

Cine
ma

Nr. 4
Anul XIX (220)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie 1981

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

**Un partid militant,
o artă militantă**



DE LA TEMATICA POLITICĂ SPRE FILMUL POLITIC (II)



În acest moment aniversar, discuția inițiată de noi, încă din numărul trecut al revistei, despre tematica politică și filmul politic, pune odată în plus în lumină amploarea și, mai ales, perspectivele unei preocupări de frunte a cinematografiei românești.

Ne-am propus, din capul locului, nu o discuție-bilanț, ci o discuție de lucru, o analiză critică, o cercetare a posibilităților de autodepășire ale filmului românesc, în zona cea mai fierbinte, de care depinde în mare măsură afirmarea sa ca artă matură, cu ecou durabil în conștiințele contemporanilor, cu șanse originale în competiția cinematografiilor lumii.

În acest sens, niciunul dintre participanții la colochiul nostru nu a ambiționat să citeze totalitatea filmelor care și-au câștigat merite, în efortul de defrișare a unei tematici strâns legate de experiența Revoluției de eliberare socială și națională condusă de Partidul Comunist Român, de opera de edificare a socialismului, de afirmare a independenței naționale, a umanismului revoluționar. Dar reperele schițate de participanții la discuție atestă concludent adeziunea constantă a cineasților și colaboratorilor cinematografiei la crezul politic care însușește întregul nostru popor, ca și capacitatea seriorilor succesive de realizatori de a găsi drumul unei evoluții calitative a produselor lor, cutezanța unor ipoteze stilistice innoitoare. Accentele critice ale unor intervenții, ca și anvergura teoretică sau polemică a unora dintre răspunsurile la întrebările noastre,

sînt, la rîndul lor, firești într-o artă în care criteriile și modalitățile de lucru se află încă în curs de cristalizare, o artă în care lupta pentru o nouă calitate nu poate fi despărțită de lupta împotriva balastului mediocrității, împotriva confuziei valorilor.

Angajarea tot mai manifestă a cineasților, a cinefililor, a criticilor și a tuturor categoriilor de spectatori, în discutarea rezultatelor producției de filme, în aprecierea lor nuanțată, în disocierea valorilor de nonvalori, a evoluțiilor de involuții, în a saluta înnoirile și a regreta plafonările, se impune ca o datorie de prim ordin, într-un moment în care cinematografia noastră e chemată să transforme cantitatea în calitate. Acest tip de angajare în discuție este expresia simțului de răspundere nu numai al profesioniștilor, ci și al opiniei publice, răspundere față de chemarea pe care partidul, secretarul său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, ne-au adresat-o în repetate rînduri și, cu deosebire, din momentul cînd s-a inițiat sporirea rapidă a producției naționale de filme.

De realizarea unui consens al exigenței și al ambiției maxime, în aprecierea calității filmelor, cit mai atent aplicată fiecărei specii și fiecărui gen, fiecărei formule, fiecărei tentative tematice și stilistice, depind însăși finalitatea educativă a acestei producții, înscirarea sa în suita operelor reprezentative ale poporului nostru, ale epocii noastre.

1. Dacă am considera depășite discuțiile legate de terminologie, pe care dintre filmele politice sau cu temă explicit politică realizate de cinematografia noastră, ați dori să le citați și cum ați aprecia gradul reușitei lor?

2. În ce ar consta virtuțile lor inedite, contribuția lor la afirmarea acestei importante direcții de preocupări a cinematografiei românești și care ar fi limitele lor?

3. Cum vedeți dumneavoastră deosebirea dintre «a fi politic» și «a politiza», dintre «a fi actual» și «a actualiza», cu raportare la calitățile și deficiențele filmelor?

4. Asupra cărora dintre momentele sau compartimentele sau modalitățile de lucru ați vrea să atrageți atenția, în efortul de a depăși limitele constatate pînă acum în filmele noastre?

Ca să fie politic, un film trebuie să pună problemele cetății

1-4. Cu permisiunea dumneavoastră, îmi voi lua libertatea de a nu răspunde întrebărilor propuse pentru acest colochiu, în ordinea lor, și cu altul mai puțin precizărilor, fără îndoială deosebit de prețioase, pe care ele le solicită. Răspunsul meu nu trebuie luat decît ca un ghid care pe mine — și poate pe alții ca mine — mă preocupă demult. Așadar, s-o luăm cu începutul. Dacă acceptăm că acest substantiv feminin, de filiație greco-latină-franceză — politica — se referă la organizarea și conducerea comunităților umane, dacă acceptăm politica drept o expresie concentrată a economicului și în același timp ca o formă de activitate socială care se extinde asupra sferei relațiilor dintre clase și națiuni, ca și a celorlalte dintre indivizi și societate (vă este clar că am citat dintr-un dicționar), ei bine, atunci cred că trebuie, din capul locului, să definim, evident, prin multiple contribuții, însăși noțiunile de **film politic** și **politica filmului**.

Cred că filmul politic este acel film și numai acela care, prin subiectul și conținutul său, se referă în mod clar — dacă nu chiar direct — la probleme care țin de «forma de organizare și conducere a comunităților umane...». Ca să fiu mai precis, ar fi vorba de acel film care dezbate, cu mijloacele artistice, problemele cetății. A descifra și prezenta în fața spectatului mecanismele puterii, rațiunile exercitării ei în contextul istoric dat, a pune în discuție toate acestea prin mijloacele artei, iată elementele fundamentale, pornind de la care, cred eu, putem discuta despre fil-

mul politic. Artă, și în consecință filmul, ca una dintre formele conștiinței sociale, are datoria să ia în dezbateri problemele vitale ale comunității, fie că se referă la trecutul acestei comunități, fie că reprezintă preocupările imediate și de viitor ale acestei comunități.

Cinematografia noastră, din păcate, a produs prea puține asemenea filme, iar cele pe care le-a produs au, în general, un caracter istoric. Filmul politic, în sensul cel mai propriu al cuvîntului cred că, deocamdată, lipsește. Vreau să mă explic! Cred că ideile atît de prețioase, cuprinse în documentele celui de al XII-lea Congres al P.C.R., aparțin vieții poporului nostru, din care însăși politica partidului nostru se inspiră și, în acest sens, ele ar fi putut să stea de mai multă vreme la baza unor opere cinematografice. Ca formă a suprastructurii, așa cum am învățat la școală, artă în general și deci și cinematografia au menirea nu numai să comenteze, ci să și sugereze posibilitățile de dezvoltare a societății. Cred că, și cu asta închei, forma prin care cinematograful și artiștii care-l slujesc atestă ceea ce însuși tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a definit, ca o trăsătură esențială a politicii partidului nostru, și anume o largă participare a întregului popor la luarea tuturor deciziilor, poate fi tocmai realizarea filmului politic de strictă actualitate.

Mircea ALBULESCU

Film politic înseamnă depășirea ilustrativismului

1-4. Discuția pe care a propus-o redacția noastră unor personalități ale artei și culturii noastre a recoltat cred, pînă acum, unele prețioase puncte de vedere. Aș îndrăzni să avansez chiar constatarea că o bună parte din răspunsuri vadește tendința de a reacționa tocmai la rigiditatea terminologiei estetice folosită încă, în virtutea obișnuinței probabil, atunci cînd este vorba despre «genuri». În principiu, toată lumea este de acord că situațiile dramatice sînt expresia unor întrepătrunderi de genuri, că autenticul realizator de film — în cazul nostru — este preocupat nu de caracterul sacrosant al unui «gen» pe care el l-ar servi, ci de adevărul pe care realizarea sa este capabilă să-l reveleze. Poate de aceea se și evită în discuția la care mă refer tocmai citarea unor filme. Anumite convingeri stăruie totuși subcutanate și se crede încă, nu fără ardore, că a trata, într-un scenariu, un moment de semnificație politică echivalează cu a face film politic (cînd, de fapt, este vorba de ilustrarea unui moment istoric). Viața contemporană, existentă în continua ei evoluție, procesul cînd evident, cînd absocons al adaptării insului la condiția prezentului, transformarea, maturizarea, desăvîșirea sau dimpotrivă degradarea convingerilor lui concepțiilor, adaptarea individului la condiția colectivității, modelarea acesteia de către idei și determinări economico-filozofice, toate acestea și încă multe alte aspecte, deloc abstracte, deloc imaginare (sau, dacă sînt imaginate de artă, ele pornesc de la un impuls concret, existențial) desemnează aria politicului — a cursului pe care o societate și-l propune pentru propria ei evolu-

ție, emancipare. Aceste aspecte — larg însumate în noțiunea de actualitate — definesc de fapt atitudinea politică. Ce poate oare fi mai politic, atunci, decît de a face ca arta să nu reproducă ceea ce vede oricine, ci să prefigureze, în termenii ei specifici, conceptul de viață, să sugereze spiritualitatea unei lumi, determinările ei sociale, profilul ei. În acest sens — ca să mă refer la cinematografie — cred că filme ca **Puterea și adevărul**, **Reconstituirea**, **Proba de microfon**, **Croaziera**, **Stop cadru la masă**, **O lacrimă de fată** (și-mi iau toate rezervele citînd doar unele filme și nu pe toate din cîte ar fi posibile de citat) sînt filme politice prin însăși vocația pe care o demonstrează: și anume depistarea adevărului, prefigurarea cu ajutorul mijloacelor specifice a unei imagini despre lumea noastră.

Dezbaterile despre filmele noastre — chiar cu cei care le realizează — nu sînt nici rare și nici superficiale, aș îndrăzni eu să afirm. Ele sînt poate prea circumspecte și circumspectia aceasta vine — îmi închipui — din grija de a nu irita unele spirite mai «sensibile». Numai că această atitudine se plătește, într-un fel, prin însăși imprecizia constatărilor, printr-o «parcimonie» nefericit înțeleasă. Așa încît un schematic este înlocuit cu altul, în numele combaterii tocmai a schematicismului uzual. Și dacă ne gîndim bine la ceea ce afirmăm mai sus — în speță că se face o confuzie între «politic» și ilustrație istorică — acesta este un fapt ce poate fi identificat în destule din filmele care au fost discutate cu reve-

(Continuare în pag. 4)



«De la crearea sa, în anii grei ai ilegalității, înfruntând teroarea regimului burghezo-moșieresc, Partidul Comunist Român a ridicat sus steagul luptei revoluționare, a condus cu abnegație marile bătălii de clasă, s-a manifestat ca o forță politică cu adevărat națională în stare să răstoarne, prin lupta clasei muncitoare, a maselor largi populare, vechea orînduire bazată pe asuprire și exploatare și să făurească o orînduire socială nouă, fără asupritori — orînduirea oamenilor muncii, orînduirea socialistă».

Nicolae CEAUȘESCU

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

Un partid militant, o artă militantă



În șase decenii de luptă revoluționară și de edificare a noii societăți, partidul clasei muncitoare a determinat nu numai o nouă orînduire dar și o artă capabilă să reflecte istoricele deveniri. O artă care, la rîndul său, să poată stimula, determina mutații importante de conștiință ajutînd — cum cerea secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, — la formarea, la modelarea omului nou.

Caracterul reflexiv și totodată profund activ al cinematografului socialist, audiența lui uriașă, l-au înscris de la începuturile sale în prima linie a bătăliei moral-politice declanșată de partid, alături de alte forme de influențare în masă: presa, radioul, televiziunea. Dubla sa apartenență, la artă și la mass-media, determină și un dublu statut: cel al artelor în general — literatură, plastică, muzică — care-și iau față de realitate și de imperativele ei imediate o anumită distanță necesară decantării, aprofundării fenomenelor curente — și în același timp, statutul mijloacelor moderne de comunicare a mesajelor, care prin impactul lor imediat, prin participarea lor dinamică la evenimente, își creează un limbaj simplu, direct, accesibil.

În trei decenii de existență, cinematograful socialist românesc și-a onorat statutul de artă modern-militantă, reușind să creeze unele valori durabile. Caracterul peren-artistic n-a venit în contradicție cu caracterul de actualitate imediată a fenomenului inspirator. Dimpotrivă. De la filmul puterii de a rezista și a învinge o natură aridă: *Erupția*, la tulburătoarea anchetă în căutarea unor adevăruri complexe din *O lacrimă de fată*; de la sondajul în adîncurile unor conștiințe muncitorești, *Subteranul* sau fatalul mecanism al unei constrîngerii ilustrat de *Reconstituirea*, la refuzul compromisului din *Filip* sau mai recente reușite *Casa dintre cîmpuri* și *Proba de microfon* — probe de adevăr omeneș și social aducînd în discuție o problematică filozofică originală și nu fotocopii anemice a unor scurt-circuite de producție — filmul cu adevărat politic s-a dovedit filmul puternic angajat. Filmul unei atitudini și nu procesul verbal al unei ședințe. Cu alte cuvinte, e necesar a face politica

în imagini cinematografice și nu a vorbi despre ea ca despre un oaspete în vizită pe ecran. Spirit militant, spirit partinic, înseamnă în cinematograful românesc — emanație a realității socialiste românești — implicare curajoasă în marile dezbateri contemporane și nu refugiu comod în declarații retorice sunînd din «trîmbițele vremii» — cum numea conformismul în artă Marx, vorbind despre cîteva piese de conjunctură.

Nu o morală prefabricată, constituită în dogme — catehism per usum delphini — ci un întreg proces în devenire, o morală socialistă ce se construiește avînd în vedere propriile limite și puteri, luînd cunoștință de ele, pentru a putea evalua lucid pe ecran condiția contemporană, trebuie să urmărească filmul ca să tindă spre ameliorarea, perfecționarea acestei condiții.

Asemenea răspunzătoare marturii ale vremii noastre au fost fie severe examene critice ale cupidității, lășității sau abuzului de forță, ca *Puterea și adevărul*, ilustrate cu fiori de cîmp, *Filip cel bun* sau *Clipa*, fie prospecții mai luminoase în zone umane pure, ogîndite de pelicule ca *Mere roșii*, *În lăsa verde de acasă*, *Septembrie* sau *Casa dintre cîmpuri*, cu tineri capabili să se confrunte și mai ales să înfrunte medii retrograde.

Partidul revoluționar al clasei muncitoare indică sensul, direcția evoluției social-morale a țării. Dar fiecare creator în parte trebuie să descopere în imagini insolite noul și vechiul social în coliziune, să-l poată măsura intensitatea în unități dramatice, în volfi de strădanie, de suferință și depășire.

Artă cu adevărat politică presupune credință în dialectica vieții și curajul de a-și asuma realitatea cu toate umbrele, penumbrele și luminile ei. Pentru ca astfel, să poată descoperi acea putere a adevărului uman și artistic, proprie celor mai evolute societăți.

«CINEMA»

De la tematica politică spre filmul politic (II)

(Urmare din pag. 2)

rentă și în care este evidentă o anumită timiditate în abordarea acestui «gen» de artă. Este vorba deci nu atât de a discuta unele sau altele dintre filme, ci de a ne edifica, de a ne preciza noi înșine concepția despre film ca artă, ca modalitate, ca specific, ca finalitate.

Evoluția artei noastre cinematografice nu cred că ține de un compartiment (de altfel nu sînt deloc convins că o artă poate fi compartimentată, tratată teoretic prin moduli și supusă unei terapeutici zonale), ci de o înțelegere mai înaltă a însăși condiției ei, a imperativelor ei, a specificității ei. Nu cred deloc — așa cum aud adesea vorbindu-se — că ar fi mai greu de făcut, de pildă, film despre trecut decît despre prezent. Cred, dimpotrivă, și cu obstinație că este într-adevăr greu de făcut artă adevărată — asta da. Cred că este imposibil de a sub-

stituit în orice artă, talentului doar temeritatea, meditației frazeologia și autenticității impostura. Dar este timpul ca cinematografia noastră să nu se mai considere tînără și absolută de imperative maturității. Este imperioasă nevoie ca ea însăși să procedeze la un examen de conștiință de sine pe care asemenea colovii, anchete, discuții etc. au intenția să-l favorizeze.

Imperativul unei alte calități este în special rezonant pentru această artă, iar traducerea lui în fapt ar trebui să pornească nu în mod schematic, de la aparențe, ci în mod real, de la esențe: adică din zona conceptelor, a înțelegerii, cu scopul precis de a afla tonul care să ne reprezinte, de a ne defini personalitatea și universul spiritual propriu. Și sînt convins că numai astfel ne-am putea face recunoscuți în concertul universal al acestei manifestări de cultură.

Mircea ALEXANDRESCU

Arta adevărată se face numai cu oameni competenți

1-4. Poate sînt depășit de teorie, dar, cu toate acestea, voi continua să cred, indiferent de cîte contraargumente mi s-ar aduce, că un film bun, un film bine realizat artistic este și un film politic. Arta adevărată este expresia cea mai convingătoare a libertății de creație, iar aceasta este semnul maturității și trăiniciei unei orînduirii. A face artă mare, a pleda pentru ea, a o încuraja și susține este indicatorul cel mai sigur de maturitate politică, este propagandă în înțelesul strict al cuvîntului.

Frumosul, îndrăzneala artistică, adevărul și responsabilitatea civică și artistică merg mîna în mîna. O societate puternică, încrezătoare în forța și viitorul ei, n-are nevoie de surrogat, de filme căldute, de lozinci dramatizate, de «politizări» de conjunctură. Adevărata politică nu se face strigînd, punînd în gura marilor voievozi ultimele editoriale, obsesiile sau cerințele unui moment pasager ori ale unor producători efemeri. Adevărata artă nu se realizează făcînd din răzeșii lui Ștefan cel Mare, să zicem, niște vizionari care au anticipat zilele noastre și nici îndemnînd într-un fel penibil la muncă, de parcă starea naturală a omului ar fi inactivitatea, de parcă lenea l-ar fi creat pe om. Știm foarte bine ce au vrut moșii lui Iancu, soldații lui Mihai, soldații lui Vlad Tepeș și Horia (chiar dacă pe ecran toți seamănă între ei și sînt parca prinși în aceeași bătaie). Și mai știm de asemenea că nu tîrăniți ONT, vîcutele, inginerii chipeși, floricelele și sloganurile care le unesc li vor face pe tîrăni să-și reia locul la cîmp, să-l înlocuască pe studenții la strînsul recoltei, ci cu totul altceva. Că asemenea filme nu mobilizează și că nici «viața pentru o saibă» nu stîrnete mari entuziasme, ci cultura adevărată, arta adevărată care, dată sistematic, în cantitate suficientă, se constituie treptat, cum bine

susțin specialiștii, într-un factor de producție, pe lîngă unul de reală propagandă.

Or, arta adevărată se face numai și numai cu oameni competenți, cu specialiști care-și iubesc țara și semenii, care prin valoarea muncii lor transformă actul de creație într-unul politic. Trăim un timp al competențelor, al specializărilor, un timp care nu iartă și nu așteaptă pe cei nehotărîți sau inconstienți. Și cîtă vreme nu se va înțelege acest lucru, cîtă vreme va domina mentalitatea îngust-utilitaristă, cît timp fiecare se va ocupa exact de ceea ce nu se pricepe, nu vor prospera nici creatorii, nici destinatarii muncii lor, ci nechematîi, cerberii sezonieri, selecționați parca după principiul lui Peter, doctori în transformarea capului după pălărie, profitorii revoluției, revoluționarii cu ziua.

N-aș vrea să se înțeleagă că n-avem cîteva filme foarte bune, după mine filme politice foarte bune. Iată, dintre puținele pe care mi le amintesc acum: **Reconstituirea**, **Pădurea spinzuraților**, apoi **Puterea și adevărul**, **Proba de microfon**, **Nunta de piatră**. Și lista nu este epuizată. Dar, oricum, e prea puțin în comparație cu ceea ce se face prin alte părți, și foarte puțin dacă ținem seama că cinematografia noastră nu este atât de tînără ca vîrstă. Așadar, vom face cu adevărat filme politice mari abia atunci cînd ne vom propune să facem artă mare și numai atât. Pentru asta este nevoie să dispară atîtea trepte intermediare, să se acorde toată încrederea regizorului și scenaristului, așa cum se acordă scriitorului sau atomistului. Pentru că, în acest timp al tuturor vitezelor, este bine să vedem, înaintea intereselor noastre personale, interesele mari ale culturii românești.

Augustin BUZURA

Depășirea limitelor nu poate fi decît rezultatul unui efort colectiv

1. Citez un număr de filme, aproximativ în ordinea apariției lor pe ecrane: **Setea**, **Valurile Dunării**, **Procesul alb**, **Canarul și viscolul**, **Serata**, **Facerea lumii**, **Puterea și adevărul**, **Clipa**, **Vînătura de vulpi**. Aș completa lista cu alte două producții la a căror reușită — atît cît a fost — am o oarecare contribuție: **Cînd primăvara e fierbinte** și **Zidul**. Nu sînt însă deloc sigur că nu am omis unele creații importante. Bineînțeles, cinematografia noastră a realizat și alte filme reușite, care nu par a se încadra în categoria propusă de dumneavoastră, deși nu sînt filme apolitice.

