzare **Bietul Ioanide**, scenariul Eugen Barbu după «Bietul Ioanide» și «Scriinul Negru» de George Călinescu — regia Dan Pița; **Cercul Globo** de Alecu Croitoru; **Cîntec pentru fiul meu** în regia lui Constantin Dicu și **Ancheta**, după scenariul lui F.I.N. Năstase, în regia lui Constantin Vaeni.

Mihai DUTA

Nr. crt.	Titlul filmului	Scenariul	Regia	Data premierei	Nr. de spectatori
1	Departele de Tiperrary	Titus Popovici; Petre Sălcudeanu	Manole Marcus	20.08.1973	1 505 000
2	Capcana	Titus Popovici;	Manole Marcus	7.01.1974	2 833 000
3	La porțile albastre ale orașului	Marin Preda	Mircea Mureșan	25.03.1974	1 895 000
4	Trei scrisori secrete	Platon Pardău	Virgil Calotescu	15.04.1974	1 215 000
5	Tatăl risipitor	Eugen Barbu	Adrian Petringenaru	23.09.1974	1 460 000
6	Agentul străni	Horia Lovinescu Savel Stiopul	Savel Stiopul	4.11.1974	2 005 000
7	Actorul și sălbăticiile (2 serii)	Titus Popovici	Manole Marcus	20.01.1975	3 109 000
8	Hyperion	Mihnea Gheorghiu	Mircea Veroiu	9.06.1975	1 032 000
9	Elixirul tinereții	Al. Andrițoiu, H. Ștefănescu, B. Meirovici	Gheorghe Naghi	8.09.1975	1 714 000
10	Alexandra și infernul	Iulian Mihu — după Laurențiu Fulga	Iulian Mihu	24.11.1975	1 540 000
11	Cercul magic	C. Vulcănescu N. Mărgeanu	David Reu	15.12.1975	1 557 000
12	Casa de la miezul nopții	Fănuș Neagu	Gh. Vitanidis	23.02.1976	1 272 000
13	Ultima noapte a singurătății	Ion Brad, Al. Brad	Virgil Calotescu	11.10.1976	1 358 000
14	Tânase Scatiu (2 serii)	Mihnea Gheorghiu (După D. Zamfirescu)	Dan Pița	25.10.1976	2 497 000
15	Premiera	Aurel Baranga	M. Constantinescu	8.11.1976	1 464 000
16	Roșcovanul	Francisc Munteanu	Francisc Munteanu	20.12.1976	2 646 000
17	Povestea dragostei	Ion Popescu Gopo	Ion Popescu Gopo	3.01.1977	1 569 000
18	Marele singuratic	Marin Preda	Iulian Mihu	26.09.1977	1 286 000
19	Iarba verde de acasă	Sorin Titel	Stere Gulea	5.12.1977	1 035 000
20	Cintarea României	I. Moscu	Ion Moscu Dumitru Done	23.01.1978	1 272 000
21	Urgia	Fi. Năstase	Iosif Demian Andrei Blaier	20.02.1978	903 000
22	E-ațit de aproape fericirea	C-tin Stoiciu	Andrei-Cătălin Băleanu	20.03.1978	1 172 000
23	Minia (2 serii)	Al. Ivan Ghilia	Mircea Veroiu	27.03.1978	586 000
24	Rătăcire	Ion Băieșu Al. Tatos	Alexandru Tatos	17.04.1978	1 163 000
25	Totul pentru fotbal	Mircea Radu Iacoban	Andrei Blaier	18.12.1978	1 802 000
26	Drumuri în cumpănă	Al. Brad, Ion Brad	Virgil Calotescu	22.01.1979	831 000
27	Nea Mărin miliardar	Eugen Burada, Vintilă Corbul, Amza Pellea	Sergiu Nicolaescu	5.02.1979	6 758 000
28	Expusul de Buftea	Matty Aslan	Haralambie Boros	12.03.1979	1 272 000
29	Ultima frontieră a morții	Nicolae Jianu	Virgil Calotescu	20.08.1979	939 000
30	Ora zero	Coman Șova	Nicolae Corjos	1.10.1979	815 000
31	Omul care ne trebuie	Ion Băieșu	Manole Marcus	16.11.1979	359 000

cronica animației

Există o știință a serialului? Da!



Tricourile imprimate cu chipul lui Mickey Mouse, periutele de dinți ștamplate cu efigia năbădăioasă a lui Woody sau sticlele de șampon, lufind forma pitorescului Donald, sînt semne «sociologice» pentru uluitul succes al serialului de desen animat. Șiretul demers de captare a bunăvoinței «de curățenie» a copiilor, prin apelul la eroii îndrăgiți, a fost imitat de industriile ușoare de pe toate meridianele. Lecția de reușită a lui Disney a fost învățată și mai bine de realizatorii genului, care caută de decenii personaje la fel de simpatice. Televiziunea, cel mai harnic programator de desen animat, ne-a făcut cunoștință cu Betty Boop, Popeye Marinarul, Lolek și Bolek sau cu profesorul Bathazar. Aventurile lor n-au făcut întotdeauna față concurenței cu «marca Disney», dar au amuzat copios și au impus atenției alte tipuri de eroi și de gaguri. Fără să

fie construite după formula «urmarea în episodul următor», filmele cu acești protagoniști atrag prin sentimentul de familiaritate cu ei. Suspensul nu decurge din curiozitatea pentru evoluția firului narativ ci din insolitul fiecărei autonome întîmplări, din pronosticarea unei noi ipostaze. Militind pentru fuziunea intereselor comerciale cu preocupările artistice, serialul și-a câștigat un loc fruntaș pe tărîmul animației.

Convins de avantajele acestei formule, studioul «Animafilm» își orientează din ce în ce mai riguros producția înspre structura pe cicluri. Destinate copiilor de vîrstă preșcolară sau școlară, filmele de acest tip nu neglijează spectatorii adulți. Dacă seriilele **Băănel** și **Pătrățele** sînt adresate «șoimilor patriei» și **Aventuri submarine** elevilor, **Penelopa** este un serial pentru cei maturi. În puțini ani de existență, aceste cicluri au evoluat, fie prin perfecționarea dramaturgiei, fie prin calitatea «tipajelor», cum sînt numite veselele personaje. Dacă ne gîndim bine, formula nu este chiar atît de nouă în animația noastră. Gopo a descoperit în 1957 celebrul personaj al omulețului pe care «l distribuie» de atunci în filme ce aparțin unei unice serii și al cărei succes derivă, în mare parte, din conservarea atributelor fundamentale ale eroului său, can-doarea și optimismul. Intuind necesitatea păstrării acestor. Înșușiri, creatorul emblematicului protagonist și-a modificat însă modul de a povesti cinematografic, câștigînd în concluzie și precizie. Formula ciclului s-a dovedit și de această dată, benefică.

Noile seriale ale studioului au dus, și ele, la perfecționarea mijloacelor cinematografice ale genului (desen, sunet, montaj, etc.). Ele au mai adus însă și un alt element nou, munca în echipă. Teama de uniformizare a stilurilor s-a dovedit, de cele mai multe ori, îndreptățită. De pildă, serialul **Aventuri submarine** a permis celor trei regiști ai săi să-și evidențieze, în episoadele realizate, personalitatea artistică. Filmele lui Victor Antonescu se remarcă prin dinamism și suspens, ale lui Laurențiu Sirbu prin calitatea scenografiei, iar cele semnate de Virgil Mocanu prin economia de mijloace. Autorii serialului **Băănel** își pun și ei, diferențiat, pecetea asupra episoadelor. Horia Ștefănescu are un stil caricatural și sarcastic, Zaharia Buzea adoptă un ton mai poetic și mai tandru, iar Badea Artin se preocupă de nuanțarea personalității eroilor. Evidențindu-și calitățile individuale, realizatorii au reușit să obțină și un câștig colectiv, progresul artistic al serialului. Evoluînd în ritm mai lent, seria **Penelopelor** (regia Luminița Cazacu) a crescut, de asemenea, calitativ, perfecționîndu-și arta gagului. Este o dovadă că succesul nu se întemeiază numai pe alura nostimă a tipajelor, ci și pe dramaturgie. Personajele au alură înconfundabilă și calitățile grafice sînt desigur o garanție a reușitei, dar vițoarea eroilor este asigurată și de inventivitatea aventurilor. Pare greu de crezut, dar viața acestor făpturi închipuite din cîteva linii și pete de culoare se numește scenariu.