2. Fiecare dintre filmele respective, desigur inegale valoric, au adus cîte ceva nou. O caracteristică pozitivă comună mi se pare a fi faptul că ele tind să facă din problema revoluției ceva vital pentru eroii lor, ceva care le consumă întreaga putere umană de a fi. Limitele mi se par a fi, atît

de natură problematică, cît și, mai ales, stilistică.

3. Întrebat de un coleg, pe vremea cînd eram studenți la Școala de literatură, «ce este schematicul?», Camil Petrescu a răspuns scurt: «Formalismul conținutului». Răspunsul marelui scriitor rămîne, cred, valabil și pentru întrebarea pusă acum. «A fi politic» înseamnă a modela estetic-filmic problema revoluției (indiferent de etapa istorică la care ne referim), din perspectiva fetei și nefericirii umane, deci a marilor antinonii care fac din ființa umană «ceva» deosebit de tot ceea ce există în univers. «A politiza» înseamnă, probabil, excluderea problematicii din sfera existenței propriu-zise a personajelor. O «transpunere» pur exterioară. Lucrurile nu cred că stau altfel în cazul opoziției «a fi actual» — «a actualiza».

4. De regulă, atunci cînd treaba «nu prea merge», vinovați sînt scena-

riștii și scenariile lor. E firesc să se gîndească așa, deoarece de la scenariu «începe totul». Dar trebuie precizat (a cîta oară?!), că restul «momentelor și compartimentelor» nu «execută» pur și simplu ceea ce este scris în scenariu, ci recrează (bine sau rău). Scenariul este o propunere problematică și artistică, filmul este valorifi-

carea acestei propuneri. Cred, deci, că limitele ne vizează pe toți sau, mai exact, am convingerea că depășirea lor nu poate fi decît rezultatul unui efort comun. Ori-zonturile ce trebuie cucerite se numesc, după părerea mea, autenticitate problematică și stil.

Dumitru CARABĂȚ

Contactul viu, pe propria piele, cu viața

1. Cred că trei sînt peliculele care ambiționează declarat să facă politică în cel mai deplin înțeles al cuvîntului și, firește, în spațiul estetic: **Reconstituirea**, **Puterea și adevărul**, **Clipa**. Rămîne însă de discutat, pentru fiecare în parte, chestiunea gradului generalizării cu mijloacele artei, astfel încît să interesăm și «restul lumii» — chestiune care depășește spațiul intervenției mele, dar care ar merita o discuție în «Cinema». Ar fi, într-adevăr, o discuție demnă de tot interesul, pentru că așa cum am mai avut prilejul să spun într-un interviu din «Flacăra», chestiunea filmului, teatrului, romanului politic, în socialism, cere o abordare absolut diferită, politic și estetic, față de chestiunea filmului,

e epidermică, e produsul unei viziuni superficiale, lipsită de durerea contactului, pe viu și pe propria piele, cu viața. E ca și cînd artistul trece pe o stradă pe care plouă torențial adăpostit de o uriașă umbră și, ocrotit de ea, vrea să arate cum suferă bieții oameni care n-au umbră și alegăre pe caldarîm uzi pînă la piele, iar el nu simte drama lor decît prin puținele picături sbicite de vînt și care ar putea ajunge, întîmplător, și pînă la obrazul lui sau pe mîna cu care ține strîns mînerul umbrelor ocrotitoare. Greu va putea el reda ce înseamnă măcar picătura care i-a pătruns eroului pe sub gulerul hainei și i s-a strecurat, de gheață, pe șira spinării. Am mai spus eu odată că, dacă Steinbeck nu culegea, el



«Un film care ambiționează, declarat, să facă politică: *Clipa*». Scenariul: Dinu Săraru. Regia: Gheorghe Vitanidis. Cu: Gheorghe Cozorici și Violeta Andrei

teatrului, romanului politic, produse în alte contexte sociale. Iată ce ar trebui să discutăm noi, foarte serios, și să facem — așa cum ar trebui să facem și cu conceptul de actualitate — să se ajungă la un consens teoretic care să funcționeze în cadrul aceluiași criterii și pentru creatori, și pentru critici, și pentru diverșii factori implicați în spațiul culturii în general. Dar, cum ziceam, sper într-o asemenea discuție în paginile revistei «Cinema».

2. Nu pot răspunde la această întrebare, bare, pentru că, așa cum ziceam, aștept o discuție separată pe această temă. Contribuția filmelor menționate de mine e, deocamdată, de timid pionierat.

3. Iată o întrebare serioasă. A fi politic înseamnă a face politică declarat, convins și convingător, abordînd realitatea dinăuntrul ei, ca implicat direct în procesul revoluționar, considerîndu-te și tu, artist și autor al succeselor lumii pe care vrei să o descrii, dar și vinovat, la rînd cu toți ceilalți, de ceea ce nu e bine sau nu e conform cu principiile, cu lozincile, cu sensul revoluției. A politiza înseamnă a descrie lumea fără a te simți implicat și, pentru circumstanțe și conjuncturi, a te face că privești realitatea și în aspectele ei politice care, pentru un astfel de artist neangajat, vor fi întotdeauna periferice sau epidermice. Actualitatea multor filme pe care le producem

fructele miniei, în acel an nefericit al secei pustiitoare cînd toată America năvălea în California să găsească de lucru în livezile ei, dacă nu culegea el înșiși, cu minile lui, și de foame, merele în acea toamnă celebră, nu scria romanul care i-a adus premiul Nobel. El nu politiza realitatea cînd scria, nu o actualiza, el o trăia. Actualizarea înseamnă încercarea tristă de a simula trăirea adevărată a vieții pe care ți-ai propus să o descrii.

4. Cred că chestiunea are un caracter strict moral și privește conștiința artistului. Cînd vom avea conștiința misiunii și cînd vom înțelege că avem obligația de a lăsa pe urma noastră o operă de care să nu ne fie rușine mai tîrziu, atunci vom înceta să ne mai justificăm cu prezența nu știu a căruia funcționar la viziunea opereii sau la aprobarea scenariului sau nu mai știu unde. Pentru că respectivul, ca toți respectivii, e vremelnic, iar artistul e dator să-și apere perenitatea numelui. Un funcționar își apără vremelnicia scaunului, un artist perenitatea semnăturii. Nu cunosc încă un scenariu politic autentic, o pagină de literatură actuală autentică, un decupaj inspirat care să se fi oprit la ușa vreunui funcționar vremelnic. Nu rămîn, așadar, decît conștiința și talentul, autentic, ale artistului.

Dinu SĂRARU



Într-o cinematografie profesionistă în care regizorii, operatorii, actorii, scenografiile, sint specializați în institute superioare, singurii care sînt lăsați la voia întâmplării, să-și cîștige meseria artistică din

mers, după ureche, sînt scenariștii. Autorii materiei prime a filmului sînt scriitorii veritabili, ocazional atrași spre cinema, dar, cel mai des, condeie improvizate pentru o temă sau alta din necesarul unui plan productiv. Scenariștii specializați anume pe această profesie dificilă — profesie care nu e, care nu trebuie să fie literatură ilustrată, ci literatură filmică din capul locului — reprezintă o excepție. Un accident fericit, cînd ar fi trebuit să fie regula unei producții ritmice. Dumitru Carabă e «excepția» formată îndelung și exclusiv pentru arta scrisului în imagini, în interiorul procesului cinematografic. Primele sale scenarii au fost lucrate împreună cu regizorii (cu Andrei Blaier la *Prima melodie*, cu Lucian Bratu la *Secretul cifrului*, cu Mircea Săucan la *Primăvară fierbinte*, cu Henri Colpi la *Codin*) și acest început normal într-o artă a colaborării și-a spus cuvîntul în formarea sa ca om al scrisului în și cu imaginii. Filmele realizate după partiturile sale sînt de aceea foarte cinematografice. Nu întîmplător, în 1963 la Cannes, adaptarea lui Dumitru Carabă după *Codin* de Panait Istrati, în regia lui Henri Colpi, a luat un mare premiu pentru scenariu. De la fiecare regizor scenariștii au învățat cîte ceva și, la rîndul lui, fiecare regizor, la început de meserie, a învățat de la autorul dramatic. Lucrînd cu Andrei Blaier, el a deprins farmecul faptului obișnuit din care s'extragă semnificații sugestive; împreună cu Lucian Bratu, s-a inițiat în secretul suspensului psihologic; împreună cu Săucan a pus accentele pe atmosfera dramatică rezultată din relații umane aflate într-un moment de criză; de la Colpi a deprins construcția muzicală a narațiunii dezvoltată ulterior în mai toate filmele sale, de la lirica *Ultima noapte a copilăriei* la scenariul aflat actualmente în lucru, *Întoarce-te și mai privește odată*. La Zidul, tînrul Constantin Văeni a beneficiat de îndelunga experiență a constructorului unui «spațiu tragic» în care acțiunea, concentrată spre interior, creea efecte spectaculare neobișnute pentru un film psihologic.

O interesantă experiență face scenariștii în 1972, cînd e chemat la I.A.T.C. să țină un curs de dramaturgie viitorilor actori. «Propunerea mi s-a părut o aventură fascinantă — îmi spunea autorul. Habar n-aveam de unde să încep. Am venit în fața studenților și le-am spus: să încercăm să imaginăm împreună o poveste cinematografică. N-aveam în minte nici un subiect. Mă gîndeam doar că trebuie să inventez pentru acești tineri niște partituri care să le ofere fiecare, în funcție de personalitatea sa, o posibilitate de a-și încerca fantezia și talentul său. De la seminar la seminar, construim aceste secvențe care au devenit treptat o poveste cursivă petrecută într-un spațiu tragic: un cartier în care se infiltrază legionarii, terorizînd populația. Am imaginat un personaj plecat din acest loc mai demult, din copilărie, după ce-i fusese ucis tatăl, revist; el se întoarce în cartier să la legătura cu comunități ilegalești ce pregăteau o acțiune de sabotaj împotriva nemților».

— Este un motiv care revine și în «Zidul»; în general observ în scenariile dumneavoastră leit-motive filozofice și poetice care se reiau din filmografia de construcție armonioasă, o «năzuință formativă», cum ar zice Blaga.

— Lucrînd cu Colpi la *Codin*, am înțeles cît de apropiată e opera filmică de cea muzicală. Problemele de compoziție pe care le pune filmul sînt foarte asemănătoare cu cele pe care le întîmpină compozitorul. Chiar din faza lui scrisă, un scenariu nu se redactează, se compune. Compoziția e chiar nucleul germinativ al operei. Tema e o structură care se deslășoară în timp, o articulare armonioasă de părți. Elementul de compoziție e unul din secretele poeziei cinematografice. Chiar secretul ei cel mai important. Elementul narativ este doar un punct de pornire pentru poezia de care vorbim; pentru că toate celelalte componente filmice: imagine vizuală, sonoră, montajul, se ordonează în funcție de aceste nuclee-poetice narative.

— Aveți în minte cîteva exemple?

— Victor Iliu era unul din cei mai «tehnic» și totodată poetici autori de film. Amîntiți-vă armonioasele construcții la *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul vechi*. Titus Popovici își compune scenariile cu multă rigoare. În începutul *Valurilor...* șleful trece pe lîngă pontonul unde se află un copil. După explozie, pontonul curge la vale și pe copil îl descoperim pe



Scenariștii
noștri

slep. Numai în funcție de prima secvență înțelegem mai bine ce s-a petrecut mai tîrziu. Elementele de sugestie sînt insinuate treptat, încercînd poetic narațiunea.

— Asemenea detalii abundă în literatura dumneavoastră filmică. Mestecenii din «Primăvară fierbinte», martorii ai jurămintului de dragoste, mestecenii pe care soldatul întors de pe front va încerca să-i taie cînd află că Ana nu l-a așteptat sau în același film, calul și steagul pus la plug de Tică, atunci cînd intră pe pămîntul boieroaicei — cal care se întoarce singur în zori, în sat, după ce Tică e ucis de vechil. Sînt apoi inscripțiile de pe pereții camerei din «Zidul», cu acel amuzant «și nu ne duce pe noi în ispită» scris pe capacul podului, inscripție care, într-un moment greu pentru Victor, capătă o notă hotărîtoare în acțiune. Sînt elemente de poetică narativă sau de narațiune poetică ce măresc expresivitatea filmului.

— Rostul unei bune colaborări a scenariștilor cu regizorul constă în continuarea acestui proces de «poetizare» început cu scenariul și terminat cu copia standard. Scenariștii care înțeleg că filmul e o artă de colaborare, un acord de sensibilități de gînduri și idealuri, trebuie să vină în întîmpinarea intuițiilor regizorului.

— Aceasta presupune o cunoaștere a regizorului care va realiza scenariul, o înțelegere cu el în timpul redactării — ba nu, al «compunerii» scenariului.

— Cele mai bune filme se nasc din asemenea acorduri prealabile. Și eu am avut sansa unor asemenea colaborări.

— Întrebare indiscretă: cu care dintre regizori v-ați înțeles mai bine?

— Sînt mulțumit de toți regizorii cu care am colaborat (și, deasemenea, cu scenariștii cu care am conlucrat: Theodor Constantin, Beno Meirovici, Mircea Săucan, Mircea Mohor, Costache Ciubotaru). Nu am — cu o singură excepție — de făcut nici un reproș. Ceea ce nu înseamnă că

posibilități posibile

Am realizat un film despre trei fete gemene. Mărturisesc că am văzut pentru prima oară în viață o asemenea minune a naturii (dar nu despre asta e vorba). Pînă cînd s'aprezintă surorile, pînă cînd s'au descurc cu numele lor, pînă cînd s'au filmat cum își încurcă propriile fotografii, pînă cînd s'au pus să cînte puțin, pînă cînd s'au fac să-și amintească despre prăjiturile pe care le-au dăruit primilor lor învățătoare — după prima oră de gospodărie din clasa a V-a, spațiul filmului s-a terminat. Cîndva va trebui să fac al doilea film în care va trebui să spun și să arăt: cît de complicat este să cumperi nu trei paltoane pe rînd,

Dumitru Carabă:

Spontaneitatea „improvizația” în film, iată cea mai dificilă premeditare

filmele au ieșit exact cum le-am gîndit eu. Niciunul nu a ieșit cum l-am vrut. E suficient ca locul ales pentru filmare sau interpretul să fie altul, ca filmul să nu mai semene cu ce ai gîndit. Nu neapărat mai rău, dar altfel. Din acest punct de vedere scenariul are forma unei aspirații spre perfecțiune. Un soi de idealitate pe care pelicula greu o poate atinge.

— Există astăzi tendința unor regizori de a considera scenariul un fel de pretext ori stimulente pentru viitorul film.

— Teoria e veche, o știm cu toții; fără a-l admira mai puțin pe Eisenstein care a lansat teoria, eu nu cred în scenariul-stimulent. Imitația în cinematografie e cea mai dificilă premeditare. Pentru ca rezultatul să fie notabil, regizorul trebuie să umple el «spațiile albe» lăsate de scenariștii pentru fantezia regizorului.

— Și totuși, filme recente ca «Proba de microfon», «Stop cadru la masă», «O lacrimă de fată» și-au luat libertăți mai mari față de construcția dramatică-gică clasică. Sînt chiar filme oarecum «dedramatizate».

— Nu cred că filmele lui Daneliuc sînt dedramatizate. Există doar un mod mai personal de a construi dramaturgia. Daneliuc, care își scrie singur scenariile, este un foarte bun constructor, doar că el implică în factorii constructivi elemente aleatorii pentru a sporii efectul de spontaneitate. Ne aflăm — ca și la *Stop cadru la masă*, în fața unui alt tip de construcție dramatică. Fiecare generație, fiecare personalitate în fond, pune sub semnul îndoielii poetica filmului pentru a o reconstitui. Așa au făcut cîndva Săucan, Stîpîl, Blaier pe care eu am avut șansa să-i prind în momentele lor de aspirație stilistică.

— Stilul unui film poate fi determinat de stilul scenariului?

— Orice scenariu demn de acest nume e, printre altele, și o propunere stilistică. Regizorul, în măsura în care propunerea

De trei ori

ci trei paltoane — la fel — deodată ● cît de complicat este pentru trei gemene să aibă prieten(e) ● cît de (ne)plăcut este să simți tot timpul ochii oamenilor pe tine ● cît de tragic este să te cerți tu, una, cu celelalte două ● cît de simplu este să hotărîști viitorul cînd fiecare își dorește altceva și cît de complicat este cînd toate trei doresc același lucru ● cît de greu e pentru părinți să nu se supere nicodată, chiar dacă ar trebui să se supere de trei ori.

Asta ar trebui să fac și asta voi și face.

Alexandru STARK

există și-i adevătații firii sale artistice, și-o însușește, și-o modelează, o remodelează dîndu-i forma care-l reprezintă.

— Regizorul imprimă hotărîtor stilul filmului?

— Stilul începe, cred, cu elementul cel mai secret — cu sensurile lui latente propuse de scenariu — și se încheie cu factura imaginii, a montajului, cu tipologia aleasă, cu contribuția scenografiei, cu tot arsenalul filmic. La această comuniune stilistică trebuie să aspire scenariștii și regizorii împreună. În producția anului trecut există o resuscitare a noțiunii de stil care, sper, să fie de bun augur. Filmul Malvinei Urșianu, cel al lui Mircea Daneliuc, al lui Mihai Iulian, al Adei Pistiner sau al lui Lucian Bratu sînt importante și pentru că repun în centrul preocupărilor ideea de stil. Prin stil nu înțeleg doar caligrafie, ci ceea ce pleacă de la viziune și ajunge la caligrafie.

— Cronicile la aceste filme au semnat cîștigurile de ordin stilistic.

— Cronicile nu pot decît consemna fenomenul. Dar consemnarea e doar un moment dintr-un travelling și nu travellîngul însuși. E nevoie de mai mult decît cronica obișnuită pentru a fixa aceste prăguri artistice importante. Cred că menirea criticii — are ea mai multe, dar una din ele — este de a face conștient în ochii cineastului și ai publicului aceste cuceriri în ordinea stilului. Sînt poziții cîștigate (noi tot cîștigăm și tot pierdem) care se cer neapărat consolidate. Eu n-am citit încă — nu-i timpul pierdut — analize mai ample care să fixeze aceste cuceriri. Consolidarea lor depinde și de critică. Consolidarea valorilor este însuși obiectul creației critice. Definind, fixînd valorile unei cinematografii, critica produce proppile ei valori.

— Cum apreciați dumneavoastră, critic, momentul actual al cinematografiei noastre?

— Nu pot cuprinde momentul actual într-o singură apreciere: cinematografia noastră e și hibridă, și contradictorie, și foarte bună citeodată, și foarte proastă. Cred că ceea ce îi este necesar acum ar fi mai ales un spirit al sintezei, filme care să se ridice la o viziune istorică și poetică a epocii noastre. Pentru a putea realiza tipul de film pe care-l creează astăzi Wajda, pe care-l făceau la început De Sica și Zavattini (un film ca *Hotii de biciclete* reușite, printr-un fapt extrem de particular, să fie o cronică a Italiei anilor '50, fără ca autorii să-și fi propus acest lucru. Dar faptul are o valoare exponențială). La noi, *Puterea* e adevărul s-a putut ridica la o asemenea imagine sintetică, fără a schematiza evenimentele. Încerc și eu un moment de sinteză într-un scenariu care-și așteaptă de multă vreme aprobările. *Soarele și Luna* urmărește plecarea de la țară a unui băiețandru și transformarea lui în orășean, un fel de *Padre Padrone* — evident raportat la civilizația noastră, la cultura și mentalitățile românești de astăzi. Am fost uluit văzînd filmul fraților Taviani, și deprimat pentru că eu scrisesem scenariul cu mult înainte ca ei să se fi gîndit la film.

— Nu credeți că apelarea la proza contemporană ar putea ajuta cinematograful să capete anvergură problematică, privirea de sinteză la care vă refereați?