Dana DUMA

stop cadru pe

„Prin cenușa imperiului“



Cinematograful își are datoriile de onoare față de literatura noastră — spunea un om de film. Dar iată că rar, dar se întîmplă, ca și literatura să fie îndatorată cinematografului. Ecranizarea lui Blaier după «Jocul cu moartea» de Zaharia Stancu face onoare romanului și cinematografului național. E una din cele mai serioase, ambițioase și autentice translări a cuvîntului ce definește stări, spre stările inesele, dinspre sensuri abstracte spre sugestii, senzații, apte să propulseze vaste considerații sociale, istorice, politice, despre război și experiența individului într-o probă a vieții și a morții. Nu asertiuni mutate dintr-un plan uni-dimensional — cum se obișnuiește la transpuneri — într-un spațiu de trei dimensiuni; nici o reproducere fidelă a faptelor, golită însă de miezul lor semnificativ; ci apariția unei a patra dimensiuni care este însăși respirația — cadrulul natural or scenografic — a purtătorului de cuvînt și gesturi, a ideilor ce se

nasc în mod spontan din relațiile umane și nu la masa de lucru a scenaristului. Filmul lui Blaier reface cartea cu sensurile și chiar cu stilul prozei lui Stancu. O proză de un realism brutal și totodată poetic mirosind în pelin și a cal asudat, a pămînt ars de secetă ori pîrjolit de război. Reface o realitate cu tot ce leagă momentul exterior de cel interior: un vagon cu deținuți înăuntrul căruia se încheagă prietenii și se comit trădări; o casă de țară unde se naște o idilă; o cascadă de munte unde se scaldă, într-o euforie a confesiunii, doi taciturni. Conglomerat de confruntări ori de respingeri, de stări duale, firi duplicitate ca cea a Diplomatului, totalizînd experiențe diverse și complete. Încercarea de-a se folosi printru evenimentele, dar și eșecurile repetate, curajul de a fi și oboșea de a părea, o moralitate cu totul specială care justifică tot ce-ți poate fi bine ție, ca individ, într-o societate a răului. O filozofie care ar putea tenta sufletul adolescențului Darie, dacă n-ar fi suma întîmplărilor din jur — peregrinările, oamienii-victime ale războiului — temperează și teo-

cinemateca

«La cerere», o ecranizare românească de prestigiu: Prin cenușa imperiului de Andrei Blaier, după Zaharia Stancu (cu Irina Petrescu)

riile cinicului diplomat și elanurile juvenilului țaran. Gheorghe Dinică, în cel mai ofertant rol al său și Gabriel Oseciuc în cel mai greu, dar în jurul lor respiră o întreagă lume vie și colorată («Iăuțarul» lui Ernest Maftei, dar și personajele susținute de Irina Petrescu, Florina Cercel, Cornel Coman).

Culoare vie, saturată, păstrînd nota de rafinament plastic a lui Dinu Tănase și totodată ozonul — natural și uman — pe care-l caută, cu fiecare film al său, Andrei Blaier.

Alice MĂNOIU

întîlnire cu Luis Buñuel

Suprarealismul, o experiență ratată în cinema



Dintre toate încercările de film suprarealist, cele două filme: **Ciinele andaluz** și **Virsta de aur**, realizate de un tînar spaniol venit să cucerească Parisul, sînt singurele opere pe care putem analiza serios un eșec: acela al transplătării unui curent care a făcut ravagii în epocă, în cuprinsul cinematografului. Suprarealismul a fost împrăștiat cu căldură de artiștii epocii ca fiind cheia fermecată cu care să se spargă niște porți pînă atunci ferocate, să se cucerească teritoriul pînă atunci interzise. Manifestul lui Breton promitea tinerilor adepți cele mai nemăpomenite surprize și descoperiri, diceu! pîrînd un fel de piatră filozofală la îndemîna oricărui îndrăzneț pornit să cucerească profunzimile artei.

nele trase de doi seminariști); subiectul este fără «subiect» așa cum scrie la carte, fantezia e liberă. Aici putem adăuga mînuția și talentul depuse de tînărul (pe atunci) regizor. Și totuși... Suprarealismul nu s-a prins de cinema, așa cum a reușit să facă în poezie și pictură, în care realizările sale sînt notabile. În film, rețeta s-a dovedit ineficientă cu toată îndemînarea și talentul investit în această cale de expresie. Motivul nereușitei e un o posibilă nerădereză a filmului la avangardă ci o re-

pingere, așa spune organică, a «nerealității» pe care o solicita cu ardoare teoria suprarealistă de la operele sale. Cinematograful este nu numai un ilustrator, dar și un mediu în care realitatea se naște neîncetat. Lumea fizică poate fi negată, dar nu eliminată de pe peliculă, de aceea onirismul filmelor de avangardă este unul de circumstanță. Buñuel filmează normal, adică realist, niște cosmaruri suprarealiste. Materia e una iar expresia alta. Ceea ce nu s-a putut adapta la peliculă a fost

expresia suprarealistă. Imaginea, montajul ori jocul actorilor nu au putut fi supuse dicteului automat. De altfel și în pictură sau poezie, operele de valoare au ieșit dintr-un fals suprarealism, pentru că fără niște structuri logice cit de cit coerente, nu pot apărea valori estetice. Suprarealismul, ca și dadaimismul ori onirismul, a trăit soarta tuturor teoriilor care în numele eliberării artei au încercat să alunge logica din arsenalul creatorilor: a capotat pînă la sfîrșit lamentabil.

Buñuel însuși va realiza după aceste filme suprarealiste de prin anii '30, un documentar de o zguduitoare aderență la realitatea imediată: **Terra sin pan** (Pămînt fără pîine) în care cruzimea expresiei și a subiectului nu mai veneau din rețetă, ci dintr-o zguduitoare realitate socială, din mizeria de zi cu zi a Spaniei oprimate.

Este de aceea bine, fără a minimaliza influența experienței suprarealiste asupra lui Buñuel, să-i arătăm și limitele. Experiența avea să se resimță în opera de mai tîrziu a marelui cineast, în atracția pentru insolit, în anatomia lucidă a unei realități nu totdeauna logice și în fantezia «cumpătată» a unor opere capitale, precum **Îngerul exterminator** ori **Farmecul discret** al burgheziei.

Dan STOICA

O operă pe marginea căreia se poate analiza serios un eșec (Ciinele andaluz de Buñuel, 1928)



În cinematograful însă, această libertate de construcție și imaginație nu a produs nimic durabil, ba chiar a făcut să se frîngă eforturile unor cineaști atîteli plini de fantezie, precum René Clair, Germaine Dulac și chiar Luis Buñuel.

Cele două filme ale lui Buñuel prezentate la Cinematecă, **Ciinele andaluz**, realizat în colaborare cu Salvador Dalí, și **Virsta de aur**, sînt cele mai rigurose apropiate de rețeta suprarealistă în subiect, material și metaforă. Imaginile șochează (cazul ochiului tăiat de bisturiu, al orbului snopit în bătaie, al măgarilor în putrefacție din pia-

Vă recomandăm ciclul G.W. Pabst

Între grandoare și decadență



Dobîndind fulgerător notorietatea europeană, o dată cu imensul succes de critică și de public obținut în 1926 de cel de-al treilea film al său, **Ulița durerii** («Vreți să știți ce e inflația?»), exclamase un deputat francez, într-o furtunoasă dezbaterie parlamentară: «duceți-vă să vedeți **Ulița durerii**!», Georg Wilhelm Pabst își va menține clișiva ani, cu brio, pozițiile cucerite. Într-o epocă de răscruce a istoriei artei a șaptea, el va turna, una după alta, într-un iureș creator ieșit din comun, o întreagă suită de opere marcante: **Misterele unui suflet**, **Dragostea Jeannei Ney**, **Criză**, **Lulu**, **Jurnalul unei fete pierdute**, **Westfront 1918**, **Camaraderie**, **Opera de trei parale**, **Don Quijotte**.

Aparent, foarte diferite, opusurile pabstiene — din rîndul cărora Cinemateca ne-a oferit un substanțial medalion — dezvăluie, în ansamblul lor, surprinzătoare similitudini subterane. Legenda medievală din **Comoara**, redată într-o manieră tipic expresionistă, cu personaje ce-si exaltă sentimentele într-o frenezie a clar-obscururilor, pare a nu avea nimic comun cu virulența accentelor de critică socială din **Jurnalul unei fete pierdute**, **Camaraderie** sau **Westfront 1918**; notațiile suprarealiste din **Misterele unui suflet** nu «se leagă» vizibil de un «musical» de factură barocă precum **Opera de trei parale**, după cum nici contorsionările psihanalitice ale eroinelor din **Criză** și **Lulu** nu aduc decît destul de aproximativ cu halucinantele reverii din **Atlantida**.

Și totuși. Deși nu seamănă totdeauna

între ele, aceste filme au un «anume ce» comun, sesizabil în zona fragilă a căutărilor de limbaj, pe care prea puțini exegeți, preocupați cu precădere de considerații de ordin conținutistic, au fost dispuși să-l remarcă. Tehnician desăvîrșit, Pabst abordează cele mai felurite teme și subiecte cu o dezinvoltură deconcertantă, cu o dezarmantă ușurință a exprimării imagistice, deslușind aproape mereu soluții plastice simple și elegante. Crezul său estetic, emanent stilistic, se bazează pe o cunoaștere lucidă a propriilor năzuințe și limite, inclinat fiind să le atribuie unei întregi generații de artiști, irevocabil marcată de tragediile primei conflagrații mondiale. «Noi aparținem unei generații sacrificate, al cărei ritm de viață a fost rupt (...). De aci incertitudinea și gîfuitul creațiilor noastre, linia lor frîntă, de aci și dificultatea de a ne găsi un stil».

Din aspirații și incertitudini, din interacțiunile subtile ale dialecticii expresionism-realist, au țîșnit în **Lulu** și în **Jurnalul...**, ultimele mari filme «tăcute» ale ecranului european, armoniile rafinate ale luminilor și umbrelor, s-a ivit acea incandescentă «magie» fotografică a protagonistei, Louise Brooks; din inextricabilele îmbolduri interioare s-a născut strania atmosferă a unei capodopere ca **Opera de trei parale**, alcătuită din amalgamarea inspirată a umorului cu poezia populară, din incluziunea aparte a fantasticului în cotidian. Spre deosebire de alți confrăți, mai puțin adaptabili, Pabst depășise criza sonorului cu obișnuita-i degajare, întîind imediat în noua modalitate tehnică, posibilități inedite de articulare audio-vizuală; virtuozitatea con-

strucțiilor polifonice din **Westfront 1918** și din **Camaraderie**, pelicule extrem de îndrăznețe pe plan formal, va fi însă întinsecă de unele ambiguități de atitudine, sancționate sever de critică, de un anume spirit noncombativ, de rău augur.

Sporind îngrijorător odată cu virsta, inconsecvențele temperamentale ale regizorului l-au dus în cele din urmă la un impas creator fără ieșire, impas accentuat de faptul că rămăsese singurul mare cineast german care lucra într-o cinematograție manevrată de Goebbels. Producțiile sale de după 1933, egale numeric cu cele din prima parte a carierei, vor fi marcate astfel de semnele unui lent, dar implacabil regres. Plin de bune intenții, **Paracelsus** ne apare astăzi, doar, ca un film corect și fără vîlag. În **Comediantele**, în schimb, mai

descoperim pe alocuri, electrizante răbuniri de har imagistic; prefigurare eisensteiniană, episodul chefului de la curtea rușesească trimite «avant la lettre» la celebrul final din **Ivan cel Groaznic**, după cum fragmente vizionare din anterioarele **Misterele unui suflet**, **Criză**, **Opera de trei parale**, anticipaseră uluitor, secvențe din opere mai norocoase, semnate peste ani de realizatori numiți Buñuel, Antonioni, Orson Welles. Dar, deși a continuat să lupte pînă la mijlocul deceniului al șaselea (cu sine însuși, și mai ales, cu diferenta celor ce-l elogiaseră altădată), pentru Georg Wilhelm Pabst ora grandorii trecuse definitiv.

Olteea VASILESCU



«Vreți să știți ce e inflația? Duceți-vă să vedeți Ulița durerii» de Pabst, 1925)

•tv•

Piese pe micul ecran

tv

Pentru o dată îndrăznesc să fac concurență rubricii «filme pe micul ecran». Nu de alta, dar piesa și filmul, ajunse pe micul ecran, pot fi confundate adesea și nu o dată s-a întâmplat ca unul dintre cele mai interesante filme ale unei luni (vezi și rubrica alăturată) să fie rezultatul unei eseri de teatru». În viață probabil, diferențele dintre teatru și film sînt capitale. Pe micul ecran granițele se mai șterg, filmul alunecă spre teatru, teatrul alunecă spre film, și din apropiere în apropiere, genurile se pot chiar confunda. Dar cum știm că viața e una și micul ecran alta, totuși este cit se poate de firesc cu putință.

Ce piese de teatru am văzut, așadar în ultima vreme? Regret că trebuie să încep cu o mică decepție, dar așa vrea să procedez cronologic. **Sufletul fiecărui loc** de Corneliu Leu a fost destul de departe de **Fata căzută din cer** a aceluiași despre care am avut prilejul să rostesc câteva vorbe bune. Firește, fiecare loc are un suflet și fiecare suflet are un loc. Dar s-a demonstrat practic, pe micul ecran, că nu sînt deajuns niște actori excelenți ca Ion Caramitru, Alexandru Repan, Monica Ghiuță, Dana Dogaru, Catrinel Paraschivescu — pentru a mă opri aici cu enumerarea — pentru ca fiecare piesă să aibă un suflet și fiecare suflet să aibă o piesă. Regizorul Sergiu Ionescu s-a străduit ce s-a străduit, dar piesa era doar un «crochiu» și acela destul de aproximativ, pentru o temă de actualitate ca aceea pe care și-a propus-o scriitorul, astfel că eforturile s-au dovedit — în linii mari, mijlocii și mici — inutile. Păcat. Fiecare spectacol cu o piesă de actualitate pe micul ecran ar trebui să fie o sărbătoare sau măcar un... **Liman al speranței**, ca spectacolul lui H. Eliad, preluat de teatrul din Ploiești și difuzat pe programul al doilea, cu actori mai mult sau mai puțin cunoscuți, în regia TV a regretatului Nicolae Motric, despre a cărui ultimă realizare pentru micul ecran voi mai avea prilejul să vorbesc chiar în aceste câteva scurte rânduri. Cronologic, luna trecută, iertată-mi