— Cred că avem o foarte bună literatură a momentului și sugestii importante pot veni de aici. Dar literatura nu poate rămîne unica sursă a cinematografului. Ea trebuie păstrată undeva, «în coastă» cinematografului, ca etalon, ca termen de referință, de comparație. Literatura nu e rivala cinematografului și nici invers. Cele două au nevoie una de cealaltă pentru a-și furniza idei, sugestii, pentru a se stimula reciproc. Chiar cînd nu e ecranizată direct, literatura poate oferi cinematografului criterii de valoare prin seriozitatea și bogăția tradiției, prin experiențele ei stilistice îndelungate. Literatura produce și pune în circulație idei, ea e capabilă să ajute la formarea unei înalte conștiințe estetice. Un cinematograf care nu-și cunoaște literatura e de neimaginat, pentru că literatura cristalizează o sensibilitate populară și națională indispensabilă și filmului. Artele, oricît de diferite ca mijloace, tind către o comuniune de epocă. Ele sînt deosebite, dar convergente. Împreună trebuie să creeze această comuniune care să exprime o năzuință stilistică a noastră. Și nu putem vorbi de o școală cinematografică românească fără ca cinematograful să nu încerce, împreună cu celelalte arte, să determine o năzuință stilistică națională.

— Vă mulțumesc.

Alice MĂNOIU

în premieră

Dragostea mea călătoare



De ce nu reușesc, decît arar, comedii rurale? Pentru că sînt considerate rurale. A-dică potrivite sezătorilor ori serbărilor cîmpenești, îngroșate, ca haz, și rudimentare ca substanță, cu tipologii primitive și glume răsuflete, așa cum mai cred unii că arată gustul sătesc între două recolte. Intocmai ca săgărele de odinioară cu «margarete pentru fete și bujori pentru ficior», ușurel adaptate la ameliorările funciare sau la mulgătoria mecanizată, dar cu aceleași caricaturale psihologii leat cu Penes Curcanul. Cu foarte mici excepții, dintre care **Toamna bobocilor**, aerul modern pătrunde greu în perimetrul filmat la țară de turismul cinematografic și tot înaintînd în ritmul ăsta, s-ar putea să treacă revoluția agrară pe lângă Bufta, și ea mereu ocupată cu aceleași anecdote de clacă, s-ar putea să n-o zărească decît după ce s-a foarte îndepărtat. De data asta însă, un condei de gazetă talentat, Nicolae Tic, culege semnele primăvăratecii urbanizării a unui sat cu nume istoric — Scăieni și le transformă într-o peripeție semi-comică, semi-gravă — cum îi stă românului bine — deplasînd accentele de pe anecdotic pe problematic-tipologic, fără sublinieri moraliste, dar cu un inteligent ton ironic vizavi de aranjamentele locale și bețele în roate puse de către suflutele de hîrtie, suflutele de matadori. Întîmplător de matadoare, pentru că — nota bene — președintele cu ton dulce-acrișor și delegație pe o lună pentru rezolvarea problemelor cooperativei e o blondină de 20 de ani, aprig îndrăgostită de cel căruia îi preia funcția, ideile și motoare. Și odată cu ele, mina lui deprinsă cu burlăcia și cu gustările reci.

— La ce visezi? Își întreabă logodnica, într-o rară clipă de tandrețe, președintele-naveist.

— La o supă caldă, oftează melancolic îndrăgostita, copleșită de atribuțiile puse pe umerii ei firavi de către președintele în titlu, cel care vrea să demisioneze tactic, așa cum citise el că făcea un om de stat, ca să forțeze mina celor ce-i respinseseră propunerile, și să fie rechemat ca să i se accepte. Doar că socoteala de acasă nu se potrivește cu cea din țîrg și răzbătătoarea logodnică e cît p-aci să-i înlăture — fă-



Urbanizarea, o temă serioasă, tratată în registru comic de Nicolae Tic și Cornel Todea (în imagine: Angela Ioan, Horațiu Mălăele și Victor Radovici)

ră voia, numai prin zelul ei — pe tacticianul demisionat. Amuzantă situație tratată în termeni de umor normal, adică nici prea-prea nici foarte foarte, de un regizor, Cornel Todea, ce zăbircise pînă acum în cinematograf, pentru că nu gășise scenariul de bun gust și firesc capabil să-i asigure măsura.

Aici poate că exagerează în celălalt sens, mergînd cu frîna de mină chiar cînd s-ar fi cerut să-și dea drumul (în incidentele sentimentale, ba chiar și în cele birocratic-administrative: controale financiare, campania «electorală» a celor doi concurenți la președenția colectivei milionare etc.). Accentele

ironice sînt puse acolo unde trebuie: inspectorul care nu-și mai recunoaște rudele cînd e în misie și redevine afectuos, cînd trebuie să-și umple servieta-diplomat cu ouă proaspete; brigadierul — posesor de Renault care iese la cîmp cu înalt și transitoriu pe umăr și se crede îndreptățit să candideze, pentru că e singurul posesor de carnet din sat; colectivistul care nu iese la muncă pentru că «n-are stimulent», n-are imbold, prea s-au înmulțit conservatorii în sat și atunci el, în semn de protest, se hotărăște să-și dărîme partea lui din casa conjugală, să-i lase jumătate de televizor nevestei și să se «spulbere» din Scăieni.

Atribuirea rolurilor mai mari sau mai mici a ținut seama de o aderență temperamentală la partitură: Constantin Diplan — președintele cu umor diplomat, cu degajare teapăn; Melania Ursu, o prim-secretară feminin-justițiară; Dumitru Anghel, un anti-conservator furios, Ion Vilcu, un aprig contra-candidat; Horațiu Mălăele, cam aflat pe postul lui de devenire, și un debut dovedind aplomb filmic, degajare, vioiciune: Angela Ioan — tînăra vicepreședintă.

Priza sonoră directă realizată de Andrei Papp asigură firescul inoanației, păstrînd culoarea și hazul unor replici. A celor cu haz și culoare, pentru că sînt destule și din celelalte.

Dacă firescul și măsura devin, într-un context cinematografic, criterii de apreciere, mă întreb cum va arăta comedia care, începînd număratoarea cu ele, se va ridica și la o cotă artistică reală?

Alice MĂNOIU

Regia: Cornel Todea. Scenariul: Nicolae Tic. Imaginea: Ion Dobre. Decoruri și costume: arh. Adriana Păun. Ilustrația muzicală: Paul Urmuzeșcu.

Cu: Angela Ioan, Constantin Diplan, Radu Panamarenco, Ion Vilcu, Horațiu Mălăele, Victor Radovici, Melania Ursu, Eusebiu Ștefănescu, Gabriel Iencic, Elena Petrican, Ion Colan, Dumitru Anghel.

O producție a Casei de Filme Trei. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică București.

în premieră

Spectacolul spectacolelor



Conceptut ca un documentar omagial dedicat celei de-a doua ediții a Festivalului național «Cîntarea României», **Spectacolul spectacolelor** își propune, așa după cum și titlul o sugerează, să facă un bilanț al acestui adevărat maraton de talent. Autorilor — regizor Ion Moscu, scenarist Dumitru Done — le-a revenit astfel dificila misiune de a selecta și sintetiza în 90 de minute efortul de creație al celor peste trei milioane de participanți, efort destășurat de-a lungul a peste 700 de zile, precum și satisfacțiile citorva dintre premianți, adică a celor mai buni dintre cei mulți foarte buni, a căror comună dorință a părut să fie, ca și la prima ediție a festivalului, încercarea de a estompa cît mai mult cu puțință hotărul dintre artiștii amatorilor și profesionalism, și mulți chiar reușesc.

Incontestabila dificultate a acestui gen cinematografic stă în faptul că autorii sînt determinați din afară, ei urmînd să înregistreze pe peliculă fragmente din spectacole concepute, aranjate sau dirijate de alții. Pe de altă parte, ei au de a face cu vastitatea tematică a unui astfel de concurs național ce include de la joc popular la balet clasic sau la dans modern; de la soliști de muzică populară sau ușoară la ansambluri corale și orchestre de toate genurile; de la teatrul clasic la cel contemporan și la cel de revistă pînă la film; de la artele plastice pînă la arta țesutului; de la recitări de poezie la montaje literare; în fine, trecînd de pragul manifestărilor culturale-artistice, autorii trebuie să pătrundă și pe terenul competițiilor tehnico-științifice unde se află la start mii și mii de inovatori și inventatori. O asemenea varietate, deci, creează dificultatea de a găsi conexiuni necesare, logice și artistice totodată pentru produsul finit: filmul-document. Experiența semnatărilor de pe genericul **Spectacolul spectacolelor** pare însă să-și fi spus favorabil cuvîntul.

Prima idee a autorilor potrivit contextului mi s-a părut aceea de a da «Cîntării României» cadrul pe care îi merita și deci

de a face din întreg peisajul țării — natural sau citadin — scena deschisă tuturor manifestărilor din concurs. Colinele Bucovinei sau plaiurile muntene, vechile cetăți ale Devei și Pietrei Neamț sau modernele bulevarde ale Capitalei, foaierele celor mai vechi teatre la țări din Iași sau scena Sălii Palatului, codrii Maramureșului sau combinatele siderurgice sau chimice, devin rînd pe rînd decoruri de semnificație istorică puse în valoare în ansamblu sau prin detalii, în jocuri de lumini și transparențe de culori de aparatul mîlăuit cu acuitate și sensibilitate de semnatarul imaginii, Otto Urbanschi.

O a doua soluție inventivă o aflăm în punțile, eliberate de orice fel de canoane, pe care autorii le-au aruncat între un episod sau altul, mergînd pe asociații de replici sau imagini, sau, dimpotrivă, pe contraste

diminuînd astfel senzația de repetiție oferită de un prea plin de voie bună. Anda Călugăreanu și Amza Pellea în calitate de comperi agreabili și cu minecile suflecate la masa de montaj facilitează cu un zîmbet, cu o poantă sau chiar cu argumente de ordinul cifrelor, treceri altminteri dificile. Se vede că montajul a fost gîndit odată cu scenariul regizoral, punînd stavilă tendinței centrifuge a unui astfel de subiect în favoarea liniilor de forță centripete.

În sfîrșit, am apreciat discreția, dar și precizia cu care autorii au ținut să ne prezinte pe cîștigătorii ediției a II-a a Festivalului național «Cîntarea României» nu numai ca făuritori de bunuri spirituale ci, pe drept cuvînt, și ca făuritori de bunuri materiale. Cîteva montaje paralele, din care aș cita doar dansul țesătoarelor din Miercurea

Ciuc, cu războaiele lor ce se mișcă singure în același ritm, au exact forța de sugestie și ritmul necesare. Cîntăreții, dansatorii, actorii, pictorii amatori își află, astfel, rădăcinile firești în viața țării, închinînd o odă nu numai prin cîntec și dans tradițiilor noastre istorice multimilinare, ci prin muncă lor și României socialiste de azi.

Dincolo de o imagine cît se poate de exactă a ceea ce a fost și în special a ceea ce a însemnat pentru participanți ca efort și ca satisfacție «Cîntarea României» (am remarcat nenumărate notații de expresie ce dau filmului caracterul de trăit pe viu), autorii au reușit să comunice sentimentul de unitate, de bucurie și de convingere «de a merge pe același drum», solidari cu jurămîntul de fidelitate, recitat de o altă laureată (Leopoldina Bălanuță) închinat inițiatorului acestui festival, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Filmul lui Ion Moscu, ca și Festivalul, cu atmosfera lor sărbătorească de cîntec și joc, dar și de ardore patriotică și dorință de muncă stau, deopotrivă, sub semnul îndemnului tovarășului Nicolae Ceaușescu, care la recenta cîvîntare de la Uniunea Generală a Sindicatelor din România, a spus: «Trebuie asigurată o orientare cît mai militantă, educativă și mobilizatoare tuturor manifestărilor din cadrul Festivalului național «Cîntarea României», forma de îmbinare a muncii libere, creatoare, cu afirmarea talentului și sensibilității artistice a oamenilor muncii, de îmbogățire a vieții lor spirituale».

Adina DARIAN

Țara, marea scenă pe care se desfășoară Spectacolul spectacolelor



Regia: Ion Moscu. Scenariul: Dumitru Done. În distribuție: formații artistice laureate la cea de-a II-a ediție a Festivalului «Cîntarea României» și Amza Pellea, Anda Călugăreanu, Leopoldina Bălanuță. Un film spectacol, o antologie a reușitelor artistice consemnate la ediția a II-a a Festivalului național «Cîntarea României».

O producție a Casei de Filme Trei. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică București.



Croaziera este punctul de virf atins până în prezent de Mircea Daneliuc, un regizor care ne-a frapat de la debut — desi nu pe toti, fiindcă poetica sa e implicită, disimulată cu o înșelătoare modestie — prin absența oricărui snobism retoric sau manierist. De fapt, de aici și pornește jocul, pentru mulți derutant, al autorului, de la minimalizarea aparentă a propriului său program, un fel de dispoziție ludică față de personajul, altminteri dramatic, pe care el însuși îl interpretează în unele filme. Sint caracteristici care n-au fost niciodată atât de evidente, cum sînt în tratarea acestui incomparabil subiect pe care îl constituie, în **Croaziera**, excursia de plăcere pe Dunăre, oferită ca premiu câștigătorilor unor concursuri din întreaga țară. Greu de imaginat o canava mai ofertantă, pentru ca regizorul să pună în lumină tot ce-l desparte de desuetudinea estetică a mediocrității velleitare, de epica lineară, de dramatismul demonstrativ, de imaginea univocă, de personajele maniheiste, împărțite în ingineri inovatori și directori adjuncți rutinieri, cu biografii tipice și procese de conștiință exemplare. Mai mult, la alt nivel al opoziției, de data asta de nuanță, în competiția virtuților și a opțiunilor de excepție, a fost tocmai genul de film de care Mircea Daneliuc avea nevoie, pentru a concura, în genere, formula personajelor emblematică, să zicem din **Reconstituirea** lui Lucian Pintilie sau coerența axiologică și sentimentală previzibilă a lui Filip cel bun de Dan Pita, cu o altă viziune, aceea care a făcut ca în opera multor cineaști contemporani, de la Scorsese la Forman sau Nikita Mikhalkov, să se producă un fel de pulverizare a tuturor determinărilor statice, ca și cum ultima poiză de gips și cosmeticele a unor măști ar fi plesnit sau s-ar fi topit printr-un miracol, dînd la iveală oameni normali și contradictorii, precum cei din realitate.

Așa apare, din prima secvență a **Croazierei**, fără nici un parti pris, figura lui Proca, organizatorul excursiei pe Dunăre, în sedința tehnică de instruire a participanților. O figură destinată și comunicativă, într-o lumină de zi normală, filmată cu toată obiectivitatea unui ritual familiar, cu o expresie transparentă și egală față de toți și toate (al doilea nume al genericului, după regizor, este actorul Nicolae Albani). Doar fluștea standard a vorbirii sună prea voit frumos în auz, în tonul profesional al compertilor de concursuri televizate «Cine știe câștigă», dar fără îngroșări, fără stridențe, fără a ne declanșa deocamdată vreun mecanism al antipatiei sau neliniștii. Însăși prezumpția nelipsită a educativității și a utilului (ca în **Reconstituirea**) este prea binecunoscută pentru a ne atrage atenția din cale afară. Aparatul nici nu insistă de altfel asupra vorbirii, preocupîndu-se mai mult de tabloul general, de reacțiile sălii (altă altă funcționalitate a secvenței decît în filmele dedicate anilor '50), reacții cît se poate de normale, la rîndu-le, în diversitatea lor, în așa fel încît tocmai această normalitate ar fi singura premiză tematică pe care o reținem — semitonul de complezență, familiaritatea obișnuinței și rutinei care cuprinde totul.

Premiza unei parodii? Nu tocmai, pentru că automatismele de vorbire și de comportament, pe făgașul cărora intrăm pe nesimțite — cu tot comicul lor secret sau exploziv — sînt înregistrate în **Croaziera** cu seriozitatea din «Cîntărea cheală». În obiectiv, nemaifiind însă solemnitatea aristocratică, cî opusul ei: degradarea lucrurilor prin deriziune. Deriziunea sentimentelor, anunțată din pregeneric, cu imaginea bărcilor ancorate la un tîrm placid și vocea răgușită, îndepărtată, a unui conviv la o oră matinală: «Magdalena, Magdalena! Magdalena spune drep! Cine te-a mușcat de pept», deriziunea didactică, prin excesul de zel al ghizilor excursiei, deriziunea poeticului, prin banalitatea amatoristică sau prin patetismul prea plin de semnificații («vom visi, asta înseamnă că vom avansa cu propriile noastre forțe»), derizioul bunel dispoziții programate colectiv («să nu uităm că printre noi se află și fete, tovarăși»), derizioul semidictosului («științific») al vestelor de pe puncte s.a.m.d. pînă la deriziunea ideii de joc însăși (jocul cu lingura, un fel de a-baba-orba în care cel legat la ochi datonează necunoscutul cu numitul instrument).

O dramaturgie pointilistă, un joc de puzzle, un film-schei? Nici una dintre aceste formule. Aparent film fără story, fără povești, bazat pe poante verbale, **Croaziera** conține, în realitate, o multitudine de povești pe deplin coerente, cu început și sfîrșit aproape clasice, povești care par destrămate numai fiindcă ele coexistă, se eclipsază sau se luminează reciproc cu



Performanțe actricești (Nicolae Albani și Paul Lavric) într-un film de autor (Mircea Daneliuc)

intermitență, găsindu-se, finalmente, fiecare în parte și toate la un loc, o soluție, un sens. Fără a practica filmul de gen, refuzîndu-i efectele standard, Mircea Daneliuc stăpînește cu mină sigură filmul ca spectacol al unei umanități inedite, cu mai mulți protagoniști egal de importanți, care se produc rînd pe rînd pe o scenă nevăzută sau întimplătoare — aici puntea unui vas și spațiul unui fluviu.

Puntea vasului, cu comandamentul și spațiul fluviului, cu bărcile de însoțire, în care câștigătorii unor întreceri își serbează victoria angajați într-o nouă întrecere, e o casă mai mare — cu două nivele — adunînd la un loc personaje și figuranți, porniți pe un drum comun și cu un destin omensc așiderea. De o parte și de alta a pereților subțiri ai cabinelor, de pe puntea de comandă pe bărcile de însoțire și invers, cu fetele scutite de vîșit și cooptate în comandament pentru auto-gospodărire, în localitățile în care vasul și echipajele fac escale («să mulțumim încă odată autorităților»), în sălile de dans și în dormitoare, pe chei și în spălătorii, din nou pe Dunăre, pe aceeași punte, în cabine, pe coridoare și pe scări, cu bărbai și femeile îmbrăcați sau oarecum dezbrăcați, într-o tandră și ușor promiscuă vecinătate, regizorul urmărește cu astuție aceste concomitențe și paralelisme care se unesc într-o parabolă. Du-te vino-ul haotic e rareori întrerupt de contemplarea peisajului sau a anatomiei unei vecine, dar e fragmentat mai des de conversații și alte manifestări verbale, pe care le stimulează acest sub uman creat ad-hoc, o adevărată defulare verbală — deci profund reprezentativă — pe toate căile posibile și imaginabile, de la discursul de miting și îndemnul la megafon către vislasi («Trageți tare, premiul e o excursie pe Dunăre!») pînă la scientismul loșvace interminabil al nevostelor de pe puncte («în univers sînt niște găuri. Negre»), de la cântile de vizită orale cu care blondul, celibaț înrăit, începe curtea («Sînt cel mai mare croitor din Botoșani») sau informațiile de interes comercial și nu numai («Vrei parfum Jubileu? — E bun? — Nu se găsește!») pînă la implorările amoroase («— Vreau un copil de la tine!»).

Curios, acest film tot timpul pe marginea parodiei — o parodie a suficienței semidocete, mereu pe punctul de a se transforma în satiră — o satiră a spiritului primar agresiv, cum ar zice Marin Preda, are ca dominantă, ca numitor comun, o foarte specifică ingenuitate. Mai toate personajele pășesc cu o indubitabilă candoare pe calea care duce la enormul absurd și grotesc. Nu se va putea esciva de la acest destin nici cuplul celor doi tineri care s-au cunoscut la 9 ani și s-au regăsit în această excursie. Cu scîlpiri de puritate sub ochelarii actricești ai lui Mircea Daneliuc și cu înduioșătoare stîngăcii, bine tructate de Tora Vasilescu, ei caută zadarnic un loc și un moment de iubire, cum caută, de altfel, tot alt de înșețai și ceilalți excursioniști, membri și ne-

membri ai comandamentului, într-un fel de goană perpetuă mai larg semnificativă, tot fără de noroc, cu excepția blondului, care nu doarme noaptea în cantonament, ci ziua, în barcă. Proca însuși intră în scenă ca un bonom jovial și se păstrează mult timp în această notă, pînă îl vine în minte să bea apă din Dunăre, urmînd exemplul unui marinar, dar purtat mai mult de propriul său verb: «Mă Velicule, mă, poporul nu-i prost, mă. Aștia au trăit aici, mă, au băut apă din Dunărea asta încă de pe vremea geto-dacilor sau poate mai dinainte». Așa începe metamorfoza unui personaj care se îmbolnăvește, la propriu și mai ales la figurat, devenind irascibil și suspicios, sau recade într-o veche boală, pentru că pe cît e de credut față de medicina populară, pe atît e altminteri temător («Problema asta cu gagicile... nu-i bine să-ncurcăm borcanele»; «Crezi că-i bine să tăbărim pe frigider? Eu cred că nu-i bine»).