fie asociația de idei, am văzut... **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimi, un spectacol realizat pentru televiziune de Olimpia Arghir. A fost un spectacol bun. Cu suspens, cu «vină», cu idei. Cu roluri bogate în sugestii, desenate de Petre Gheorghiu (o creație memorabilă), Florin Zamfirescu (mereu «în formă», după cum ne-a demonstrat-o și în reluarea piesei lui Ion Băieșu, **Oamenii sînt lingă oameni** — scenariu pentru televiziune! — sau după cum o dovedeste în filme), Mișu Fotino (într-o compoziție, de asemenea, foarte reprezentativă) sau mai tînăra Cătălina Bircă, deși acestea i-a lipsit, după cum s-a mai spus, cite ceva pentru a fi întru totul convingătoare. Poate că spectacolului i-a lipsit și lui cite ceva din umorul originar, dar absențele au fost suplinite, cred, printr-o creatoare dezvoltată a textului. După cum piesa lui Bertolt Brecht, **Puștile Terezei Carrar**, preluată de Teatrul Național din Cluj-Napoca (binevenită, cred, această orientare spre spectacole reprezentative ale teatrelor din provincie) a fost susținută temeinic de efortul artistic al regizorului Timotei Ursu — care semnează și adaptarea TV — și de interpretarea actoricească a unor mari actrițe ca Maria Cupcea (într-un rol episodic) și Silvia Ghelan, interpreta rolului titular, într-o creație care-i recomandă întreaga carieră artistică, bogată în personaje memorabile. Într-o altă seară de februarie am văzut **Capcana** (de J.P. Miller), în regia lui Eugen Todoran. Un alt spectacol (teatru? film?) apreciable, chiar dacă piesa a avut doar un simbol educativ și cam afft. Pe Victor Rebengiuc l-am întâlnit într-un rol mai puțin familiar (dar rezolvat în condiții ireproșabile), George Constantin s-a desfășurat în stil caracteris-

tic, Gina Patrichi și Mariella Petrescu au creionat cu pricepere profiluri distincte, iar copilul — căruia, mărturisesc, nu i-am reținut numele — a fost de-a dreptul remarcabil. Ajung astfel la ultimul spectacol de februarie, la premiera piesei («scenariu pentru televiziune»), **Miine... cu mare dragoste** de Ilie Tănăsache. Experiența de reporter a autorului a condus spre un text cu «clipe de viață», cu adevăruri ale cotidianului cărora nu le acordăm întotdeauna atenția cuvenită. Pentru regizorul Nicolae Motric acest spectacol, dacă nu cumva ne-a rezervat o surpriză, a fost din păcate, «cîntecul de lebădă». L-au ajutat bine, în ultimul său spectacol TV, cunoscuți și mai puțin cunoscuți actori ai scenei noastre: Vistrian Roman, Corado Negreanu, Valeria Gagealov, Valentin Plătăreanu, Constantin Diplan, Radu Panamarenco, Radu Itcus, Șerban Celea, Daniel Tomescu, Valeriu Preda... **Piese pe micul ecran... Citeodată filme. Citeodată mari recitaluri actoricești. Citeodată izbniți. Citeodată și insuccese. Citeodată cîntec de lebădă. Ca-n viață. Uneori granițele dintre micul ecran și viață se șterg, viața alunecă spre micul ecran, micul ecran alunecă spre viață...**

Călin CĂLIMAN

Filme pe micul ecran

● **Aziful de noapte** (Jean Renoir, 1936). O foarte interesantă ecranizare ce nu putea, firește, să păstreze întru totul specificul de atmosferă al textului de

inspirație (obiecțiile în acest sens ar fi absurde). Gorki este de găsit aici mai mult în litera lui, restul e Renoir. Gheara leului zgirie: tot în acest 1936 Renoir mai dă «Crima domnului Lange», «A noastră-i viață!» și «O plimbare la țară». Revenind la **Aziful de noapte**: o excepțională creație a lui Louis Jouvet.

● **Întrebarea** (Laurent Heynemann, 1973). Rememorare a dramaticilor evenimente din Algerul anilor '60. Distanța în timp facilitează o privire lucidă (și amară), căreia filmul îi aliază un patetism încredinat, dacă se poate spune așa. Evenimentele s-au consumat, ele sînt de acum istorie, dar istoria nu trebuie uitată — iată o morală prea des ignorată. Dincolo de acest prim nivel, pelicula mai poate fi citită și în altul, acolo unde se pun câteva întrebări: cit poate rezista un om în luptă cu el însuși, într-o situație limită; pină unde poate merge (și ce semnificații are) urea altora față de acest om, fiindcă el nu este doar luptător în rezistență ci și un intelectual?; nu cumva se poate și invers, adică destinul (de scriitor) să se transforme în viață? Cinematograf sobru, expresiv.

● **Vautrin** (Pierre Billon, 1943). Michel Simon, admirabil într-un Balzac «pus în pagină» după toate regulile genului. Să mergem totuși, din cînd în cînd, și la carte.

● **Omul de pe stradă** (Frank Capra, 1941). De obicei, realitatea este — cum se spune-transfigurată într-o ficțiune. Ce se poate însă întîmpla cînd o ficțiune trebuie transfigurată într-o realitate? Întrebare nu lipsită de adîncurile ei, nu tocmai reconfortante. În rest, Capra și Garry Cooper, ce mai doriți?

● **Domnului profesor, cu dragoste** (James Clavell, 1967). Pedagogia se face cu tact, spune acest film evident didacticist.

● **Aurul ultimei speranțe** (Joseph Hardy, 1970). Episoade din războiul de secesiune. Rafael Gil, 1974. Trupele napoleoniene în Spania. Epică bogată. Destule clase.

● **Confidential** (Jean Boyer, 1959). De observat încă o dată cum cariera unui mare comic — Fernandel — s-a construit, paradoxal, pe terenul fără consistență al unor pelicule modeste.

● **Actiunea Venus din Millo** (Jean Girault 1973). Comedioară. Agreabilă în citeva pasaje.

● **Cea mai frumoasă zi din viața mea** (Ettore Scola, 1971). Parabolă lui Durrenmatt, din «Pana de automobil», adaptată și realizată «curat». Film «de actori», în primul rînd: Alberto Sordi, Michel Simon, Charles Vanel, Pierre Brasseur.

● **Nu te lăsa bătute** (Norman Panama, 1952). Nu mă las.

Aurel BĂDESCU



O nouă premieră românească: **Ultima noapte** de Sergiu Nicolaescu. Cu Vladimir Găitan și Gheorghe Dinică

Film DICTIONAR

Iată rețete pentru:

ROMANUL POLITIST

Construcție ROMANTICĂ: Detectiv urit, înșurat și iubitor de animale mici, prinde asasinul cu vorba bună.

Construcție ROMANTICO-COMICĂ: Polițist Super-Om, descoperă criminalul zîmbind.

Construcție CUMULATIVĂ: Se conturează chipul criminalului cu ajutorul detaliilor.

Construcție CONFORTABILĂ: Detectivul rezolvă enigma... secretarul verifică ipotezele.

Construcție ȘTIINȚIFICĂ: Crimă comisă cu mașinării diabolice.

Construcție IN CASCADĂ: Crime inutile pentru a ascunde crima principală.

Construcție ERUTANTĂ: Autorul este criminalul.

Construcție COMPROMIȚĂTOARE: Cititorul este criminalul.