În acest avans al alienării, fără nimic kafkian în ea, dar căpătînd totuși, treptat, dimensiunile absurdui derizoriu și fantast, Proca (Nicolae Albani) formează un cuplu cu adjunctul său, medicul Velicu (Paul Lavric). La îmbolnăvirea celui dintîi, acesta din urmă preia inițiativa — e rîndul său să fie receptiv și inimos — venind cu ideea transformării jocului cu lingura într-un concurs metodic de mari proporții, căruia îi descoperă rațiuni înalte («dezvoltă simțuri de orientare și imaginație»), după care organizează un proces etic la o serată, punînd în discuția colectivului de dansatori pe blondul celibaț («Să se-n-soa-re! Să se-n-soa-re!»). Cum inițiativa ia turnura locală a scandalului și a bății, excelent orchestrate, e rîndul lui Proca să-și restabilească liniștea, în spirala ascendentă a diapazonului vocal, stimulat de temperatura bolii, dar mereu normativ: «Totul trebuie să decurgă normal și fără probleme! E clar?»

Cîtăm dialogurile și structurile narative ca într-o cronicle literară, pentru că regizorul nu e un simplu realizator, e un autor în toată puterea cuvîntului, care se simte contemporan nu numai cu noile valori cinematografice, ci și cu partea cea mai bună a romanului românesc din acești ani. Dacă filmul său este «de autor», dialogurile nu sînt însă compuse, ca în tentativele altora, din «mots d'auteurs», ele aparțin personajelor, mediului descris, imaginilor cu care se contopesc, grație, printre altele, prizei directe de sunet (al treilea loc în ierarhia genericului, după Mircea Daneliuc și Nicolae Albani, și-l dispută inginerul de sunet Horia Murgu și operatorul de imagine Gabor Tarco). Fără priza directă ar fi fost greu de imaginat relieful și culoarea secvențelor, mai ales în momentele de paroxsim din partea a doua, cu desfășurare de happening, imposibil de reprodus la post-sincron. Pe cît sînt unele replici de antologic neo-caragialești («A organiza înseamnă că totul trebuie să se desfășoare or-ga-nizat!»), pe atît sînt ele topite în fluidul vorbirii uzuale, cu frînturi de conversație fără fina-

litate, cu începuturi fără urmări, cu pasaje mitraliate indistinct. La rîndul lor, scenele de virf — să mai amintim jocul cu lingura aplicat vorbitorului de la televizor, de unde procesul de intenție lansat de Proca («Făceți bășcălie de oameni muncii») și angosă lui Velicu, care acuză «mentalitatea din '50» a superiorului, dar îl urmează pe același drum al isteriei aproape poetice, în sincera ei enormitate — asemenea culminații nu pot fi despărțite de contextul scenele de trecere, în care nu se întîmplă nimic și se întîmplă totul, viața curentă cu repetările și cu suspensul ei fără miză explicită.

În ordinea acestei poetici singulare, se înscriu și distribuția, și maniera interpretativă a actorilor, fără sechelele star-systemului, atît de frecvente altminteri în cinematografia noastră, cu interpreți mai puțin cunoscuți sau liberi de inerția emploi-urilor tradiționale, cum este în primul rînd «debutantul» Nicolae Albani în rolul lui Proca, fermecător în cinismul lui robust — mimică de bătrîn imatur, voce în care răsună siguranța acordului anticipat al audienței — și cum sînt, în felul lor, Maria Gligor, Paul Lavric, cei numiți înainte, apoi Adriana Șchiopu, Ioana Manolescu, Augustin Brînză și fiecare dintre interpreți, pînă la ultimul figurant.

Regizorul articulează cu o excepțională rigoare funcțională acest film — roman, spectacol și discurs — antinomiile tematiche regăsindu-se în natura cadrelor, în preponderența planurilor generale, dar și în variația de ritm și accent, prin compoziții și unghiuri, în fotogenia detaliului derizoriu care devine semn (cutia de chibrituri la picioarele dansatorilor, în spectacolul folcloric, pastila pe limba unei ascultătoare, cînd Proca se lansează în procesul de intenție, diplomele pe care Lili și Vladi, fac, în cele din urmă, dragoste), în încadrările parțiale, care comentează întregul (fragmentul de pancardă deasupra punții, pe care citim doar «deplin partici»), în ambianțele în care participanții la excursia de plăcere fac munca voluntară, în valorarea decorurilor (plafonul jos al cabinii, cînd Proca, certîndu-se cu nevasta, rostește automat replică prin care se autocaracterizează cel mai bine: «Mi-e frică, înțelegi, mi-e frică, înțelegi?»).

Respirația secvențelor lasă intacte toate sugestiile, fie că e vorba de șocul ideatic al unui peisaj (tabloul întregului convoi sub ploaia cenușie), fie că efectul se produce în surdina, ca alintul cîntat al Violetei Ciomir, comentariul și liant muzical al filmului («Soare, soare... mine, mine... care te-asteaptă, te-asteaptă... Muntii unde-s? Cu credința mea, îi văd, îi strig!»).

În fine, un rol definitoriu în această punctuație îl au finalurile de secvență care epuizează sensurile, uneori sub formă de explozie sau într-un fel de epiloguri-luiger, cum e sfîrșitul certei lui Proca cu nevasta, demențial în gratuitatea lui explicită («Te-am înșelat cu Vali și cu Luminița Dumitrescu, de trei ori cu Vali și de patru ori cu Luminița»), dar nu rareori, regizorul apelează din nou la limbajul surd al obiectelor, realizînd o scenă și un record cu ajutorul unei foarfeci de unghii și încheind filmul însuși cu imaginea unui scaun aruncat în apă de Velicu înfuriat, scaun recuperat cu greu, după repetate tentative. Simetrică cu cea de deschidere, ea se desfășoară sub cerul liber, în timp ce, văzută foarte des, nevasta lui Proca, încărcată cu sacose, se îndreaptă singură spre autobuz, în proximitatea dantelăriei aeriene a podului metalic de la Cerna Voda, punct terminus și martor al acestei aventuri — tăcut, rece, etern.

La puțin timp după ce Mircea Daneliuc a prezentat alte două lucrări de referință — **Proba de microfon** și **Vînătoarea de vulpi** — la numai cîteva luni după ce am văzut **O lacrimă de fată** de Iosif Demian, într-un an în care și alte pellicule românești au sălțat, ca prin miracol, deasupra mediei și a mediocrității, **Croaziera** ne face să încercăm din nou senzația celui care, plînd mult timp pe marea fără reperi, exclamă: «Pămînt! Frecvența acestor insule de artă cinematografică autentică ne face să credem că ne apropiem de continentul filmului românesc. Dacă nu ne și aflăm pe el.

Valerian SAVA

Regia și scenariul: Mircea Daneliuc. **Decorurile:** arh. Magdalena Măreșescu. **Costumele:** Daniela Codarcea. **Montajul:** Maria Neagu. **Sunetul:** Horia Murgu. **Imaginea:** Gabor Tarco.

Cu: Tora Vasilescu, Nicolae Albani, Maria Gligor, Paul Lavric, Mircea Daneliuc, Ioana Manolescu, Mihaela Juvara, Adriana Șchiopu, Florin Tănase, Maria Munteanu, Maria Podoleanu.

O producție a Casei de filme Trei. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică «București», în colaborare cu Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist — Biroul de Jurism pentru tineret.

Frumos e numai adevărul



Dacă în timpul lung me-
trajului de ficțiune, regia
de film a fost și continuă
să fie considerată, mai
mult sau mai puțin mă-
rțurist, mai mult sau mai
puțin convingător, drept
precădere «bărbătească»
(existența, la noi și aiurea, a unui număr
mereu crescând de realizatori nu pare
să modifice încă esența problemei),
în documentarul lucrurile se prezintă
oarecum altfel și aceasta nu de
azi, de ieri. Aparent destul de accesibil,
printre altele și datorită dimensiunilor
redușe ale peliculelor (dar cit de înșela-
toare pot fi uneori aparențele, se știe
iarăși prea bine), genul a pus la dispoziție
continuu, cu nediscriminare generoasă,
consistente spații de desfășurare
energiilor creatoare feminine. Care e-
nergii n-au pregetat să profite din plin
de ocazie — cele peste trei decenii de
sirguită cinematografică ale studiului
«Alexandru Sahia» ne oferă ne-
numărate dovezi în acest sens — a-
firmându-se cu remarcabilă vigoare în
zone și domenii dificile ale nomenclurii.

O atare tranșantă atitudine, atitudine
civică și estetică totodată, se relevă
cu limpezime și în două proaspete și
deloc comode scurt-metraje: **Arit-
metică realistă la Scăeni** de Ada
Pistiner și **Pe Valea Frumosei** de
Felicia Cernăianu. Reprezentante de
frunte ale acelei consolidate «generații

'70», despre care putem spune în de-
plină conștiință de cauză acum că a
adus în documentarul românesc nu
atât un suflu al înnoirilor spectaculoase
cât un spor de siguranță a meșteșugului,
o temeinică preluare și adăncire a unor
din experiențele anterioare, ambele
autoare ne-au convins, în aproape tot
ceea ce au întreprins până în prezent,
de seriozitatea demersurilor lor stilis-
tice și, mai cu seamă, de o constantă
ieșită din comun a opțiunilor tematice.

Pentru Ada Pistiner, «tema», dez-
voltată cu subtilitate de expresivitate
audio-vizuală în filme, precum **O echipă
de tineri**, **Un cămin cultural**, **Și...
Vacanță**, **Filmați la noi**, o constituie
tineretul cu gîndurile și preocupările
sale de zi cu zi, cu succesele sau doar
cu năzuințele sale de zi cu zi. Pentru
Felicia Cernăianu, eroii preferați sînt
oamenii șantierei și ogoarelor țării
pe care îi cunoaște îndeaproape și îi
înfățișează în documentarele ce-i poartă
semnătura: **Acești oameni**, **În fiecare
zi**, **Primarul din Valea Mare**, **No-
blețea unei meserii**. Desprinsă ne-
mijlocit din miezul fierbinte al vieții
înseși, recente **Aritmetică realistă
la Scăeni** și **Pe Valea Frumosei** nu
fac nici ele excepție de la regulă, în-
scriindu-se cu fermitate în parametrii
filmografici enunțați.

Considerînd, parcă mai mult decît
oricînd, că — așa cum mărturisea în

urmă cu cîțiva ani într-un interviu —
«frumos e numai adevărul», Ada Pisti-
ner ni-l arată pe tinerii locuitori ai Scă-
enilor într-un foarte «realist» reportaj
despre muncă, învățătură și cerințele
actuale ale traiului cotidian, despre «gra-
dul de cultură din agricultură ce nu
acceptă să dea cu sapa» și importanța
siluetei pentru un viitor manechin, des-
pre sensibila diferență dintre «a dori»
și «a putea» și irezistibila tentație a
confortului la bloc. Stimulate de un
«regizor — întrebare», vorbele țînesc
vii și percutante, în permanent contra-
punct cu un plan vizual deliberat neutru
(imaginea Ștefan Gladin), dialogul spon-
tan al ideilor deplasînd oportun accen-
tele de pe «ceea ce se vede» pe «ceea
ce se spune».

Asincronismul, ca procedeul cine-
matografic de bază, apare și în filmul
Felicii Cernăianu. Cu diferența că
operatorii William Goldgraber și Cor-
neliu Dorin Gelep nu au putut trece în-
diferenți pe lîngă splendorile paisagis-
tice ale unei regiuni ce-și merită în-
tr-adevăr numele și le-au consemnat
ca atare pe peliculă. **Pe Valea Fru-
mosei** nu se află însă numai admi-
rabile priveliști montane, ci și construc-
țiile barajului, cu bucuriile și necazurile
lor. Cu mîndria de a înălța un impozant
edificiu la cota 1300, adică la mai bine
de 70 kilometri de primul centru, în
locuri unde «iarna ține șase luni, iar
vara e într-o joia», dar și cu inerentele
dificultăți legate de ritmicitatea apro-
vizionării (aprovizionarea cu ciment sau
cu bunuri de consum are aceeași in-
semnătate).

Și cu ochiul la pîndă al aparatului,
gata să le surprindă avid orice gest,
orice mișcare, alături.

Oitea VASILESCU

soarta documentarului

„Pentru strănepoți“ și cite ceva despre „completări“



— Copii, voi știți ce este
un film documentar?

— Da... Este filmul
care se dă înaintea filmelor
la cinematografe.
Dialog realizatori — copii,
din «filmul care se
dă înaintea filmelor», numit **Sedinta cu
părintii**, semnat Paula și Doru Segal,
semnătură sub care surură de șase
ani, o temă preferată: omul, la toate
virstele lui de dinaintea maturității. **E-
motiile au crescut. Examenele. Li-
ceenii**. Filme directe, proaspete, fără
staif, imbibate de umor și tandrețe.
**Pentru strănepoți încă ceva despre
București** sare din tematica preferată,

dar nu și de sub marca autorilor. El este
un documentar get-beget care scoate
la lumină cu ajutorul datelor statistice,
dar și cu al umorului, ceea ce autorii
lui numesc delicat «cîteva lucruri care
în munca noastră au fost mai puțin fil-
mate». Cu ironie caldă, de implicații în
viața acestui oraș mai puțin bătorit,
cu străzi numite Moș Ajun sau Ciber-
neticii, Artei sau Macaralei și fundături
(scuți, intrări) numite, de exemplu,
Filmului, cu suflul de pasageri ai auto-
buzului 31 R și beneficiari ai metru-
lui patrat de vehicul la 6,3 pasageri, de con-
sumatori ai celor 200 metri cubi de apă
anual și ocupanți ai metru-
lui patrat de spațiu comercial alături de încă doi

concetățeni, ei și-au filmat orașul nu
de sus în jos, ci de jos în sus. Pentru că,
se întorc ei și zic, uitați-vă ce lasă ei
în urmă, bucurăseanul anului 1980,
cărui i se mai întîmplă și să crească
păsări și porci pe lîngă flori și albine,
cumpără cam 7 cărți pe an, dar citește
mult mai multe, consumă 100 sticle de
bere anual și se însoară la lumina zilei
cîi mai sănătos, uitați-vă ce «semnează»
ei, bucurăseanul de pe malul Dim-
boviței deocamdată nenavigabilă: primii
opt km de metrou; un nou tip de cal-
culator electronic: locomotivă hidroaui-
că de altă calitate și multe altele, pro-
babil, printre care drept ar fi să trecem
și filmul de față. Pe merit, dar și puțin,
în ciuda celui anunt din holul cinema-
tografului, care ne roagă să fim punctu-
ali, intrucît filmul nu are completare...
Anunț gîndit, scris și bătut în cuie tot
de un bucurăsean de-al nostru...

Filmul soților Segal este o comple-
tare. El este un film care «se dă înaintea
filmelor». Dar și un film care stă drept,
cu mult înaintea unor lung-metraje pen-
tru care sîntem rugați să fim punctuali.

Eva SIRBU

dictionar cinematografic

Figuri retorice (IV)



Istoria metaforei cinema-
tografice cuprinde, în fili-
gran, istoria mutațiilor
mai profunde pe care le-a
înregistrat, de-a lungul
timpului, limbajul filmic.
De la asociacionismul
brutal de ieri la complexitatea construc-
țiilor infinite în filmele actuale, metafora
a cucerit bogăția și subtilitatea poli-
semiei, s-a apropiat din ce în ce mai
mult de împlinirea idealului formulat
cîndva de Dudley Nichols: «simbolismul
e bun atunci cînd spectatorul nu-și dă
seama de el». Astăzi s-a părăsit aproape
cu desăvîrșire figura bazată pe impune-
rea autoritară a analogiei, de tipul agre-
sivelor paralelisme practicate de Eisen-
stein în **Greta**; încadrările acuzat meta-
forice, «metaforele unghiului de vede-
re», atît de prețuite de teoreticienii din
anii '20, devin și ele tot mai rare; cum a
observat Siegfried Kracauer, tendința

care domină cinematograful contem-
poran, tendința întărită de experiențele
romanului modern, e cea a «simbolis-
mului neinterpretabil», cu alte cuvinte
polivalent și difuz. Cineastul își propune
nu să etaleze metafora, ci doar să se-
maleze existența ei ascunsă în masa
imaginilor, în țesutul limbajului cu care
operează; el solicită, astfel, spectatorul
la un exercițiu mental mai intens, mobi-
lizîndu-i mai puternic capacitatea de a
descifra. Mai mult ca oricînd, metafora
e acum secretă, se naște spontan și se
individualizează înainte de toate prin-
tr-o organicitate sporită. Aceste trăsă-
duri nu reprezintă însă o noutate. Încă
din cinematograful mut, anticipările sînt
relativ numeroase: Chaplin (**Goana
după aur**), Sjöström (**Vintul**), Murnau
(**Aurora**), ca să nu cităm decît cîteva
exemple, descoperă deschiderea infini-
tă a expresiei figurate, trec de la uni-
vocitatea figurii la plurivocitatea ei. În
anii '30, vechii susținători ai metaforei
optice — Eisenstein, Pudovkin și Do-
vjenko — o vor părăsi definitiv, resimțind
didacticismul ei intrinsec, după cum
vor abandona orice formă de simbolism
care disloacă narațiunea. O bună parte a
cinematografului postbelic tînde, de a-
semenea, să absoarbă simbolul în po-
vestire, îngăduindu-i doar ca pe o fugi-
tivă, imperceptibilă refracție a ei.

Exemplele s-ar putea înmulți, pentru a
demonstra că noutatea constă doar în
generalizarea masivă a trăsăturilor pe
care le-am numit. Fenomenul comportă
o explicație de ordin istoric, implicînd

evoluția limbajului cinematografic și,
în strînsă conexiune, schimbarea mode-
lelor de scriitură de la o perioadă la alta,
pe întreg arcul de timp deschis odată
cu instaurarea sonorului. Filmul mut
cultivase insistența expresivă, exploa-
tînd, atît la nivelul cadrului cît și, mai
ales, la nivelul faptelor de montaj, toate
posibilitățile camerei de a-și afirma ca-
pacitatea constructoare: complicatele
mișcări de aparat ale lui Murnau, jocu-
rile optice prin care impresionistii voiau
să obțină o himerică dematerializare a
ecranului, lanțurile de gros-planuri ale
lui Dreyer, montajul accelerat al lui Abel
Gance, formulele de montaj rapid ale
școlii clasice sovietice sînt numai cîteva
argumente în acest sens. Întîrînd iluzia
«obiectivității» limbajului cinematogra-
fic, determinînd o regenerare realistă a
narațiunii, sonorul instituie ca model un
tip de scriitură conform căreia inter-
vențiile vizibile ale aparatului de filmat
tînd să fie anulate. În raport cu acțiunea
cinematografică, cineastul apare mai
degrabă în ipostaza de «observator»
al ei decît în cea de «participant». De
aici părăsirea, în general, a planului
detaliu, a unghiului neobisnuit, a
semnelor de punctuație îndeplinind rolul
unor mărci retorice, a tuturor procedee-
lor care trădează omniscentia naratoru-
lui. La rîndul lor, figurile retorice capătă
caracterul insesizabil de care am amintit.

George LITTERA



pină azi atî jucat în foarte multe filme
zeci, nu?

— 70. Peste 70...

— Deci peste 70 de personaje care au
purta chipul dumneavoastră, au folosit
vocea și rostirea dumneavoastră, ca să
se comunice spectatorilor. Între ele nu
decît un personaj principal: Ilie Barbu
din «Desfășurarea». Am revăzut filmul
de curînd. Vă supărați dacă vă spun
că, după părerea mea, este cel mai fru-
mos rol din filmografia dumneavoastră?

— Cum să mă supăr?! Dar să știți că
pentru mine fiecare personaj a avut fru-
mușetea lui. Ilie Barbu era un țărăn sărac,
Pintea Căpraru din **Moara cu noroc**
o cătană, Ardeleanu din **Setea** un activist
de partid, un muncitor, așa îl socotesc eu...

— Cum adică: așa îl socotiți dumne-
voastră?

— Întotdeauna cînd lucrez un personaj,
încerc să-i fac o biografie. Ardeleanu,
mi-am zis eu, precis a lucrat la un arsenal
sau la o topitorie; nu știu dacă a făcut el
un liceu industrial, poate a făcut, că pare
mai scîltat, dar de lucrat, precis a lucrat într-o
uzină sau o fabrică, pentru că el este tipul
revoluționarului, el cunoaște realitatea po-
litică și socială, trăiește în contemporaneitate,
înțelege ce se se întîmplă. La țărăn în-
telegerea asta a venit mai greu și mai cu
încetul. D-aia am zis eu că trebuie să fi fost
muncitor... După Ardeleanu a venit Petre
Letean din **Lupeni '29** al lui Mircea Drăgan.
Miner în Valea Jiului, om care a trăit greva
din '29... și după Letean am intrat în filmul
istoric. În **Neamul Șoimăreștilor**, în **Mihai
Viteazul**, în **Haiducii**...

— Si nu vi s-a părut ciudat saltul din
personaje puternice, pozitive, realiste,
în personaje mai degrabă exotice?

— Nu. Un actor are puterea asta să se
transpună, să-și închipuie cum cum i-ar
sta lui dacă ar fi personajul acela. Pe mine
mă mai ajută și figura, mă mai ajută și eu...

— Cum?

— V-am spus. Mai întîi îmi fac o biografie
amănunțită a personajului ca să știu cine
am de-a face. Apoi mi-l gîndesc foarte
bine în toate detaliile, cu toate gesturile,
ticurile, îmbrăcămintea, țîna, mersul, tot.
Pînă în cele mai mici amănunte.

— Si găsiți timp să vă gîndiți perso-
najul? Actorii se plîng de lipsa de timp.

— Poate că eu am prins la film și perioada
în care se făceau cam 4—5 filme pe an și
atunci, într-adevăr, aveai timp. Atunci exis-
ta un foarte bun «prost obicei»: regizorul
aduna actorii, stătea cu ei la masă (cam ca la
repetițiile de teatru), discutau personajele,
ne gîndeam, ne sfătuiam. Era un lucru
bun. Nu întîmplător au ieșit **Desfășurarea**
și **Moara cu noroc**, de exemplu, așa cum
au ieșit. Și **Setea** și **Lupeni '29**. Acum
filmul a devenit o industrie, nu? Dar încă
și așa s-ar putea să ne găsim timp. Să știți
că și noi am prefera ca pregătirea să țînă
trei luni și filmarea o lună. Adică, să nu ne
împiedicăm la filmare în niște becuri care
n-au venit, sau grupul electrogen, sau caii...
Noi în d-astea ne împiedicăm, oricît ar
părea de caraghios. În probleme de orga-
nizare se împotmolește o filmare. Sigur că
se mai întîmplă ca și actorii să dea de furcă
producției, nu chiar așa de mult și de des
încît să se dea mereu vina pe ei, dar se
întîmplă. Numai că la noi e simplu: regizorul
oricînd găsește un altul în locul tău. Să știți
că nimeni nu e de neînlocuit. Dar eu cred
și că nimeni nu e de înlocuit. Pe urmă,
în meseria noastră mai intervine și șansa.
Sîntem mai mulți buni, dar unul se nime-
rește primul sub ochii regizorului. Dacă
nu mă vedea Paul Călinescu la Pitești, ju-

mă mir!

Primăvara îmi aduc aminte întotdeauna
cît de fericit eram înainte. Nici acum nu
sînt un chinat, dar conceptul de fericire
mă preocupă de la o vîrstă trăgădă și pot
spune că am obținut unele succese, cum
ar fi laptele bătut, marea mea pasiune, pe
care am schimbat-o (ca pe orice mare
pasiune) cu cinematograful. Întîi sub forme
modeste: ca să pot vedea **Alarmă în mînti**

Colea
Răutu:

Nimeni nu e de neînlocuit și nimeni nu e de înlăturat

cind un tânăr, poate că nu începeam nici o carieră cinematografică. Poate.

— Dumneavoastră de ce credeți că v-a ales Paul Călinescu?

— Regizorul de film caută în teatru actorul care nu e teatral. Asta e tot. În teatru, joci așa ca să îți se vadă mimica până la balcon. În film, dacă n-ai făcut gestul foarte ușor, firesc, riști, în gros-plan, să-ți iasă sprinceană din cadru... Cu totul trebuie să te porți firesc. Să te miști ca oamenii, să vorbești ca oamenii, să uiți că ești actor și să fii omul acela care trebuie să fii.

— Asta înseamnă că trebuie să cunoști foarte bine toate mediile de viață, oamenii...

— Dacă nu cunoști viața, n-ai nici o treabă la film. Filmul este prin excelență viață. Este un fel de a te expune așa cum ești, cum te-ai transpus în cel care trebuie să fii. Dar ca să te transpuși, trebuie să cunoști oamenii... Am avut fericirea să-mi fac toate vacanțele la țară, la bunici. Măicămea era țărăncă, tata era mecanic. Mecanic și fierar. Mecanic de ocazie la batoză, la moșie, și fierar, și maistru carețeaș, dacă știți dumneavoastră ce-i asta. De trăsuri. A luat și medalii de aur pe la expoziții pentru splendorile de trăsuri pe care le făcea. Totul lucrat de mână lui. Și crugul. Știi ce e crugul? Piesa aceea care face trăsura să se întoarcă. Era făcut tot de mână lui, tras frumos la pilă, o bijuterie. În familia mamei unul din frați era tot mecanic, coleg cu cel ce avea să devină tatăl meu. Mama era educatoare. Făcuse două clase de gimnaziu și așa a cunoscut-o tata, venind la ei în vacanță. După o lună, când a plecat, mama l-a condus la haltă și a uitat să mai coboare din tren... Că tânărul așa își aranja copiii: pe unul îl făcea învățător, pe altul popă, pe altul îl dădea la armată, altul îl dădea la meserie, și unul-doi îl păstra pe lângă casă să-l ajute la cîmp. Și pe mine tata m-a dat la Liceul militar să mă mă disciplineze... Asta mi-a folosit. De acolo sint exigent, punctual, disciplinat, de acolo mi se trage că n-are nimeni ce să-mi reproșeze, iar eu sint pretentios la lucru. Sint exigent cu tot ce tine de film, începând de la costumul pe care urmează să-l port — drept care sint scotit un actor difil. Vedeți, și d-asta îmi place să lucrez cu Sergiu Nicolaescu. Și despre el se spune că este un regizor difil, dar eu cînd lucrez cu Nicolaescu am o garanție de 80% că treaba se face în timpul prevăzut. Pentru că el știe ce vrea, nu dăbue la filmare, nu se împiedică în probleme administrative.

— Dacă tot am ajuns înapoi la film: cum a fost primul dumneavoastră contact cu cinematografia, atunci, la «Desfășurarea»?

— De la bun început m-am speriat cînd am intrat la machiaj: Macheuza era Beji Steuer mai tîrziu Hardt. Și ea s-a apucat

să mă facă un tânăr frumos. Lucrase cu Marietta Sadova și avea o anumită viziune despre tânărul român. Aici trebuie să fac o paranteză: la vizionarea cu directorul cinematografiei de la ora aceea, ne-am adunat cu toții în sălița din Wilson. Cînd s-a aprins lumina, Marietta Sadova zice: «În viața mea n-am văzut atîția monștri pe ecran. Dar tânărul nostru e frumos! Tânărul nostru iradiază, și aici... Mă rog, pe primar putem să-l arătăm urît (Stefan Ciobotărasu era primarul), dar tânărul care se duce el cu calul lui la gospodărie, trebuie să fie frumos, luminos! Asta e un monstru! Eu, adică. Deși mă idealizase biata doamnă Beji cît putuse ea mai bine. Mi-a întins fata, mi-a smuls părul la temple de puteam să joc și Lenin, ce nu mi-a făcut! Cînd m-am văzut pe ecran...

— Dar rolul v-a plăcut...

— Daaa. Rolul, da! Discuția cu calul mai cu seamă, vai de mine! era o frumusețe. Preda, săracul...

— Cred că aveți dreptate: discuția aceea cu calul numai un actor care știe ce înseamnă calul pentru țărani putea s-o facă astfel.

— Să știți că nici numai asta nu ajunge: să te naști într-un mediu bun. Mulți se nasc într-un mediu bun, dar trec prin el cum trece gîsca prin apă. Or. totul e să fi atent la ce trăiești. Să ai spirit de observație și țineră de minte. Eu nu știu cît talent am, dar știu că desprind din viață foarte mult. Cum să faci film cu țărani dacă nu știu cum se leagă o obiașă pe picior ca să-ți pui opină? Indiferent că tu n-ai purtat opină în viața ta. Nici eu n-am purtat. Dar știu cum este. Uite, am să mă duc înapoi, în anul 1925, cînd tata s-a angajat la «Astra Română», la Gura Ocniței. Acolo am văzut eu sîndorii cu munca lor de atunci. Nu în condițiile de azi cu utilajele astea pe care le trimitem în lume, nu, ci la sondele cioplite de ei. Toată noaptea auzeam de acasă: hei-rop, hei-hop, hei-rop! Împingeau la sapa aia făcută de ei, și cît mergea ea? Cîtiva centimetri pe minut, știu eu... I-am văzut și-i tin minte. Cu opinciile din bucăți de cauciuc legate cu sîrmă, cu pinză de sac pe picioare, cu pantaloni de aba roși, cu chimirel lat strîns peste cămașă, și cu clop pe cap — că veneau, săracii, din nordul Ardealului să muncească la sonde. M-au impresionat și-i tin minte...

— Dumneavoastră ați creat, cu Ilie Barbu și cu Ardeleanu, primele prototipuri emoționant-realistice de țărani și muncitori. Ați creat un model difil de urmat. V-ați gîndit la asta?

— Da, dar întotdeauna trebuie să te gîndești și că există unul mai bun decît tine. Nu-mi place actorul plin de siguranță, care zvîrlă din el talentul și face să crape ecranul. Nu. Totdeauna trebuie să ai în tine acest gînd, acest control: dacă e unul

mai bun decît mine? Adică să ai acea bună-cuvîntă... eu îi spun modestie, a meseriei tale.

— Nichita Stănescu v-a făcut un foarte frumos portret în «Luceafărul». Spunea că sinteți genial. Ce ați simțit cînd l-ați citit?

— Întîi mi-a fost rușine, după aceea am fost emoționat, după aceea as fi vrut să-l caut să-l întreb cum i-a venit să spună lucrul ăsta... El mi-a atribuit mie o gingășie a lui, în orice caz, m-a tulburat foarte mult. Nu sint atît de încrezut sau mărginit în vorbele astea frumoase să mă facă să nu-mi mai cunosc măsura, să-mi pierd scara de valori între colegii mei, în breasla mea. Știu ce-am făcut fiecare. Unii m-au depășit, alții sint tot pe acolo, dar toți ne cunoaștem sint.

— Ați fi vrut să jucați și altceva decît ceea ce ați jucat pînă acum?

— Toată lumea spune că vrea să joace un erou al zilelor noastre. Și eu vreau, dar să fie scris cu de toate. Că omul nu-i numai din calități făcute. Există și cîte un amănunt de caracter care poate e un defect, o țară, și trebuie arătat că personajul să fie crezut. Exact așa cum un actor care joacă un bătrîn, dacă n-are din cînd în cînd o mișcare mai vioaie, mai cu vlagă cum se spune, nu-l crezi. Că nici personajele astea de azi nu sint scoase din cutie. Au și ele undeva un model în viață. Un activist, un om politic nu poți să-l arăți făcut numai și numai din cît încapă într-o schemă. Fiecare are o biografie, o viață, cu nevastă, cu copii, o dramă a lui poate. Viața nu e făcută numai din activitate socială. Viața-i mai bogată, mai complicată, mai grea. Și mai frumoasă. Să știți că rolurile astea de eroi contemporani comunisti sint mai adevărate în filmele vechi scrise de Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu...

— «Facerea lumii». Și acolo aveți un rol foarte bun...

— Vedeți, fiindcă era scris cu de toate, cum ziceam. Acolo eu eram mai firav, că abia leșisem din spital și Vitanidis mă și gonea prin pădurea Băneasa pentru o secvență care nici n-a mai intrat în film pînă la urmă...

— Spuneți-mi, Colea Răutu, după o viață artistică lungă cît o viață de om, ce simțiți cînd vă uitați în urmă la tot ce ați făcut?

— Nu-s mulțumit de mine. Și nu e po-vestea aceea cu: «se poate și mai bine». Nu-s mulțumit, așa. Mă tot întreb: dacă aș fi tratat altfel meseria asta, oare cum ar fi fost? N-aș fi vrut să mă repet. Grozav nu-mi place să mă repet. Dar cînd îți se spune: «asta e empoi-ul tău» — ce te faci? Sau: «domnule, dumneata să faci cum spun eu, că eu fac filmul». E? Totdeauna am avut probleme. Pentru că eu nu pot să fac un lucru dacă n-am credință în el. Și foarte greu am găsit înțelegere. De aici și ideea că sint un actor difil. D-asta găsesc înțelegere la Sergiu Nicolaescu. El nu mă ia numai pentru că are nevoie de mine într-un rol, mă ia și pentru că a găsit unul la fel de exigent ca el în profesie. Poate că am multe defecte, dar la capitolul exigenței profesionale nimeni n-are ce să-mi reproșeze. Poate pentru că eu am învățat meserie în vremuri mai aspre, pe cînd nu se putea face rabat cu nici un chip. Patronul trebuia să-și scoată banii și nu te ierta. Acum, patronul sintem noi, nu? Păi atunci hai să fim, dar și prin exigență! Să nu facem rabat la calitate; și cînd spun asta, în nici un caz nu mă gîndesc numai la actori... Eu știu că prin ceea ce fac îmi servesc partidul. Sint și eu o voce din multe care propagă cuvîntul lui. Sint un fel de editorial. Și știu că trebuie să fiu un editorial bun. Poate greșesc. Poate mă înșel...

— În mod sigur nu greșiți și cred că nici eu nu greșesc dacă vă urez: multe editoriale bune de acum înainte!

Eva SÎRBU

Variațiuni în cheie comică

Cinema

Nu aș spune că Ileana Stana Ionescu este o actriță de comedie (ori numai de), dar pot să jur că este o actriță cu umor. Îl are în sînge,

în aruncătura ochilor, în acea arcurile a miinilor, ca și cum ar vrea să transmită cuiva în contul unei viitoare tandreți, un bobîrncă, în infexiunile vocii, mai mereu în «stare de război». Într-un fel, este bine că primul rol de anvergură nu a fost eminamente comic, ci unul care doar picură umorului, atît cît este suficient pentru a-ți construi o convingere dar și o, totodată, imagine a ceea ce ar putea să ne aștepte, altădată.

Purtîndu-și ciorapii trei-sferturi cu nonșalanța cu care Colombo își ducea trenciul său deloc impecabil, Minerva Tutovan a Ileanei Stana Ionescu din filmul «Santaj» pare să ironizeze amănuntele îndeobște acceptate, întreaga rezervă de energie fiindu-i îndreptată către descoperirea tocmai a acelora care scapă chiar și ochiului datat la observații, sau care aspiră către așa ceva. Bascul și-l agată în primul obiect leșit în cale și el se nimereste a fi un cactus, dar el putea fi, tot atît de bine și o coadă de crocodil, căci indiferența personajului pare a fi a unei serene-nissime alături față de supuși. Zelul eroinei, dincolo de investigațiile propriu-zise, se exercită în cheie comică, în dădăceala subalternului său, Dobrescu, în care continuă să vadă un școlar cu lecțiile neterminate. Acel «mai învăț, băiețu, mai învăț!» pare sortit să-l urmărească toată viața pe fostul elev, tonul cu care îl lansează fosta profesoară nefiind unul doar al constatării, ci al unui întreg program de viață. «Sentimentul catedrei» de care femeia nu vrea să se despartă, are însă, în interpretarea, filtrată prin întrebările inteligentei a Ileanei Stana Ionescu, o nuanță ironică; față în față cu obediința nu lipsită și ea de o anumită malițiozitate a învățacelui care își la notife făcînd cu ochiul, cele două tipuri de nevinovate prefăcături, deci, dau naștere unui filon comic aducător de sare și piper filmului în chestiune. Dacă Sebastian Papaiani joacă plăcerea de a-i scăpa mingiile, Ileana Stana Ionescu are știința «loviturilor», a se citi: a vorbelor și a privirilor improbabile.

Magda MIHAILESCU

O ironie care nu exclude tandrețea (Ileana Stana Ionescu în «Santaj» de Geo Saizescu)



La teatru trebuie să te îmbraci frumos...

am trecut singur, noaptea, pe lângă cimitir și mai apoi mi-am folosit toate biletele de ieșire din internat numai ca să văd în fiecare duminică dimineață un film, mai ales pentru plăcerea de a uita dacă afară e soare sau ploaie și pentru un timp lung cît o poveste, să chiuiesc de la marșul istoriei. Și nici nu-mi păsa ce se întimplase în lipsa mea, deoarece încă nu credeam că lumea

depinde de mine.

Nici acum nu cred, și scriu aceste rînduri pentru că în evoluția firească a teatrului și filmului au apărut curente care teoretizează formula de teatru oricum și de către oricine, de film fără fast, de film în negrul unghiei. Un prieten al meu, bătrîn strungar, avea o vorbă: «la teatru trebuie să te îmbraci frumos și să-i iei nevastă o citronadă». Teo-

retic vorbind, asta ar însemna că omul are nevoie structurală de frumos în formă pură, de un spațiu de purificare, care nu poate fi propriul cotidian, așa cum are nevoie de idoli și statui. Iar în sensul mirărilor mele vorbind, dacă voi fi silit să joc teatru în Hala Obor într-un coupé cu Dolănescu, mai bine mă joc de-a ardenii toată viața, cu riscul de a deveni președintele comitetului de stradă.

Mircea DIACONU



Deunăzi un amic îmi spunea, după vizionarea filmului **Stop cadru la masă** că, în sfârșit, s-a simțit «în largul lui», nefiind nevoit să «clase de la el», să-și zică, offtind, «Ce să-i faci, așa-i în filme...»

concluzionând, cu satisfacție, că după astfel de filme, «am început și noi să venim de acasă». Sigur, judecata lui era prea aspră și am încercat s-o îndulcesc spunându-i că, vrînd-nevrînd, după 30 de ani de cinematograful și după aproape 400 de pelicule de ficțiune, filmul românesc a început să aibă nu numai un trecut, dar și o istorie, că mai încet sau mai repez au început să se strîngă acele valori de cultură care fac dintr-o artă parte activă a unei vieți sociale și spirituale efervescente, așa cum o trăim noi astăzi. Vorbele lui ascundeau, însă, un adevăr important, că filmul din actualitate, dintre toate genurile, și-a găsit cel mai greu albia, că muntele de prejudecăți și rutine a fost aici mai greu de răsturnat decît în alte părți și că, în lîmbina aceasta, generația '70 a jucat și continuă să joace un rol decisiv. Pentru cine urmărește atent viața filmului românesc s-a putut vedea că această apropiere a publicului de filmul din actualitate, apropiere oricînd gata să se ivească, dat fiind interesul oricărui spectator pentru lumea în care trăiește, a început să se producă încă de mai bine de un deceniu prin filme ca **Diminețelii unui băiat cumințel** (Stoiciu-Blaier) ori **Reconstituirea** (Pintilie) și a fost concretizată ulterior de opera unor cinești ca Bratu, Blaier, Marcus, Pița, Tatos, Dane-luc. Într-un fel, succesele ultimului an vin să stabilizeze, sper cel puțin aceasta, un nivel valoric mai constant și mai eficient. În cele mai izbutite din aceste pelicule publice poate opera cu judecăți morale și sociale care îi sînt la îndemînă. În acest univers familiar, aprecierea estetică derivă din funcția de integrare socială pe care o determină opera. Iată de ce actualitatea e condiția de la care poruncește existența și dăinuirea filmului românesc ca artă.