Construcție CONSPECTIVĂ: Scrisori, fotografiile, bilete de tramvai, acuza criminalul.

Construcție REBUS: Inocența asasinului este dovedită după anchetă.

Construcție LOCALIZARE: Criminalul părăsește victima și încuie pe... dinafară.

Construcție DEGHIZATĂ: Criminalul își schimbă înfățișarea.

Construcție CRONOMETRICĂ: Enigma se rezolvă în ritm sufocant.

Construcție GALANTĂ: Simpaticele criminală își relevă identitatea.

Construcție EXACTICĂ: Asasinul folosește arme otrăvitoare.

Construcție MIT: Invulnerabil eroul triumfă chiar și în fața morții.

Absențe irecuperabile



Sint un spectator fanatic, fără scrupule și fără discernământ, al seriilor de sim-bătă seara, pe care nu le-aș schimba cu nimic în lume, nici măcar cu seriile de luni seara. Simbătă seara nu mă mișc din casă (nu teatru, nu concert, nu cinema, nu plimbare, nu etc.), decît cel mult în altă casă, care să aibă neapărat televizor, în bună stare de funcționare, iar proprietarii televizorului să fie oameni de înțeles, cu nivel intelectual mediu și sănătos, nu snobi din aceia care, cum te văd intrînd pe ușă, închid televizorul ca să deschidă gura și să te țină ore întregi în discuții filozofice, politice sau literar-artistice. Dacă, prin cine știe ce împrejurare nefericită, pierd un episod, în noaptea aceea am insomnie, iar dacă nu am insomnie, am coșmaruri, visez monștri, probleme de trigonometrie și filme în două serii, iar a doua zi nu sînt bun de nimic, nici măcar de odihnă. Și dau telefoana ca să aflu ce s-a întimplat în săptămîna aceea cu frămîntata familie din Dallas, ce copii legitimi și nelegitimi s-au mai ivit, ce amaniți reali sau presupuși au încercat să strice inextricabila unitate a familiei, ce i-a mai dat prin cap vicleanului de cumnat și adversar politic și ce i-a mai trăznit prin minte celui-lalt spirit născător și malefic, fiul cel mare, ca să se distrugă unul pe celălalt, fără rezultate, firește, dar cu cîte emoții, cu cît suspans, cu cîte necazuri pe umeri și pe capul bietei familii de capitaliști agro-industriali! Iar dacă telefoanele sună în pustiu, sună ocupat sau sună la oameni care ei înșiși au ratat episodul, începe marele chin. Mă simt frustrat, umilit, jignit, prădat, lovit, nedreptățit, năpăstuit, nefericit, într-un cuvînt mă simt penibil. Ca un producător de seriile care a ajuns cu banii și cu inspirația la fundul sacului.

Nu cumva, încep să mă gîndesc, în absența mea cumnatul carierist și necruțător din familia rivală i-a prins pe aștiliați cu niște afaceri nu tocmai curate, amenințînd să distrugă sărmana familie, s-o lase pe drumuri, fără acțiuni, fără petrol, fără fermă, fără măcar o sticlă de wiskey sau de juice, producînd disensiuni, suspiciuni și chiar bătaie în sinul ei? Nu cumva nora cea tînără e suspectată iar de către ceilalți membri ai familiei, iar ea, cu privirea ei inocentă și suavă, cu zîmbetul ei trist-încrezător, trebuie să-i mai spună o dată sau de două ori bunului și dragului ei soț: «Te iubesc!», iar el, a cărui iubire e senină și apolitică, să-i replice de la obraz: «Și eu te iubesc, Pam!» și s-o sărute apăsător, în ciuda vicisitudinilor, intrigilor și diferențelor de clasă și de avere? Dar dacă, tot în absența mea, fiul cel mare și fără nimic sînt în el, cu surîsul lui perfid între fălcile grășute și pomădate, pune la cale compromiterea cumnatului lui frate-su, care o iubește sincer pe soția lui, a neobositului intrigant, care, însă, la rîndul ei, nu-și iubește sincer soțul, fiindcă nici el n-o iubește sincer, petrecîndu-și multe simbețe cu diverse alte femei, împingînd-o pe femeia, cu aerul ei atît de nenorocit, de debutat, de rățacire, fie la alcoolism, fie la sarcină, fie și la una și la alta?

Nu, e îngrozitor să știi că în absența ta ar putea ieși la iveală scrisori, documente, fotografii reale sau trecute, amaniți, amante, frați, cumnați, soți, părinți, bunici, mătuși, copii, gangsteri, șantajisti, avocați, poliști, prostituate, senatori, judecători, escroci, viței, țigeli, și toate astea aducînd mereu la marginea prăpastiei o familie onorabilă, care nu visează decît fericire, prosperitate, continuitate și unitate! E dureros să-ți imaginezi că s-a mai născut, în lipsa ta, o intrigă sau un copil, că a mai murit o ființă, victimă a unei adversități absurde, că asupra unuia sau altuia mai planează vreo bănuială infamă, că în pasnicul colțisor de rai texan se înfruntă pasiuni vechi și noi, iar tu, în acest timp, îți pierzi vremea în cine știe ce fastiduoasă discuție artistică-literară cu niste snobi fără televizor...

Nu că n-aș fi sigur că toate intrigile sînt, pînă la urmă demascate, că unitatea familiei iese mai întărită în urma acestor încercări zguduitoare, dar de ce să se întimple toate astea în absența mea?

Dumitru SOLOMON

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Dialog între cititori

Ecouri la «Observațiile unui spectator sufletist» (Nr. 1/1980)

Scrisoarea corespondentului nostru S. Zimmel s-a bucurat de un cert și substanțial interes. Pînă la ora cînd trimitem la tipar acest «Curier», am primit un număr considerabil de scrisori și ne face o deosebită plăcere să citim numele autorilor celor mai interesante dintre ele:

Dan Vasile (str. Izvorului nr. 7, Deva); Kolea Rusu (str. Avintului, bl. 4, scara C, apart. 17, Vaslui); Marga Gațu (localitatea Corod, Galați); Mihail Borsuc (colonia Stejarul, com. Pingărați, jud. Neamț); Lică Barbu (Cartier Viziru 3, bl. E 3, scara 5, et. 5, apart. 299, Brăila); Kolea Curelicu (loc. Măriștea Mică — Suceava); Aurelia Oiteanu (București).

Toți — chiar dacă au obiectii la opiniile lui S. Zimmel — sînt unanimi în a aprecia că scrisoarea a fost necesară și au ca leit-motiv întrebarea: vor fi luate în seamă, vor avea vreo consecință spusele lor, cei interesați le vor pune la inimă, așa cum pun ei problemele filmului românesc? Unii (Kolea Rusu, Lică Barbu, Kolea Curelicu) nu ezită a mărturisii o oarecare scepticism. Noi ne vom permite să montăm, în cîteva numere, păreri cele mai expresive sau care ni se par cele mai importante, în domeniul de interes acut. Pentru azi, opiniile despre critica cinematografică:

● «Nu cred că se poate cere prezența, în diverse faze ale filmului, a criticului de film. (N.R.: Răspuns și la o întrebare a lui Kolea Rusu exact în această direcție). Nu s-a întimplat niciodată așa și de s-ar întimpla, actul de creație nu ar mai aparține creatorului. El ar fi mereu drămuț, răsucit, încît s-ar ajunge la povestea copilului cu mai multe moașe. Dar critica de film — scoțînd din cauză excepțiile sale — nu și-a dobîndit autoritatea corespunzătoare. Se face adesea critică «subtilă», luîndu-se prea ușor lucrurile «peste picior», încît spectatorul nu-l mai crede pe critic și nu de rareori se poate auzi că «se merge la un film tocmai pentru că a fost criticat, ceea ce înseamnă că respectivul film e bun». Criticul însă merge și el înainte, nu-i pasă că se singularizează, că gustul lui ignoră prea ușor pulsul celor mulți, uitînd că pînă la urmă el nu vorbește și nu ar avea dreptul să vorbească decît în numele celor ce i-au încredințat un mandat» (Vasile Dan).