În **Stop-cadru la masă**, tribulațiile unui cuplu amoros sînt înscrise pe clasicul drum: el se îndrăgosteste de ea și își părăsește soția — el se desparte de ea pentru a-și regăsi soția. Pînă aici nimic neobișnuit, un nucleu narativ identic cu cel din **Piele catifelată** a lui Truffaut, ori a altor zeci de filme. Este o poveste realizată în registrul minor (care nu presupune neapărat și opere minore) avînd un traiect creativ care pleacă de la general spre particular, de la ideal către concretizarea lui. Realitatea este construită după planuri și rețete conforme intențiilor. Astfel, pentru a sentimentaliza, tipiza și normaliza situația, familia are și o fiică aflată «la vîrsta întrebărilor» și care plînsă și răspundă la ele, află niște certitudini prea puțin comode despre părinții ei. Rețeta este deci încorporată realului printr-o serie de ajustări care au ca scop, pe de o parte, acoperirea punctului de plecare, iar pe de altă cîștigarea unei forțe de convingere prin care mesajul etic să transpară cît mai clar. Și totuși dacă prietenul meu s-a simțit «în largul lui», asta s-a datorat griji cu care Ada Pistiner a construit **motivatia psihologică** a fiecărui personaj, astfel încît evoluția lor se iese normal, fără telehidajul rețetei. Această reordonare a materiei narative a fost ajutată și de un operator iscusit în a plasa **starea imaginii** în directă legătură cu psihicul eroilor și implicit cu esența dramatică (Anghel Deca).

Mai subtile în armătura sa narativă ni se prezintă un alt film în care regăsim același registrul minor: **Mijlocas la deschidere** Rețeta, provenită din bildungsroman, cea a clarificării unei personalități, merge pe o cale demonetizată, cea a tipicului, a reprezentativului cu orice preț. Pelicula nu ajunge la consecințele dezastruoase presupuse de metodă, dar se resimte de pe urma lor. Eroul este un pozitiv «fără frică și prihană», muncitor frunțos, sportiv de performanță, elev eminent la școală, cîștigător, dar din păcate ușor introvertit, ceea ce îl face să aibă conflicte cu iubita și cu șeful de tură. Asediat de un detașament de tinere și ispitit într-un moment de cumpănă, el se salvează datorită fondului său bun și «pornește în viață prin intermediul unui tren care-l duce la examenul de admitere într-o facultate de unde, probabil, se va întoarce ca șef al maistrului care-l trăsese de ureche pe nedrept. Vă întrebați desigur cum poate fi un subiect ca acesta «notabil» și mai ales cum a putut salva Dinu Tănase filmul? Sigur prin talent, pentru că, deși liniaritatea acțiunii rămîne — în acest caz drumul de la idee la concret ne ajungînd la o deplină integrare în realitate capacitatea regizorului, și el ajutat de un foarte bun operator (Vivi Vasile Drăgan) de a face să vorbească mediile, de a sugera atmosfera printr-o descriere nervoasă și atentă, la care se adaugă o structură poetică a unei întregi serii de secvențe, duce la

modalitate și stil

Șansa tinerei generații: șansa actualității

«Viața așa cum este»: un deziderat, dar și un suport al operei de artă

obținerea unei senzații de vitalitate care convinge mai mult decît acțiunea în sine.

În registrul minor, maniera în care e construit filmul e hotărîtoare. În genere, liricul și ironicul sînt cele două dominante alese pentru a contrabalansa efectul diminuării presupus de mișcarea general-particular. Cel mai bine construit în acest registru este acțiunea filmului **Casa dintre cîmpuri**. Simburele ține și el de rețetă: personajul sosit într-un mediu ca să tulbure apele. Un prim etrap al realității este descris pentru a fi refuzat, demascat, pus sub acu-

zare. Teza moralizatoare este evidentă dar, fiind făcută cu rigoare, convinge. Agromul descoperă și desface un ghem de relații unite pentru a menține o stare de lucruri nu tocmai normale. Deschiocarea treptată a realității se constituie în motorul întregii acțiuni. Imaginea aparentă a vieții este subminată nu numai de acțiunile eroiului, ci și de privirea ironică a celor care filmează, privire care nu lasă în pace, irită, face pe celelalte personaje să-și arate colții. (Regia Al. Tatos, imaginea Florin Mihăilescu). Această dublare stilistică a



Un film de «motivatie psihologică» **Stop cadru la masă** de Ada Pistiner

prezențe românești peste hotare

Am participat la...

În primele patru luni ale anului, filmele noastre s-au mulțumit doar cu prezența la diferite festivaluri internaționale competitive și necompetitive. Să le urmărim itinerariul pe mapamond:

● **New Delhi:** **Blestemul pămîntului, blestemul iubirii** (Mircea Mureșan) ● **Minneapolis:** a fost invitat **Vlad Tepeș** (Doru Năstase). ● **Belgrad:** **Lumina palidă a durerii** (Iulian Mihai), **Duio Anastasia trecea** (Al. Tatos); ● **Tampere:** **Nodul gordian** (Zoltan Szilagy) și **Dantele în smalt** (Pompliu Gilmeanu); ● **Paris:** la Bialna mediului înconjurător au fost prezentate **Conservarea ecosistemelor** (Zoltan Terner), **Pentru strănețoi încă ceva despre București** (Paula și Doru Segal), **Culorile Bucovinei** (Ion Visu) iar la Festivalul filmului pentru copii și tineret, tot de la Paris, s-a văzut **Un mijlocas la deschidere** (Dinu Tănase). ● **Lausanne:** tot în cadrul unui festival destinat tematicii pentru copii și tineret: **Dumbrava Minunată** (Gheorghe Naghi) și documentarul **De-aș fi o zîină**

bună (Tereza Barta) și filmele de animație **Jocuri și jocuri** (Laurențiu Sirbu). Ce mai faci vecine? (Isabela Petrasincu) **Aligatorii** (un episod de Victor Antonescu și Laurențiu Sirbu din serialul **Aventura submarină**). ● La Festivalul filmului de autor al filmului de la Bergamo au participat, ca invitate, filmele **Bietul Ioanide** (Dan Pița) și **Duio Anastasia trecea** (Al. Tatos); ● **Dacca:** **Bună seara, Irina** (Tudor Mărușcu) ● **Avelino:** la Festivalul filmului neorealism a fost prezent **Stop cadru la masă** (Ada Pistiner). La sfîrșitul lui aprilie, Festivalul filmului balcanic de la Atena va introduce în competiție filmele: **Proba de microfon, Bună seara Irina, Curajul marilor spații** (Mirel Iliesiu), **Pentru strănețoi încă ceva despre București, Metafora** (Mihai Bădică) și **Măiastra** (Ion Truică).

traiectului narativ face ca forța sa de convingere să crească proporțional cu reușita artistică a modalității de expresie. Ironia care orchestrează pelicula de față face ca realitatea aflată în postura de material al poveștii să devină un adevărat amplificator al semnificațiilor, fiecare nuanță fiind vizibilă, bogată în sensuri. Obiectele, faptele, oamenii sînt impregnați cu sugestii, consecințe care se înlanțuie cu cele mai neașteptate tendințe ori implicații. Filmul devine, la acest nivel, obiectivarea unui act social angajat.

Vedem, deci, că cele două registre, majoritar care am operat în numărul trecut pentru **Proba de microfon** și **O lacrimă de fată**, și minor — folosit acum, nu se opun valoric, ci încearcă, ca și în cazul modurilor muzicale, să sugereze anume caracteristici funcționale ale peliculelor analizate. Eficiența criteriului ține strict de filmul din actualitate, unde poziția realului, operei, artistului și spectatorului sînt specifice. Registrul minor, pornind de la subiectiv, discursiv are de înfruntat în drumul său către o realizare estetică corespunzătoare riscului rutinei, al rețetei, al locului comun. Aici semnificația își orchestrează materia în funcție de mesaj. Sintacticul este supus și direcționat de pragmatic. În registrul major, drumul urmărește treptele operei: materia — sintaxa — merge către nivelul semantic care obține o anume pregnanță pragmatică, care nu este alta decît mesajul.

În acest context, **activizarea realului** la care a recurs generația '70 corespunde cu o integrare superioară a noțiunii politice și ideologice care, în cele din urmă, stau la baza actului creator. Acest raport acut este ajutat de tendința cinematografului de a acapara realul, de a se confunda cu el. În acest punct, filmul face figura unei arte contigue care reprezintă o lume, fiind, în același timp, încărcată cu ea, în chiar actul semnificării. Sensul este mai întîi continuat și apoi distanțat. Nici într-o altă parte nu vom mai regăsi atît de exact iluzia vieții. Fără să se despartă de realitate, cinematograful o poate depăși totuși. Iată-i deci pe cineastii noștri porniți pe o cale ispititoare, punctul de plecare fiind, în acest caz, un cîștig în sine. Numai că artistul riscă în orice clipă să fie copleșit, inundat de marea de sensuri pe care realitatea «așa cum este» le aduce în calitate de material brut al operei. Transgresarea concretului este una din cele mai delicate sarcini ale artistului din acest punct de vedere, pentru că, desi diferite, materialul și semnificația pornesc și se întorc la același izvor: viața de zi cu zi. De aici și poziția specială a realului față de filmul din actualitate. Dacă peliculele de epocă prezintă un univers convențional, posibil, dar nu efectiv existent, avînd un caracter neutru care lasă loc liber semnificațiilor să se organizeze în voie, lumea filmului din actualitate are alte caracteristici, fie și numai pentru că ecranul este continuarea spectacolului străzii, a ceea ce există dincolo de zidurile sălii de proiectie. Între receptarea estetică și cea cotidiană nu există o barieră riguroasă. Pelicula este pentru spectator **prezenta** unui dialog între artist și privitor, ori acest raport activ al comunicării este fundamental pentru filmul din actualitate, și în obținerea lui realitatea «așa cum este», verosimilă și complexă, a jucat un rol de seamă.

Mergînd de la o realizare de excepție: **O lacrimă de fată** pînă la un film acceptabil: **Mijlocas...** lista noastră a cuprins cinci opere care pot reprezenta destul de exact generația care le-a produs. Sigur, ele nu sînt deajuns pentru a constitui un capital artistic, acest capital s-ar forma destul de greu chiar dacă am adăuga și celelalte realizări notabile, prea puține dintre ele trecînd de nivelul promisiunilor spre cel al valorilor certe. Ce lipsește pentru a alia aceste valori grupului de creatori citat? Poate șansa, poate lipsa unui program artistic mai clar care să integreze problemele limbajului cu cele de idee și temă. Neîncrederea în discursiv și teoretic a dus, uneori, la o paradoxală ineficiență a talentului. Exagerarea aportului intuiției a dus încet, încet, la oboseala expresiei. Și iată cum un șir de creatori dotați cu instinct artistic sigur și cu o forță de expresie de multe ori remarcabilă nu își pot concretiza capacitățile creatoare ce le posedă. Cel puțin nu au ajuns să le folosească la nivel maxim pînă în clipa de față... Să sperăm că maturitatea în pragul căreia se află, dacă e să ne luăm după criteriul vîrstei, le va aduce acel plus de înțelepciune care să limpezască expresia și să aprofundeze talentul. Fie și măcar pentru satisfacția de a-mi contrazice pe deplin prietenul spunîndu-i că nu numai am început să venim de acasă, dar ne-am întors cu adevărat și pe deplin acasă, adică în universul unor valori artistice certe, pe care, fără îndoială, filmul românesc le merită, cu vîrf și îndesat.

Dan STOICA

Arena

Cum se animă
un film de animație?
Un film
de Zoltan Szilaghyi,
autorul
Nodului gordian.
O producție
a studioului
«Animafilm»



Zagreb, Espinho, Bilbao, Oberhausen, Chicago, chiar și Costinești, premii peste premii pe adresa Animafilmului, pentru Nodul gordian. Lovitură de maestru, comisă de un debutant («de necrezut» — s-a spus, «de unde-a apărut?»). Zoltan Szilaghyi, 29 de ani, «a apărut» de la Institutul de arte plastice din Cluj-Napoca, secția grafică («important să știi să-ți desenezi singur filmul, de vreme ce vrei să comunici ceva ce poate fi «spus» numai și numai prin desen animat; altfel, de ce să mai faci filmul?»). Al doilea film al lui Zoltan

Szilaghyi — Arena (Transmisie directă TV) e acum în lucru. În cazul așa-zisului reportaj de platou la așa-zisul lungmetraj artistic, știi cam ce te așteaptă (motor, stop, lume, lume). Dar la un film de animație? ...Într-o cameră liniștită, cu pereți albi și luminoși, dai peste 40 de mape voluminoase. Stă în ele, ferecată, mișcarea, stă, gata de start, senzația de «hocus pocus preparatus», pe care ti-o lasă oricare film de animație. Hocus pocus preparatus? Deschizi mapele: desene (ale autorului, secundat de intermediarii Adela Matei și Mihai Rat), mii de desene, echivalente cu cinci luni de desenat, de dimineața până seara («Nu cumva să sune plîngăreți! Asta e mediul meu natural!» mă avertizează Zoltan Szilaghyi. OK!) — Dar înainte de desene? «Scenariul, decupajul». — Dar înainte de scenariu? «Impulsuri de idei: de la un panou de onoare în care nu apar totdeauna cei mai merituosi, până la stereotipul montajului unei transmisii directe TV, sau până la mitul «Sfîntul Gheorghe și balaurul»... Faptul că acest mit a supraviețuit

Premiile obținute de filmul Nodul gordian:

- Oberhausen (R.F.G.) — Mențiunea I
- Zagreb (Iugoslavia) — Opera Prima
- Chicago (S.U.A.) — Diploma de onoare
- Bilbao (Spania) — Marele premiu de animație
- Espinho (Portugalia) — Marele Premiu «Delfinul de argint»

Concurs

Concursul
de orientare turistică
devine treptat
un concurs de
orientare morală.
Scenariul și regia:
Dan Pița



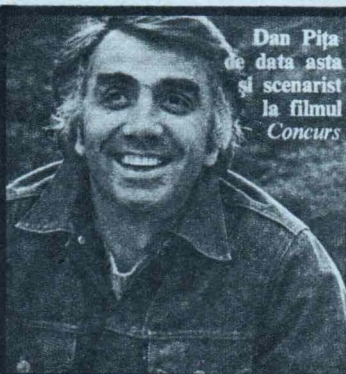
La zece ani de la debutul cu schița «La o nuntă» din Nunta de piatră, debut care a marcat o dată în cinematografia noastră, Dan Pița se află în fața unui nou debut, cel al filmului de autor. Un cam îndelung așteptat dacă ne gândim că scenariul cu care pornește azi la drum a fost scris pentru examenul de absolvire a I.A.T.C. Un timp consumat în așteptare pentru a-și demonstra talentul cu unele filme și profesionalismul cu altele (în total zece filme); un timp câștigat în cunoaștere. L-am întâlnit pe Dan Pița

în pădurea Mogoșoaia, unde împreună cu echipa (imaginea Vlad Păunescu; scenografia arh. Călin Papură; costume: Irina Katz; muzică: Adrian Enescu; montaj: Cristina Ionescu; directorul filmului: Vlad Chirileanu) furau primele raze de soare de primăvară și călcau în picioare primele viorele ce colorau intens frunzele uscate, făcând probele de actori. Stilul de lucru al unui regizor format se lasă descifrat chiar de pe platou. Dan Pița lucrează meticolos, atent, fără să lase nici cel mai mărunț detaliu la voia întâmplării: «Întotdeauna fac probe cu foarte mulți actori. Îmi place să am de unde alege. Fiecare actor îți dictează, prin chipul și atitudinea sa, cum să-l filmezi. Încerc să gîndesc dinainte fiecare cadru, căci niciodată nu m-a atras modalitatea ciné-vérité-ului».

Într-adevăr, în această a doua zi de probe cu actori, pădurea era populată cu peste 30 de studenți de la I.A.T.C. și de actori, chipuri mai puțin cunoscute, de la teatrele din provincie. Dan Pița nu se dezmințe, ca întotdeauna încearcă să aducă pe ecran «multe» mai puțin folosite.

«După definirea distribuției și înainte de începerea filmului, am să repet o lună încheiată chiar aici în pădure». La întrebarea mea de ce atât de mult, el răspunde: «Ca să am timp să-i observ și apoi să le cer să uite ce am lucrat, să le cer altceva, debarasându-i de ticuri și automatisme». Sînt însă multe alte

particularități în lucrul regizorului cu actorii, ce-l recomandă ca pe un dirijor ferm și elegant al acestui dialog atât de delicat. Întreb care este, cum i-a venit ideea scenariului și dacă nu a ieșit din actualitate în acești zece ani: «Cînd absolveam Institutul, ni se cereau proiecte necostisitoare. Cam tot atunci, sportul de orientare turistică luase un mare avînt. Pornind de la aceste două argumente furnizate de realitatea imediată, m-am gîndit să fac un film de orientare (turistică)



Dan Pița
de data asta
și scenarist
la filmul
Concurs

al cărui unic (și necostisitor) decor să fie pădurea. Deci, un grup de turiști amatori participă la un concurs duminical. Pe parcurs nu se întîmplă lucruri nemaipomenite, doar nimicuri, fleacuri, mici incidente, aparent fără consecințe, dar prin aglomerare ele ajung la relevarea unor adevăruri mai profunde despre existența fiecăruia dintre participanți, despre societatea în care trăiesc. Concursul de orientare sportivă devine treptat un concurs de orientare etică, morală». Scenariul te captivează de la lectură prin lipsa de grandilocvență și prin încercarea de a pune în discuție câteva adevăruri elementare, dar etern-omenești. Regizorul nu a ales în demonstrația sa artistică argumentul unor pozitivi de paradă. El va juca pe forta exemplului negativ, pe o subtilă punere în gardă: «să nu facem ca ei», «să nu ajungem ca ei».

«Aș dori ca filmul meu să se adreseze tinerilor, celor ce se află la început de drum, să le atragă atenția asupra importantei responsabilității individuale și a consecințelor opțiunilor de o clipă. Aș dori ca filmul meu să-i invite la o meditație despre nobletea spiritului. Am mari emoții și mari ambiții cu acest film». Ambițiile și emoțiile îmi par egal justificate în fața unui scenariu cu miez și cu mister, simplu și complex totodată și care merită să-l așteptăm și noi cu speranță.

Adina DARIAN

Mondo umano

Spectacolul lumii
văzut de un reporter
împătimit de cinema.
Scenariul și regia:
Ioan Grigorescu



— Ce este, «Mondo Umano», filmul la care semăni scenariul, regia și imaginea, stimată Ioan Grigorescu?

— Un film de montaj. Filmul de montaj nu prea are tradiție la noi, dar ceputurile...

— Vă gândiți, probabil, la «Lanterna cu amintiri», «Amintiri bucureștene» și «Lumea se distrează»...

— Da. Și mă întreb de ce acest gen îndrăgit de public nu și-a prea găsit la noi cultivatorii. Cu vreo 15 ani în urmă am fost invitat să adaptez pentru spectatorul român, comentariul la «Mondo Cane» de Gualtiero Jacopetti. Un comentariu de film nu este o simplă proză literară sau publicistică. Scrierea lui presupune suprapunerea

imaginii cinematografice cu imaginea sugerată de cuvîntul rostit cu care împreună trebuie să dea senzația deplină a percepției mesajului și a excitației stimulilor asupra emoției spectatorului. Pentru asta comentatorul trebuie să vadă și să revadă filmul la masa de montaj pînă la satietate. Aș putea spune că nimeni nu m-a învățat să fac un film de montaj, dar Jacopetti m-a învățat să văd un film de montaj.

— Ați conceput, «Mondo Umano» ca o replică la «Mondo Cane»?

— Nu. «Mondo Umano» nu apare din tentația unei replici polemice. În fond, «Mondo Cane» vorbea tot despre o lume a oamenilor punînd însă un accent acut asupra senzaționalului. «Mondo Umano» nu se ambiționează să povestească decît ceea ce vede lumea în care trăim, să demonstreze faptul că această lume cu toate contradicțiile ei, cu toate discrepanțele de tot soiul din diferite zone ale globului, cu toate crizele care o zguduie, cu luminile și cu umbrele ei, rămîne încă o lume posibilă, o lume viabilă, dacă vrei o lume de îndreptat pînă la un punct — acela în care omul, deschizînd cutia Pandorei nucleare, se vede pus în incapacitate de a mai reintroduce în ea ceea ce îi scapă de sub control.

— Deci o antiteză război-pace.

— Fiecare o antiteză rațiune-irațiune, o chemare atît cît îmi stă mie în pînă la trezirea rațiunii a cărei adormire, așa cum spunea Goya, zămislește monștri.

— Ce material veți folosi pentru acest film de montaj?

— Secvențe din cele aproape o sută de filme pe care le-am făcut pentru Televizi-

nea Română și care au fost difuzate pe post în cinci cicluri bienale, intitulat «Speciacolul lumii». Dintre acestea n-am ales decît episoadele filmate pe peliculă color, întrucît «Mondo Umano» va fi un film color. Acest material, pe care îl preiau ca pe un material brut pentru o retopire, un remontaj, pe o cu totul altă structură decît cea cunoscută de spectator, va reprezenta cam 60% din metrajul filmului. Nu trebuie uitat faptul că aceste pelicule au fost filmate de mine în stilul «camera au poing» și că rigorile ecranului mare mă obligă la o imperioasă selecție a cadrelor celor mai bune. Pentru rest, în acest zig-zag pe mapamond unde se desfășoară spectacolul lumii, acel spectacol despre care William Shakespeare spunea că «lumea întreagă e o scenă și noi toți actori în ea», folosesc citatul cinematografic din filmele unor confrăți de breaslă contemporani mie, români sau străini, îndeosebi scurte cadre din documentarele produse de Centrul cinematografic al Organizației Națiunilor Unite.