● «Tovarășul inginer-profesor S. Zimmel afirmă în mod «serios» că, după lectura unei cronici cinematografice, scrise cu o deosebită eleganță de către remarcabilul critic al «României libere», despre un film românesc mai slab, el renunță cu plăcere să mai vadă acel film. E un fapt cu totul senzațional! Putem scrie în revista «Cinema» despre un film despre care a scris altcineva, fără a ne obosi a-l vedea? Dacă și eu și alții, asemenea mie, care primim arta filmului cu alți ochi decît cei ai lui S. Zimmel, ne-am însuși această descoperire, cu siguranță că nu peste mult timp, o nouă școală cinematografică va lua locul celei actuale, care nici ea nu s-a afirmat în întregime. Ce fel de școală va fi aceea în care ne dăm cu părerea fără a vedea filmul, poate oare cineva să-mi spună?... Eu cred că, dacă vrei să vii cu propuneri pentru film românesc, trebuie să vizionezi filmele românești și de două ori, chiar dacă îți s-a sopsit la ureche că filmul în cauză e cel mai prost film al nostru...» (Kolea Rusu)

● «Criticii n-ar trebui să treacă cu vederea unele filme slabe pe motiv că un regizor a avut cînda și merite... Vreau să spun că unii critici de film umblă cu mînuși ca să nu lase amprente...» (Marga Gațu)

● «A tăia în stînga și-n dreapta în numele

criticii, a spune NU din inerția frazei: «Se putea și mai bine», sînt acte nejustificate în domeniul artistic, cu precădere în film, unde revelația de moment poate da naștere unor creații deosebite pe care de multe ori le «digerăm» nemestecate, sau unor așeze creații de duzină ce devin repede «carne de tun» pentru critică. Nu trebuie făcute filme înainte de toate pentru festivaluri sau pentru rubricile de artă ale unor publicații, filmele trebuie realizate numai și numai pentru oameni, și nu pot spune că mulți dintre cineștii noștri actuali n-ar fi înțeles acest lucru». (Mihail Borsuc)

Filmul românesc

Omul care ne trebuie

● «Am văzut recent un film excepțional, nu indian, nu american, ci românesc — Omul care ne trebuie. Dacă am mers cu oarecare îndoaială la cinematograful, pot spune că la plecare am fost deplin satisfăcut, iată în sfîrșit un film de actualitate lucrat excelent, față de precedentele care au fost de o monotonie rar înfrîntă» (Doru Georgevici, Aleea Tuznad nr. 2, bl. L, sc. 1, et. 2, ap. 7 — Reșița).

● «Vă spun sincer, am lipsit de la școală (cursuri serale) pentru a viziona Omul care ne trebuie, dar nu-mi pare rău deloc că am lipsit în ziua aceea de la școală (N.R. Nouă, da!) pentru că acest minunat film al lui Marcus îl am și acum în memorie, imaginile lui mă tin aproape, la tot pasul. Puține filme de actualitate românești mi s-au părut atît de reușite ca acesta. Cred că la reușita lui contribuie în primul rînd vizionarea scenariului care a privit «lumea» în mod obișnuit, cu modestie, abordînd o poveste simplă, nu cu rigora unuia șubler, la millimetru» (Nicolae Czakovski, str. Nordului 75 — Bacău)

● «Dialogul generațiilor e prezent, ca în toate filmele mai recente, dar aici are o nuanță aparte; problematica: căsătoria, admiterea — moralitatea — tentația — superficialitatea — sacrificiul — prejudecată — experiența — are un fagăș bine lucrat artistic cu mult suflet. M-au zgîrîiat însă la ureche unele expresii ca: «adu-ne două cafele și două antinevralgice», «moacă de film», «filmele românești sînt timpite», «divizia B e rușinea Europei». (Ionel Teahă, Bd. Armata Roșie 23-25 — Arad)

● «Omul care ne trebuie se bucură de un scenariu de zile mari. Are dialoguri firești, conflicte plauzibile, ridică probleme adevărate de viață. Ce păcat însă că filmul se prezintă ca o clepsidră defectă, ce păcat că jocul artiștilor e prea liniar, că filmul în sine vrînd să fie prea clar, te deranjează. Și vizual și auditiv. Asta-i de altfel consecința unor afirmații prea des repetate, cu o voce peste măsură de puternică». (Gabriela Jococar, str. Lingurarilor 126 — Cluj)

● «Omul care ne trebuie este departe de a fi și ceva necesar» (Manole Constantin, str. Mărgelelor 119 — București).

● «După părerea mea, un film nu lucrat indeviazabil, nelinisat, spumos, dar fără mare adîncime. Distribuția este însă plină de farmec. Ilarion e o forță în filmul românesc. Faceți un «remake» după un film de al său, cu orice în locul său, să vedem ce iese! Iar cine nu are un Jean Constantin, să-și cumpere. Cătrinel Dumitrescu are expresivitatea unui Mircea Diaconu și un sarm feminin aparte.» (Florin Octavian Molnar Str. Baba Novac nr. 3, bloc S-2, ap. 67 — București).

Am zîmbit la...

Secvență din Turnu-Severin

«Eu unul, as viziona, să-i zic cu plăcere, un episod cu următoarea derulare: fratele Pamelei se întîlnește în viitorul apropiat, cu senatorul Rudy Jordache și înființează împreună societatea (cu dividende) «Dublarea credințioșilor». Societatea e specializată în transferul de halucinozene. Consilier juridic: Falconetti. Ajutorul de șerif care luptă pînă la capăt: Bobby. Consiliul de administrație cere agenților federali Tom Jordache și J.R., elucidarea destinației unui transport de marfă. Imaginea finală: de pe platforma unei sonde, cei doi agenți federali, urmăresc la TV un circuit închis, înfîlnirea asociaților în piscina hotelului preferat». (Cristian Verescu, str. Lenin nr. 27 — Tr. Severin)

Fraza lunii

● «Se poate oare considera Omul-păianjen un film excelent, iar Arborele cu saboți, unul de duzină?» (Dănuț Mocanu, cartier Viziru 1, bl. 33, sc. 1, et. 2, ap. 12 — Brăila).

posibilități posibile

Romanticii

● Un film-document despre epoca noastră ar trebui închinat romanticilor. Cine s-ar încumeta să-l facă? Nu-i știu numele, dar realizatorul va trebui să aibă o calitate esențială: să fie un romantic.

● «De ce vorbim atît de rar despre romanticism? Vom lăsa oare coșnita să-și arunce vîlul asupra frumuseților sufletesti?» (Dintr-o scrisoare primită de la un spectator).

● De multe ori, realitățile contemporane sînt prea aproape de noi și nu ne dăm seama încă bine de ele. Uneori nu înțelegem cît de romantici sîntem. De meditat la spusele lui Lev Tolstoi, care afirma că nu ne cunoaștem posibilitățile decît după ce ne-am înșelat de cîteva ori asupra lor.