Voi încerca în 90 de minute să prezint globul pămîntesc de la planetă la individ, de la problemele universului la problemele unei locuințe comune în care viețuiesc aproape 5 miliarde de colocatari. În aceste condiții, «Mondo Umano» va pierde ceva trăsătură turistică pe care o avea «Speciacolul lumii».

— E o muncă de mare migală.

— Este o muncă de furnică. E ca și cum ai spăla tone de nisip pe care îl bănuș sau îl știi aurifer în căutarea grăunțului de metal pretios. Am o echipă tină și înimoasă, formată din numai cîțiva oameni: — Ale-

xandra Petrescu și Mircea Ciociltei, monteur; Dorian Urlăteanu — regizor secund; Radu Calalb — operator șef consultant; Marcel Loteanu — director de film. Desigur, aici s-ar cere pomeniți și acei confrăți ai noștri care lucrează într-un nemeritat anonim și anume cei de la Secția de filmări combinate și din laboratorul Centrului cinematografic Buftea.

— Și care fac o muncă artistică.

— Da. Mai ales în condițiile în care 90% din material a fost tras pe 16 mm, iar acum, pentru a putea fi proiectat în cinematografele cu ecran normal, este transpus pe 35 mm. printr-un procedeu așa-zis de gonflare, pe care specialiștii de la Buftea au reușit să-l pună la punct cu performanțe meritorii.

— Anticipați reacția publicului?

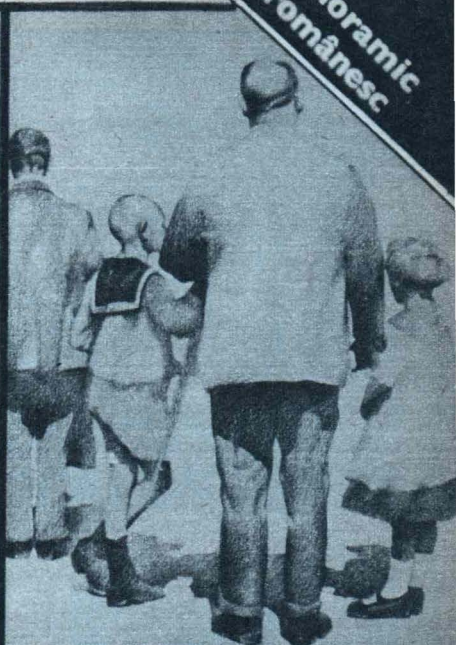
— Filmul se va vedea cu plăcere și poaie și cu un dram de durere.

— Ce loc va ocupa acest film în filmografia dumneavoastră?

— Îmi va fi un film foarte drag, pentru că oferă posibilitatea măcar jînduită a perenității citorva secvențe dintr-un ciclu de filme realizat de mine de-a lungul unui deceniu, dintr-un spectacol pierdut în eter sau dacă pot spera, păstrat într-o filmotecă. Ar fi păcat să fie altfel, deoarece acele filme, asupra cărora o parte a criticii de specialitate a tăcut cu atîta încăpăținare, constituie în cele din urmă imaginea materializată a unei lumi trăită și văzută de un spectator al ei, un român căruiă soartă i-a pus în mînă un aparat de filmat. Și poate că, peste ani și ani, un altul prin aceeași locuri...

Cristina CORCIOVESCU

panoramic
românesc



Și desenul animat
poate deveni vedetă: Arena

Infinitele măști ale comediei



Doi cite doi în:
...O comedie scrisă în
(Ultima romanță de dragoste)



...O comedie pur și simplu
(Îmi sare țandăra)



Ultima romanță de dragoste



Comedia cinematografică italiană are astăzi o situație unică, un statut estetic, așa spune și în ea se poate releva o întregă condiționare a cinematografului peninsular. Pe scurt, italienii se plîng de ani de zile că cinematograful lor este în criză. Fiecare depistează alte cauze ale aceluiași fenomen considerat a fi criza: hollywoodizarea producției spun unii; divizarea ei în film pentru acei happy few, adică pentru cei privilegiați, cum sînt considerați adepții filmelor de o foarte înaltă ținută artistică propuse de Fellini, Antonioni, ori de răposatul Visconti și, pe de altă parte, filme de foarte aspră și riguroasă dezbateră ideatică, nemiloase în observație și argument, ignorînd parca, cu bună știință, toate acele argumente atrăgătoare ale anumite categorii de filme: ignorarea publicului larg — susțin în special cei ce sînt preocupați de difuzare și eficiență comercială. Discuțiile acestea țin un fel de fundal veridic pe care se proiectează zveztele cotidian al platourilor italiene. În geografia producției însă s-a desenat de mai mulți ani încoace o arie care n-a rămas nici o clipă înscrisă sub eticheta de pustiu. Pentru că, aici într-o zonă destul de vastă, situată între dramatismul elevat al celor considerați giganti și rigoroasă, uneori ascetică, a

conștiințelor angajate și-a făcut apariția un filon care vine de departe. O tradiție (poate chiar a Comediei dell'Arte) împreună cu o trăsătură de caracter alimentată generos de o rară și altă de frenetică înclinație spre autoironie, de autopersiianare, au făcut să se impună nu numai o destul de voluminoasă producție ci poate chiar un gen cinematografic: comedia italiană. Îmbinare de suculență populară (dar nu neapărat presărată cu licențiozități), de limbaj direct (dar nu lipsit de subtilitate și fantezie), de virtuozitate interpretativă, așa spune vitală (căci acest cinematograf dacă are un mîunchi de sonore nume regizorale — Scola, Comencini, Monicelli, Risi, Latuada — are cel puțin tot atîtea nume actoricești de imensă rezonanță, care au impus comedia cinematografică italiană: Sordi, Tognazzi, Mastroianni, Manfredi, dar și Monica Vitti, Mariangela Melato, Sophia Loren, și această ținută și mare figură a ecranului italian, Ornella Muti. Iată un gen cinematografic care s-a arătat mai generos și cu rolurile feminine.

Filmul lui Risi începe în obișnuitul climat, în climatul tradițional (deci așteptat și agreeat), cu un ton, o tonalitate pe care se construiește tot ceea ce va urma, un ton alergic făcînd un fel de echilibristică între ris și lacrimă, desfășurînd cu dexteritate șarja satirică alternată cu minglierea foarte omenească. Satira italianilor este fantastică — cînd parodică, cînd tentată de caricatură groasă dar niciodată nimicitoare și crudă. Sarcasmul și chiar sardonismul nu sar de pe portativul auto-persiflării. Dar la dispoziția pe care o anunță din prima secvență filmul lui Risi, contribuim de astădată și noi: pe generic, în italianește și altă de apropiat de românește titlu: Primo amore. Deducem, titrat: Ultima romanță... Înțelegeți ce poantă neașteptată (pentru realizatori) le-am oferit noi, fără drept de autor. E adevărat că oferim și o copie color care prin «calitatea» ei de neclaritate, pare ca pune o surdina oricăror temerități ale realizatorilor.

Povestea în sine pare că încearcă prin cîteva figuri de «oameni de pe stradă» să vorbească despre două generații și chiar despre două umanități: una reprezentată de Tognazzi, cealaltă de Ornella Muti iar între aceștia doi, ca într-o galerie de portrete sau tablouri vivante, se scurge, parca fără direcție, lumea mică a aceluia care vor ieși, mai devreme sau mai tîrziu, din scena vieții, cu toată cea atmosferă specifică vremii lor, cu toate obiceiurile și apucăturile lor, cu tot ceea ce au dat ei vremii înălțurîndu-se la ea și existînd și pe care noile vremuri le marchează cu ștampila desuetudinii. Este o lume în care atmosfera unor vedevilescă descrie de fapt o concepție de viață dar sugerează și un parfum care nu mai este astăzi decît prea puțin o prezență olfactivă și mai mult o pată îngălbenită, amintire a parfumului de astădată.

Pe de altă parte, se înscrie masiv și amenințător «arsenalul» complicat, ce vrea să monopolizeze bucuria și să exprime modul de viață presupus a fi al prezentului, înscris sub noțiunea altă de frecventă astăzi a show-businness-ului (prezent aici prin acele mărune, căci nici Risi nu se leagă de cele mari — studiourile tv. particulare care proliferază într-adevăr în peninsula).

Început pe ton vioi și gras uneori, filmul pune surdina violenței și favorizează amărăciunea. Dar pe această coardă foarte italienească treburile să fie într-adevăr virtuos ca să cînti și Tognazzi alături de Ornella Muti dovedesc că sînt. În cele aproape două ore spectatorul trece de la haz la duioșie și contrapunctul violenței rămîne amărăciunea. Dacă asta este cinematograful de criză atunci criza este creatoare. Ceea ce numai aparent constituie un paradox.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a studiourilor italiene. Regia: Dino Risi. Scenariu: Ruggero Paccari și Dino Risi. Imaginea: Tonino del Colli. Cu: Ugo Tognazzi, Ornella Muti, Mario del Monaco, Caterina Boratto.

Îmi sare țandăra

E și acesta un talent: să pui în valoare talentul altora. Claude Zidi pare, cu Aripioara sau picior, dar mai ales cu Zizania, că dorește, în primul rînd, să-l scoată pe de Funès din prea tocitele sale grimase de jandarm și să-l reazeze în drepturile lui de mare comic al ecranului. Dîndu-l-o ca parteneră pe Annie Girardot (nu se mai stie, de fapt, cine a fost partenerul lui), înzestrîndu-l gîguli și cu ceva conținut, dintr-odată comedia franceză capătă parca, sub

aripioara lui, un alt șving. Cu Îmi sare țandăra, Zidi recidivează. Pe un scenariu scris de el împreună cu Pierre Richard, adus «la zi», cu ajutorul unor trimiteri directe: prin Jackie (la Onasis), prin Harry (la Kissinger), prin primar (la campaniile electorale), prin regizorul din film (la cinema-ul spaghetti), prin ziarist (la presa de scandal), cu poante, poante, poante și vervă, vervă, vervă, el izbutește și acum o comedie ușoară, și spun asta cu convingerea că cel mai greu e să-i faci, cu ușurință, pe oameni să rîdă. Pe Pierre Richard l-a folosit fără să-l «traumatizeze» empo-ul, rețeta hazului n-a ocolit-o, și una peste alta, punîndu-se în serviciul comicilor, Zidi slujește bine comedia.

«Complezîndu-l» înainte, ni s-a oferit un scurt-metraj «Sahia» de Paula și Doru Segal. Pentru strănepoți, încă ceva despre București. Sînt încredințată că hoțotele de ris care l-au însoțit, mai apoi, pe Richard, și-au avut obîrșia în umorul fin, elegant și, totuși, tăios al documentaristilor români, care au reușit să-l cucerească pe spectatorii ce se simțeau, de astădată, de prin părțile locului, născuți și nu făcuți. Protagonisti, dehl!

R.L.

Producție a studiourilor franceze. Regia: Claude Zidi. Scenariu: Claude Zidi, Pierre Richard, Michel Fabre. Imaginea: Henri Decae. Muzica: Vladimir Cosma. Cu: Pierre Richard, Jane Birkin, Danièle Miassoli, Claude Pieplu, Henri Guybert, Jean Martin, Isabelle Ceaux.

Un iepure pentru avocat

«Să te zbați pentru ca unul să capete o lună de închisoare mai puțin, ce importantă are?» Întreabă inocent tînașă secretară. «Eu întodeauna am crezut că are și că așa e rostul meseriei mele», răspunde avocatul, un as al baroului care, nevoit să părăsească Praga din motive de sănătate, se instalează într-un mic orașel de munte. Aici toată lumea se cunoaște, «marile procese» fiind mici drame pasionale, divorțuri, partaj de bunuri, escrocherii...

La vîrstă de 45 de ani, după vreo 10 filme și cîteva premii internaționale, Jaromil Jires spune pe ecran povestea unui om obișnuit din zilele noastre, un avocat asemenea multora, cu liniștea și siguranța unui mare romancier. Jires cunoaște valoarea încărcăturii emoționale a fiecărui cadru, a fiecărui gest, și mai ales, știe că un dubiu e mai «artistic» decît o certitudine. Un film cuminte, academic în simplitatea mijloacelor folosite, și în care nu-ți dai seama la sfîrșit de unde a apărut și cum s-a instalat neliniștea sau tristețea. Nu știi dacă e chiar tristete — amestecul de tragic și comic fiind o trăsătură specifică artei și îndeosebi cinematografului ceh — dacă e o tristete resemnată sau una tonică.

Cît e dispus un avocat să se implice în cazul clientului său, știut fiind că orice caz înseamnă o viață de om și că viețile oamenilor sînt întodeauna mai complicate decît înșiruirea obiectivă a evenimentelor? Ce înseamnă cu adevărat succes sau eșec pentru un avocat? Ce poate el să facă atunci cînd după o victorie — obținuse pedeapsa minimă, cîteva luni de închisoare pentru

clientul său — îl vede pe acesta aruncîndu-se sub roțile mașinii care venise să-l transporte? Și pînă unde se poate merge cu implicarea în viața altui om? Acesta ar fi avocatul. Dar iepurele? El e de fiecare dată altul, plocan adus de o bătrînă la termenele de judecată. Cum să nu rîzi cînd vezi ce cîminte ascultă cu urechile lui mari, în coșul de sub masă, sentința? Din unghii lui, filmul poate fi o comedie. Dar cum să nu te doară cînd vezi că «pîrlit» — nepotul bătrînei — un tînaș lipsit de scrupule, un poltron cu relații peste tot, o convinge pe matusă să-l retragă plîngerea la cîteva clipe după pronunțarea sentinței. Văzută din acest unghi, comedia începe să devină amară.

Filmul vorbește, fără a insista, fără a avea nici o clipă aerul unei demonstrații, despre relativitatea judecăților noastre, despre eficiența limitată a unui verdict (chiar dacă împărtășit de dreptate), despre ambiguitatea raportului cauză-efect atunci cînd e vorba de sufletul unui om.

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor cehoslovace. Regia: Jaromil Jires. Scenariu: Jaroslav Dietl. Imaginea: Jaromil Sofi. Muzica: Vadim Petrov. Cu: Milos Kopecky, Alena Vránová, Zlata Adamovská, Marie Erozová, Martin Ruzek.

Ciinele electronice

El nu e cîine ca toți cîinii. E Chomps, super-dogul care se repede asupra hoșului și-l ajunge de la 100 metri distanță numai cînd aude comanda programatorului: 27. Cînd i se strigă: 30 trece prin ziduri ca laser-ul luminos; la 70, îndoale copacii uriași și scutură din ei infractorii orile barează mașina aruncînd ca peria lui Făt Frumos în cale o basculantă uriașă; la comanda 63, detectează mina și o face inofensivă cît al zice pește; cu parola 72 își doboră victima cu o lovitură de karate; 90 e formula magică prin care cîinele-minune își scoate din uz victima, debarcînd-o în malaxorul cu deșeu.

Într-un cuvînt, Chomps invincibilul. E pasăre / e avion / E supersonic zburător / Sună ca reclamă pentru dresat cîini de pază. De fapt, e concurența avantajoasă a firmei «Norton» pentru fabricarea yalelor, de fapt e ultima invenție a genialului tînaș electronist care va revoluționa un întreg sistem de alarmă locală și internațională. De fapt, e clasicul comic american, gîguli dar modernizat, computerizat, pus pe faza inventivitate maximă, eficiență la risului, ritm drăcesc, animație (doar în generic, dar un generic pe care figurează celebrul Barbera ca autor al poveștii ce a inspirat deliciul film). Cînd bulldogul-raisenneur, nu desen, ci cîine în carne și oase, comentează cu voce de bas, din afara imaginii: «Ce drăcie! Chomps are drept de vot...» îți amintești că la baza gîgului, ca și la baza întregului cinematograful au stat desenele animate ale strămoșului lui Disney, bătrînul Cohn.

Idee de zile mari acest super-dog electronic, din care americanii au scos o comedie de savurat în vacanță.

A.M.

Producție a studiourilor americane. Regia: Don Chaffey. Scenariu: Dick Robbins, Duane Poole, după o povestire de Joseph Barbera. Imaginea: M. Charles F. Wheeler. Muzica: Hoyt Curtin. Cu: Wesley Eure, Conrad Bain, Larry Bishop, Valerie Bertinelli, Chuck McCann, Red Buttons.

De la „Vagabondul” citire

Sacrificiul din dragoste

O damă cu camellii adaptată preceptelor, prejudecăților și decorului Extremului Orient, inundată nu numai în lacrimi, dar și în paiele, pietre ce se vor prețioase, brățări, inele, dantele, mătăsuri și cîte altele. Filmul regizorului pakistanez Hassan Tariq respectă ad-literam canoanele de la Vagabondul citire, spre deliciul fan-ilor lui Avaram. Popularitatea genului este un fapt independent de acordul sau dezacordul criticii, dar și critica se vede obligată să țină seama că dramaturgia și estetica filmului oriental ascultă de alte legi, tot așa cum viața socială de acolo este subordonată altor experiențe istorice.

Producție a studiourilor pakistaneze. Un film de Hassan Tariq. Cu: Rani, Nanyar Sultana, Zamarrud, Aasia, Talish, Laiq Akhtar, Masroor Anwar.

Omul și fiara

Omul și fiara se adresează aceleași categorii de spectatori. Acțiunea este însă mai complicată, ea se desfășoară în paralel pe trei planuri: cel al obișnuitei și imposibilei iubiri dintre două suflete curate, dar asistăm și la un șantaj cu substrat de polițier (un furt la o bancă și cîteva crime justițiarie); și la lupta omului cu natura, aici o junglă coplesitoare și un tigră răzbuțător ca și balena Moby Dick. Nu trebuie să mai spunem că dansul și cîntecul indiene nu lipsesc, deși filmul se vrea modern în unele aspecte — eroina renunță la sari în favoarea pantalonului sport și conduce singură mașina — iar căsătoria din final se face sfîșind tabu-ul diferențelor de rang social. S-ar putea spune că scopul scuză mijloacele.

Simona DARIE

Producție a studiourilor indiene. Un film de Chanakya. Cu: Shashi Kapoor, Raakhee, Nipura Roy, M. Alankar, Sujit Kumar, Madan Puri.

De la basmul cu zine la basmul cu pile electronice

Ali Baba și cei 40 de hoți



Pornind de la câteva motive de basm oriental, coproducția studiourilor sovieto-indiene este concepută ca o poveste ce dorește să mulțumească egal pe copii și pe părinți: pentru bucuria copurilor abundă arsenalul de duhuri, de făpturi supranaturale, de comori și animale exotice — cămile, elefanți etc. pentru bucuria părinților, autorii pun bine în evidență câteva idei moralizatoare și ueză de secvențe muzicale de tip oriental cu dansuri lascive și priviri galese. Toată lumea pleacă din sală mulțumită: copiii cu povestea, părinții cu morala. Păcat însă că aceste stranie combinații li spunem tot film.

O.P.

Producție a studiourilor sovietice și indiene. Un film de Lalit Faizie. Umeș Meera. Cu: Dirmendra, H. Malini, R. Bikov, Z. Muhammedjanov, S. Claurelli, I. Ahmedov

Nicki

Nicki este o variantă feminină (și mai diuată) a neuitatului Billy cel mincinos (Tom Courtenay în regia lui John Schlesinger). Tot ce nu-i convine eroinei în realitate — micuța orfană are multe pricini în acest dezacord — ea remediază prin via. Contextul reverilor ei copilărești este, firesc, basmul cu toate forțele sale supranaturale puse în slujba binelui. Funcția personajelor tradiționale este deci aceeași, numai că ele apar în travesti-ul vecinilor, colegilor, profesorilor, prietenilor, împărțiri după amiciții sau inamiciții personale în buni și răi. Cine crede că un film pentru copii e lucru ușor se înșală. Regizorul Günther Scholz, de la studiourile DEFA-Berlin, a reușit mai bine secvențele de basm pur nu lipsite

de fantezie și de elan juvenil, dar conectarea lor cu universul diurn e forțată și filmul se derulează lent pe două planuri, fără ca intențiile acestui dublu joc să se înlănească într-un spor de emoție.