● «Nu e timp de romanticism! Avem treburi!» Cine îmi spune aceste cuvinte în timpul filmărilor? Erau niște romantici de excepție: unii veniseră pe locuri pustii să ridice construcții incredibile la un moment dat, alții adunaseră în jur oameni respinși de societate ca fiind irecuperabili și făcuseră din ei colective de cetățeni conștienți, alții s-au dus într-un sat unde viața era grea, într-un loc cu oameni care numai chef de muzică n-aveau și au pus bazele unui ansamblu; la început l-au încropit, pe urmă l-au format și la urmă l-au creat, întorcînd pe dos de-atîta plaudat palmele spectatorilor din douăzeci de creșe ale lumii.

Hai-deți să începem un serial despre romanticii!

Ce propuneri există?

AI. STARK

cinema

Anul XVIII (201)
București, martie 1980

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu



Coperta 1
George Constantin — Burebista, și
Ion Dichiseanu — Calopor. Într-o
scenă din filmul, în lucru, Burebista.
Fierul și aurul. Scenariul: Mihnea
Gheorghiu. Regia: Gheorghe Vitanidis.
Fotografie de Emanuel Tănjală

CINEMA,
Piața Școlii nr. 1, București 41017
Exemplarul 5 lei

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-137 — telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

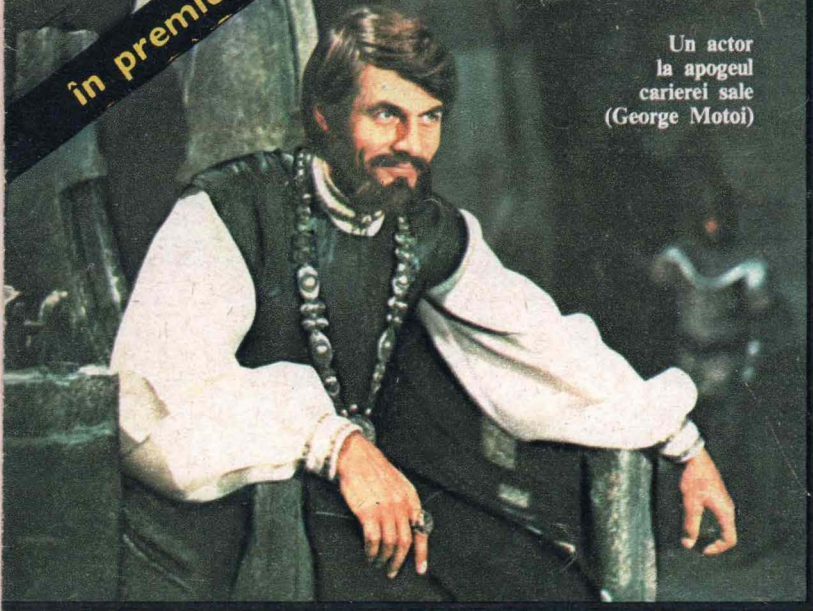
Prezentarea artistică: Anamaria Smigelschi
Prezentarea grafică: Ioana Moise



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
«Casa Școltești» — București

în premieră

Un actor
la apogeul
carierii sale
(George Motoi)



istoric. Aparent, pentru că, în fapt, istoria, chiar dacă cea abia trăită, abia depășită, a fost acut prezentă în fiecare dintre cele trei filme anterioare. De data asta, cadrul este chiar istoric, timpul aparține istoriei, dar **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** este un film istoric mai ales prin deschiderea filozofică, de gînd pe care o operează spre istorie. Spre ideea de putere înțeleasă ca un imens sacrificiu de sine, uneori inutil, alteori fertil, întotdeauna pînă la urmă necesar închegării destinului unui popor. Fără îndoială, nu întimplător Malvina Urșianu s-a oprit asupra tragice existențe a lui Alexandru Vodă Lăpușeanu, ci tocmai pentru că el îi oferea nota tragică de care avea nevoie discursul ei asupra puterii înțeleasă ca un imens sacrificiu, asupra istoriei privită cu un uriaș tăvălug, în calea căruia, dintotdeauna, s-au aruncat nu bolovani, ci oameni... Așa stînd lucrurile, mi se pare normal ca regiunea să nu se arate interesată de ordinea cronologică a faptelor — prima domnie, exilul, cea de a doua domnie — ci de semnificația lor. Filmul începe din momentul întoarcerii Lăpușeanului din exil, sub steag turcesc (un insert ne informează că stîntem în jurul anului 1564 și Lăpușeanu se întoarce la domnie prin Investitura Înaltei Porți) și se construiește din fluxuri ale memoriei, memoria Doamnei Ruxandra, apoi a Lăpușeanului, din nou a Doamnei Ruxandra, fluxuri pe care autoarea le preia și le dirijează spre zonele inaccesibile eroilor ei, dînd astfel filmului perspectiva obiectiv-

tinții, omul lui de taină și de suflet. Și nu este ucis din război, ci din nevoia țării. Și nu cu ură, ci cu o infinită iubire. Filmul s-ar fi putut încheia aici, în poezie, cea mai emoționantă secvență a lui, s-ar fi putut încheia asupra celor doi bărbați aproape bătrîni, vorbind, în timp ce în trupurile lor lucează aceeași otrăvă, despre primăvară și plugiurile care ies la arat pentru că a dat colțul ierbului... Dacă subiectul ar fi fost Lăpușeanu. Dar Lăpușeanu n-a fost decît obiectul. Subiectul acestui film care propune, argumentat, o redimensionare de viziune asupra temei istorice și, implicit, o altă tratare este, de fapt, țara Moldovei.

Construcția dramaturgică este impecabilă, materia de lucru incitantă. Subtilitatea dialogurilor cere cadrul plastic o anume expresivitate care cheamă o imagine anume: monumentală, dar nu înțepenită, mobilă dar nu haotică. Ca de obicei, la Malvina Urșianu nu există compartiment văduvit de plăcerea creației. Începînd firește, cu actorii. Astfel George Motoi realizează, fără îndoială, cel mai bun rol în film. Lăpușeanu al său are, rînd pe rînd, neliniste și vigoare, viclenie și înțelepciune, blîndețe și nebulie, spaimă și revoltă — toate sub un vîl de tristețe nemăsurată: tristețea lucidității, a înțelegerii propriei condiții. Dintr-un personaj care suportă excesul de trăire, Motoi a creat un munte de stăpînire din care țîșnesc rari, cu cît mai rar cu atît mai eficient, colții unei impulsivități ce vestesc nebulia. Niciodată pînă aici George Motoi nu și-a tolosit cu atîta risipă și plăcere a risipi, talentul de actor al trăirilor contrastate, al mini-reacțiilor, al subtilităților de joc. Vizavi de Lăpușeanu al său, Silvia Popovici este, vizibil, singura Doamnă Ruxandra posibilă. Toată dulceața, dar și duritatea de Musatină, toată tandrețea, dar și tristețea de fiică de domn care «nu se mărită cînd îi vine ei vremea, ci cînd îi vine țării vremea», sînt concentrate în chipul pal încadrat de legătura cel mai adesea purpurie, chipul acela fără vîrstă care, cu timpul, devine o perche de ochi bintuiți de toate stările, suferințele, spaimele și hotărîrile personale.
(Continuare în pag. 15)

Eva SÎRBU

Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu



Foarte rar se întîmplă ca evoluția, maturizarea artistică să fie vizibilă cu consecvență de la operă la operă. De regulă, ordinea cronologică și ordinea valorică nu fac pereche, astfel încît filmul cel mai bun poate să apară tot atît de bine la începutul, la mijlocul sau la sfîrșitul unei cariere. Malvina Urșianu a evoluat în sensul cel mai exact al cuvîntului. De la **Gionda fără suris** la **Serata** și **Trecătoarele iubiri** fiecare film a însemnat o treaptă cîștigată pe scara acumulării de experiență, a îmbogățirii mijloacelor de expresie, a perfecționării limbajului cinematografic. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** reprezintă, după părerea mea, rezultatul firesc

al acestei evoluții. Opera-vîrf pînă la ora actuală. Ca orice operă-vîrf, el conține toate datele de pînă acum ale autoarei, dar înflorite, în expansiune: necesitatea de a căuta și găsi filonul mediativ al oricărei teme, rigoarea construcției, profunzimea analizei, subtilitatea observației, grija pentru cadrul plastic înțeles ca participant, ca personaj nu fundamental al acțiunii, simțul distribuției, siguranța privirii de ansamblu — pentru că la Malvina Urșianu filmul se împarte pe compartimente numai după ce a fost conceput ca un tot unitar, de la idee și pînă la împlinirea ei prin jocul actorilor, imagine, cadru scenic etc. Împlinirea acestor date apare cu atît mai vizibilă cu cît ea se petrece într-o zonă aparent încă neatînsă de regiizare: filmul

istorică necesară. Momentele primei domnii, alese cu extremă rigoare, se infiltrează astfel dureros în această întoarcere. Îi mînează gloria, o încărcă de tensiune răpovestitoare a războiului. Și abia ultimul moment — cea mai luminoasă amintire a Doamnei Ruxandra — imaginea Lăpușeanului tînăr, puternic, fericit, dornic să țînă primul lui în brațe, imaginea asozată între uciderea boierilor și otrăvirea domnitorului, face să se vadă clar cele două fețe ale dreptății egal dureroase: dreptatea Lăpușeanului, cel care tuna în sala tronului «Dumnezeul meu este Moldova», hotărît însă să domnească «așa cum ne duce pe noi mintea și cum ne silesc vremurile», și dreptatea țării. Pentru că Lăpușeanu nu piere ucis de boieri, ci de Petre al Ca-

Scenariul și regia: Malvina Urșianu. Imaginea Al. Intorsoreanu și Gh. Fischer. Decoruri: arh. Adriana Păun. Muzica: Anotai Vieru. Coloana sonoră: A. Salamanian. Montajul: Margareta Anescu.

Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman, Daniel Bucurescu, Eugenia Boslinceanu, Eusebiu Ștefănescu, Melania Ursu, Ion Nicu, Florina Luican, Silvia Ghelan, Lucia Mureșan.

O producție a Casei de Filme Trei. Director: Eugen Mandric. Film realizat în studiourile Centrului de producție «București».

Mijlocaș la deschidere



În condițiile unei producții cinematografice obișnuite, **Mijlocaș la deschidere** ar fi considerat un film bun. La cota de azi a peliculei autohtone, el devine excepție. Fluctuația în materie îl ridică la rangul de foarte bun, excelent poate. Ceea ce duce treptat la o reevaluare «conjuncturală» i-aș spune, în funcție de prea mulți factori neprevăzuți ce intervin de la o stagiune la cealaltă. De la nivelul filmului lui Dinu Tănase — sustinea cineva la conferința de presă — trebuie să începem a judeca producția națională. De început putem începe, totul e unde ajungem în acest curs aleatoriu al «aurului» cinematografic.

Dar să trecem la subiect. Mai întîi la scenariul semnat de un gazetar — Mihai Istrățescu. Scenariul nici nu bagatelizează faptul divers de la care pornește, nici nu fetișizează, cum se întîmplă, încercîndu-l de mai multe semnificații decît poate el duce. «Mijlocașul» e jucător de rugby în timpul liber și strungar în orele normate. Pasionat de sport și de meserie, mai are o slăbiciune: o fată care, cînd îl încurajează, cînd îl trece în rezervă de cum apare un pretendent cu mașină și perspective în Capitală. La fabrică tînărul e persecutat de un meser- invidios pe ambiția lui de a se pregăti pentru facultate. Într-un moment de criză pe ambele planuri, Andrei e atras într-o bandă veselă și cît p-aci să fie implicat în-

tr-o afacere urîtă, care, din fericire, se soldează cu un accident și o spitalizare scurtă în care înfîlșește o altă fată, mai serioasă, etc. Nimic original în derularea incidentelor ce se pot întîmpla la tot pasul, doar că timpul e scos din sfera banalității de un regizor care știe valoarea faptului mărunț, redîndu-i prospețimea, iar gestului oarecare sensul intim, ascuns. Metaforei din titlu îi creează un suport care nu te copleșește prin metafizică, dar te cîștigă prin sinceritate. Mijlocașul e jucătorul de care depinde ce curs va lua meciul, ce cale îl va conduce, dacă nu spre victorie, măcar spre un scor demn. Cîstîit. Cu suficiente sugestii pe parcursul povestirii, cu detalii de viață și nu cu explicări de text, metafora se susține și fără cîntecul final montat la bifurcația de drumuri filmate de sus, din elicopter. Dar să nu încep cu ce nu convinge, cînd sînt destule argumentele celalalte.

Deci, din capul locului, omul de film a creat povestii liniare, un volum, un spațiu de joc i-aș spune, dacă jocul nu te-ar duce cu gîndul la artificial. Or filmul e departe de convențiile rîspîndite în zonă de nenatural, dulceața și pudibonderia ce sufocă mai ales scenele sentimentale. Un exemplu de ieșire din șablon: după multe amînări, trivola de care e îndrăgostit Andrei (dar el, naivul, o crede pură) simte că își pierde și această șansă matrimonială, după ce esuase în altele, la București și acceptă să vină acasă la tînăr. Regizorul nu filmează îmbrățișarea — nu ea conta aici — cît dezmăgirea lui Andrei după scena amoroasă. Cînd cocheta își face cu gest versat bîrbele în oglindă, în timp ce el o întrebă, mai mult mîhnit decît lezat în orgoliul lui masculin, «De ce m-ai tînut atîta timp la distanță?», reposedat ascunde în el și rîsposul. Adică decizia băiatului de a o părăsi pe aventuriera care nu-l iubește. Delicat, expresiv, dramatic, sugerată situația. Regizorul găsește asemenea rezolvări și în scene ce treceau pe aproape de conventional. Cînd Andrei e luat de val — foarte convingătoare motivațiile — prietenul lui Jean vine să-l convingă să se întoarcă la fabrică unde i se rezolvase «cazul». O expediție pe Luli, prietena de ocazie, să facă catele, dar An-

drei tot nu vrea să-l asculte. Privește încăpătînat meciul la televizor și-i servește în cele din urmă sfătătorului un argument foarte plauzibil: «Crezi că numai la fabrică era ceva de rezolvat?»

Și într-adevăr, aruncînd un ochi în cămăruța unde trăiește tînărul, simți spațiul ce te sufocă, aparatul de-abia se poate mișca între mășua de televizor și patul cu asternut închiriat. E un adevăr al ambianțelor care întărește adevărul
(Continuare în pag. 18)

Alice MĂNOIU

Scenariul: Mihai Istrățescu. Regia: Dinu Tănase. Imaginea: Vasile Vivi Drăgan. Decoruri: arh. Aureliu Ionescu. Muzica: Marius Pop. Montajul: Rodica Fălcoianu. Sunetul: Gheorghe Iliarian. Cu: Stefan Maitec, Mircea Crețu, Sorina Stănculescu, Dana Siclovian, Gabriela Chiper, Zaharia Voinea, Dionisie Vîlcu, Rodica Nițescu, Romeo Mogos.

O producție a Casei de Filme Unu. Director: Ion Bucheru. Film realizat în studiourile Centrului de producție «București».

O «deschidere»
de zile mari:
Stefan Maitec,
un «mijlocaș» de talent



Nr. 3
Anul XVIII (207)

Cinema

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București — martie 1980