Producție a studiourilor Defa-Berlin. Un film de Günther Scholz. Cu: Katrin Raukopf, Andrea Brose, Ralf Haeger, Jörg Panknin, Margot Busse

Supermanul

La început mă gîndeam că un film care te supune de la generic unui asemenea tir de forțe actoricești: Marlon Brando, Gene Hackman, Glen Ford, Trevor Howard, Valérie Perrine, Maria Schell, Terence Stamp, Susanah York și mulți alții — te obligă implicit să începi cronică referindu-te la covârșitoarea lor contribuție. Dar după ce numele lor, proiectate cu litere de un albastru fosforescent și de mărimea ecranului panoramic, s-au năpustit literalmente spre tine spre a dispărea apoi în neant... galaxiilor, constai că prezența lor este (cu excepția lui Gene Hackman într-un particular rol de compoziție) mai degrabă de ordin publicitar. Partiturile le solicită sumarul talentului și experiența, iar actorii acceptă jocul și devin umili slujitori ai super-produției. O super-super-produție adaptată super-super-tehnicilor cinematografice de ultimă oră (filmul și-a adjudecat cu ușurință Oscarul '79 pentru cele mai interesante efecte vizuale, iar noi le-am putea adăuga și pe cele sonore); dar o super-produție fortificată și de un ferment etern-valabil numit basm.

Este interesant de observat cum cinematograful american s-a străduit dintotdeauna să suplinească absența basmului și a legendei din cultura Americii. Lipsă cît se poate de firească pentru un popor tînar adunat din cele patru zări și constituit în ultimele trei, patru secole. Epopeea cu-ceririi Vestului de către imigranții sosiți pe coasta de Est și-a aflat în legenda westernului romanțarea propriei istorii. Tot filmul a aruncat în ultimii zece ani punțile

imaginației către un trecut și mai îndepărtat încercînd să ofere copiilor de azi basmele pe care strămoșii lor nu le-au avut niciodată. Războiul stelelor, Imperiul se răz-bună, Superman fac astăzi acest act de reparație tardivă. Dar hainele ancestrale ale basmului nu se mai puteau potrivi cu imaginația copiilor care se joacă cu roboți electronici și privesc la televizor lansarea rachetelor spațiale. Basmul trebuia adus la zi. Ceea ce au făcut cu succes regizorul Richard Donner și scenariștii Mario Puzo, R. Benton și D. și L. Newman.

Contextul este cel al unei metropole în prag de secol XXI, dar personajele sînt cele ale basmului dintotdeauna. Căci Superman (Christopher Reeve) cu pelerina sa roșie și cu privirile albastre nu este altul decît tot un Făt Frumos înzestrat cu puteri supranaturale. Și el crește într-o zi cît alții în... și el aleargă mai lute ca săgeata (adică mai iute decît Trans-American Expressul) și el vede ca Ochilă, zboară ca Păsări și sfredeleste astăluț ca un fel de Sfarmă Piatră; și el sare în apărarea celor slabi, și el ar dori să cunoască secretul vieții cea fără de moarte, dar forțele lui se opresc la poarta acestui mister; și el luptă să răpună un vrăjitor, alias criminalul secolului. Există desigur și o lăenă Cosinzeană (Margot Kidder) nu tocmai bălaie și nici prea suavă, ci energică și independentă căci trăiește într-o societate în care mișcarea feminista e în plin avînt, dar și ea se îndrăgostește (tradițional) de Hyperion-ul venit din alte galaxii să o salveze tocmai cînd se afla agățată la etajul o sută și ceva. Umorul nu lipsește din dialogul celor doi: «Nu beau niciodată cînd zbor», spune Superman cînd i se oferă un pahar; tot așa cum modest el nu primește mulțumirile poliștilor cînd le oferă pe tavă criminalul: «Nu-mi mulțumiți, facem doar parte din aceeași echipă». «Prietenul Terrei venit de pe altă planetă», cum singur o spune, cu misiunea de a «lupta pentru adevăr, dreptate și modul de viață american», aduce deci și mesajul retorico-patriotic necesar. Deși filmul ne prezintă doar în replici argumente în favoarea modului de viață american, căci în practică el apare prea argumetat de criminali la colt de stradă și de criminali în



Fiecare epocă cu basmele ei (Superman)

stil mare ce plănuesc genocidul californiene.

Efecte vizuale hipnotizante puse în slujba fanteziei au încălecat astfel pe o sa (americană) și ne-au spus o poveste cum a fost (sau cum va fi) căci astfel nu s-ar povesti...

Revenind însă la generic, trebuie să spunem că mai impresionant decît diadema de actori — pe lingă cei citați, distribuția numără 91 de actori — este numărul membrilor echipei de filmare (de la producători, la cascadori, la scenografi, fotografi, opticieni, etc., etc.), nu mai mic de... 304! Cu greu îți reții un zîmbet cînd te gîndești că în copilaria noastră europeană o singură bunică stîrnea imaginația unei droale de nepoți.

Adina DARIAN

Producție a studiourilor din S.U.A. Regia: Richard Donner. Scenariul M. Puzo, R. Benton, D și L. Newman. Imaginea: G. Unsworth. Muzica: J. Williams

Science-ficțiun + arta nr. 7

Circuit închis



Unii se străduiesc de cînd există să aile cum ne-a fost începutul, alții se dau peste cap să ne grăbească sfîrșitul. Noi, ceilalți, ne strecurăm cum putem în această scurtă perioadă de timp cu gîndul s-o lungim cît mai mult. Ne apropiem de sfîrșitul unui mileniu — nu avem prea multe milenii în circa noastră de ființe umane și încă mai puțin în cea de ființe civilizate — și iată că parcă am fi gata să ne încheiem scotocile. De ce atîta grabă, de ce atîta renunțare, de ce atîta remanere? O să vă întrebati, pe bună dreptate, ce legătură poate avea un film intitulat, hitchcock-ian, *Circuit închis* și cu «participarea lui Giuliano Gemma» — cu aceste întrebări existențiale și care capătă, în acest context, o certă tentă de ridicol? Are. Filmul italianilor Giuliano Montaldo (regie) — vezi Sacco și Vanzetti, Ultimul post de control sau Giordano Bruno) și Nicola Badalucco (scenariu) se vrea — și izbuteste să fie — un semnal de alarmă (încă unul!) dat omului, acelui homo homini lupus. Nu, nu este vorba nici de pericolul atomic, nici de «hrana verde»

care ne așteaptă, nici de războaie așa-zise locale, dar este totuși vorba de cea mai puternică dintre toate puterile omului, aceea de a se autodistruge. Bomba umană în loc de bomba atomică. Plaut vorbea — și, azi, panseul ni se pare de o penibilă banalitate! — despre capacitatea omului de a face rău semenilor săi. Semenilor săi, adică cui? Adică tot lui, omului.

Ideea de a masca sub forma unui fals film poliștit un asemenea grav avertisment, dezvăluit abia în ultimele secvențe, este una din găselnițele autorilor și poate că această mimată cursă poliștită care i se întinde spectatorului nu întîmplător le-a venit în minte unor cinești italieni, obsedați pînă la teroare de terorism. Mai mult, anecheta care ocupă trei sferturi din film are și ea menirea ei, nu lipsită de interes, aceea de a desconfira cîteva caractere umane-etalon, de a analiza, chiar și sumar, o societate, stabilindu-i unele jalane. Pe principiul lui Cuvier.

Raisonneur-ul filmului este un sociolog, socotit de către toată lumea, inclusiv de poliție, puțin «sărit». Dar într-o lume ne-bună, ne-bună, ne-bună, nu cumva tocmai normalitatea pare cea mai puțin coerentă? Această înfimă științe se aprinde în capul unuia dintre comisarii de poliție care, deși continuă să-i creadă pe sociolog nu tocmai în toate mințile, se hotărăște, totuși, să-i

asculte teoria. Iar teoria confirmată — chiar și aberant — de practică (trei asasinat sînt, oricum, trei morți palpabile) este halucinantă. De ce? La această întrebare vă va răspunde filmul în ultimele lui cadre.

Conceput în clasicele unități de timp, loc și spațiu, *Circuit închis* își plasează acțiunea într-un cinematograf și evoluează între viața de pe pînă și viața din sală (pentru noi, însă, tot de pe pînă). Între aceste două serii de imagini, se va interpune moartea propriu-zisă. Noțiunea de imaginație este superată aici de cea, mult mai concretă, de imagine, imagine cinematografică chiar, filiația stabilindu-se direct și nu numai prin concluziile sociologului raisonneur. Care este marfa — ne pare rău pentru acest cuvînt jargonat aplicat artei a 7-a, dar el este suveran de cinești înșiși — cea mai ușor de vîndut, publicului și, deci, cu impactul cel mai mare? Filmul! De aici ideea jules-verneană de a șterge barierele între story-ul de pe ecran și story-ul din fața lui. «Imaginație și imagine? Joc de cuvînt», va riposta, incapabil să treacă dincolo de imagine, comisarul. «Credeti?», răspunde calm și zîmbitor sociologul, pentru care între science și ficțiun se vede clar că nu mai există nici o deosebire fundamentală.

Intr-adevăr, să credem?

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor italiene. Un film de Giuliano Montaldo; Aureo Clement, Tony Kendall. Cu: Flavio Bucci.

Pretextul filmului — studenta care a crescut la țară se întoarce la bunica pentru cîteva zile și-și amintește întîmplări din copilărie — face posibilă înșirarea schițelor, mici momente sau tablouri, care, pe nesimțite, conturează lumea unui sat gruzin cu tradițiile și obiceiurile lui, dar mai ales portretul unei bunică pe cîine. O bătrînă plină de umor care și-a crescut singură copiii și nepoții, cu o promptă și exactă înțelegere a evenimentelor, dar care suferă la un spectacol cu Othello ca la o tragedie personală, chiar dacă pe scena căminului cultural, actorii sînt consențenți ei.

R.P.

Producție a studioului «Gruziatfilm». Un film de Nana Melidze. Cu: Nana Melidze, Nana Kvarteladze

Detectivul

Un foarte tînar sergent de miliție, un băiat cam naiv și timid, cu imaginația infierbîntată de lectura romanelor poliște și nemulțumit de banalitatea cazurilor a căror rezolvare i se încredințează, este implicat pe neașteptate în neutralizarea unei rețele de traficanti de aur. Din simplu pion al unei acțiuni de amploare, novicele devine, grație hazardului, un autentic justițiar; autentic și simpatic nu numai pentru că se arată incoruptibil în fața tentației aurului, ci prin felul cum pune în urmărire (o tenacitate de cîine-lup, datorată vîrstei sale juvenile și dorinței-de-record-cu-orice-risc) suspectii. De cealaltă parte, se află «creierul» afacerii, un ins cu cazier încărcat (două crime și patru evadări), în interpretarea remarcabilă a lui Boris Himicev. Șef de bandă violent, dominator și abil, el este apt de disimulări de-a dreptul năucitoare: excelentă, secvența în care contrabandistii discută — la cald! — posibilitățile de ieșire din Încercuirea miliției, iar șeful lor are, finalmente, aerul celui sacrificat. În vreme ce, după o criză de furie «acceptă» pentru sine calea cea mai puțin periculoasă.

Atracție unui scenariu inteligent, presărat cu rezolvări ingenioase ale unor situații caracteristice (o urmărire, o confruntare, etc), precum și cîteva pregnante prezențe actoricești reușesc să se impună, eclipsînd lungimea unor pasaje pur expozi-tive.

Dan WEIL

Producție a studioului «Maxim Gorki». Un film de Vladimir Fokin. Cu: Igor Kvasa, Nikolai Skorobogatov, Andrei Tashkov, Boris Himicev.

Am mai văzut...

Maluala



Cinematografia cubaneză nu este cunoscută în special prin cei trei mari: Tomas Gutierrez Alea, Manuel Octavio Gomez și Sergio Giral, regizori cu personalități diferite, dar ale căror opere evocă o unitate spirituală specific națională, incontundabilă. Filmul de față aparține regizorului Sergio Giral și se înscrie perfect în această unitate. Subiectul se înspîră din lupta pentru libertate a poporului cubanez în timpul dominației spaniole din secolul al XIX-lea. Tema este o reevaluare a noțiunilor

de putere politică, libertate și trădare. Am remarcat filmul și prin vigoarea construcției cromatice (tonuri reci de verde și cenușiu caracterizează mediul rural și contrastează cu roșul și albastrul, apanajul stăpînitorilor spanioli), prin știința compoziției cadrului, prin gradarea dramatică a conflictului, prin atmosfera de lirism și în același timp de violență primitivă.

Maluala este mai mult decît un film bine făcut regional, mai mult decît un film premiat (la Festivalul de la Havana '79 și Karlovy-Vary '80), este un film impresionant prin forța cu care pledează pentru dragostea de om, pentru dragostea de viață.

Oana POPEIA

Producție a studiourilor cubaneze. Un film de Sergio Giral. Cu: Samuel Claxton,

Schițe din Imeretia

Așa cum există pictori naivi, de ce n-ar exista și cinești naivi? Actrița Nana Melidze (aici scenaristă, regizoare, interpretă) ar putea fi un astfel de cineast. Lipsit de experiență înseamnă uneori refuzul oricărui artificiu ajutător, înseamnă un material mai puțin elaborat, dar cuceritor prin prospețimea observațiilor de viață, prin căldura tonului sincer, ingenuu. Nu întîmplător, unghiul subiectiv ales în flash-back-ul este al unui copil, o fetiță roșcată și pîstruită, o sfîrșită plină de idei și de inițiative, în stare de a pune la cale un spectacol cu copiii din sat și de a-l aduce pe bunicul ca spectator. Pentru un copil, nici un aspect al vieții nu este toxic, detaliul pe care-și oprește ochii în orice împrejurare nu e niciodată previzibil; pentru un copil chiar o înmormintare poate deveni comică.

Pentru un „Urs de aur” și câțiva „Urși de argint”



«Viziune — privire — lumină — percepție: observație — atenție — scrutare — măturie; notițe — aprecieri — puncte de vedere»... Așa începea cuvântul organizatorilor în editorialul buletinului oficial la cea de a 31-a ediție a Festivalului cinematografic de la Berlin. Subtextul acestei formulări eliptice era însumat în îndemnul de-a se începe confruntarea în polida tuturor dificultăților întâmpinate de organizatori. Cu toată atenția deosebită pe care edilii Berlinului de vest au acordat-o festivalului, dificultățile nu au fost puține. Printre cele 22 de filme selectate nu se aflau filmele unor țări ca Anglia și Franța (cu excepția filmului elvețianului Goretta, realizat în coproducție), absentau Brazilia, Argentina, Mexic, iar din țările socialiste nu eram prezenți noi, Cehoslovacia, Iugoslavia și RDG. În schimb, Elveția intra în competiție cu 3 filme, Belgia și Spania cu câte 2, iar U.R.S.S. și S.U.A. cu câte un film. R.F.G. se prezenta tot cu un singur film, cel al lui Herbert Achternbusch, singurul cineast vest-german care se încumeta să înfrunte eventuale consecințe ale unei publicități negative pe care le putea provoca critica de film vest-germană, socotită a fi una din cele mai «criticiste» din Europa. Simptomatic pentru acest sindrom care a dus la neparticiparea unor cinești ca Herzog sau Fassbinder, a fost declarația lui Luggi Waldleitner, producătorul lui *Lili Marlen* (ultimul film al lui Fassbinder), după care el prefera să lanseze filmul pe piață fără să-l trimită la festival, ceea ce a și făcut.

Maî întâi povestea și abia după aceea arta de a povesti

Cu aceste premise au început viziunile în impunătoare sală a cinematografului «Zoo-Palast», situat la confluența a trei mari bulevarde berlineze care dau în piața lui «Europa Center». Participanții și organizatorii trăiau cu intensitate momentul. Ce se aștepta cu atîta încordare? Erau așteptate eventuale surprize, posibile revelații, descoperiri. Era așteptat filmul (sau chiar filmele) de neuitat, filme care să aducă noul în zona mijloacelor de expresie. Dar în primele zile, s-au succedat filme care trăiau mai mult prin subiect, prin povestire decît prin cinematograful lor. Într-o narațiune corectă, cursivă, filmul elvețianului Kurt Gloor, *Inventatorul*, aducea pe fundalul primului război mondial figura muncitorului zürichez Jakob Nuessli, pasionat-inventator și luptător împotriva războiului. Filmul canadian *Frontal*, bine construit și surprinzător pentru un debutant (Michael Grant), lucrat cu o mină de profesionist sigur, era handicapat de un subiect cam stufos, prin care se urmărea sondarea unor avataruri psihologice în zona unui cuplu antrenat într-o dramă. O reală dezamăgire mi-a provocat-o filmul veteranului Alexandr Zarhi (co-autor, cu Heifit, al unor filme din anii '30-'40). *26 de zile din viața lui Dostoievski* este o narațiune destul de simplistă care, printr-o întristătoare lipsă de expresie cinematografică, sîrăcește de semnificații un episod din viața marelui scriitor rus, cel al dragostei lui pentru Apolinaria Suslova, precum și momentele care înfățișau experiențele de jucător ale lui Dostoievski la cazinoul din Wiesbaden.

Realizatorul poeticului și spiritualului *Dantelăreasa*,

Muzică de Sarasate, în ritmuri nipone: Zigeunerweisen de Seijun Suzuki



elvețianul Claude Goretta, se sprijină și el de această dată pe epul cinematografic în filmul *Provinciala*. Bun observator al vieții citadine și dispunînd de o acrită cu expresivitate de prim plan (Nathalie Baye), Goretta urmărește peripețiile unei tinere femei plecată spre marele oraș pentru a scăpa de cenușii cotidian ai vieții de provincie. În marea citadelă, însă, fata nu poate să se realizeze și atunci nu-i rămîne decît alternativa prostituției sau cea a întoarcerii acasă. Eroina filmului optează pentru aceasta din urmă. Și în polida unui lucru realizat cu un cert profesionalism, deasupra filmului plutește pericolul banalului...

Abia în ziua a cincea am întîlnit un eveniment notabil: filmul bulgarului Hristo Hristov. Nu subiectul este partea lui cea mai puternică. Subiectul e extrem de simplu. O casieră, un medic, un invalid și un sofer de camion însoțesc spre satul de baștină cadavrul unui muncitor care a succumbat în urma unui accident de muncă. Dar acest subiect simplu îi permite lui Hristov să facă observații încercate de sensuri asupra vieții țării lui, într-un amestec straniu și atrăgător de semne ale trecutului cu cele ale contemporaneității. Filmul *Soferul de camion* aduce cu sine acele elemente cu care ne-au obișnuit filmele bune din țara vecină: o structură esențializată prin construcție și compoziție, rigoare în alegerea adevărului artistic, interpretarea actoricească expresivă, inteligentă și plină de farmec, o imagerie de o plasticitate deosebită (aici prin folosirea focalei lungi, dar și printr-un montaj «fără foarfecă») în cadre lungi, în al căror cuprins accentele de esențializare sînt plasate adecvat.

Japonia s-a prezentat cu filmul *Zigeunerweisen* realizat de Seijun Suzuki. Folosind titlul și motivele cunoscutei bucăți muzicale ale lui Sarasate, Suzuki construiește esafodajul complicat, și uneori greu comprehensibil, al relațiilor dintre doi bărbați și o femeie pe fundalul anilor '30. Filmul are, însă, multe imagini și încadrături de o tulburătoare frumusețe care ne-au reamintit de cele mai reprezentative filme ale cinematografului nipon.

Vivacitatea și pasiunea prin care Carlos Saura descrie drama unor tineri spanioli constituiți într-o bandă, ca și forța unor observații în zona socialului (virtuți neegale și de forță deosebită a mijloacelor de expresie), a adus filmului spaniol *Depresa, deprisa*, marele premiu al festivalului, «Ursul de aur».

A doua distincție, «Ursul de argint» (pentru cel mai bun scenariu și cea mai bună regie), a fost acordată filmului elvețian *Barca e plină* realizat de Markus Imhoof care aduce pe ecran dramatismul unui episod inspirat de un eveniment istoric petrecut în anii celui de al doilea război mondial (un grup de victime ale persecuției naziste izbuteste să se salveze întrînd în Elveția, unde nu li se garantează statutul de refugiați politici).

Filmul indian în căutarea foamei îi permite lui Mrinal Sen, unul din puținii realizatori indieni care refuză tentația filmului comercial, să facă o corelație între prezent și trecut pe baza evocării tragicilor evenimente din Bengal, cînd, în 1934, cinci milioane de oameni au pierit din cauza foametei. Semnele unor căutări experimentale în zona mijloacelor de expresie făcute de Mrinal Sen în filme anterioare, sînt prezente și aici, ceea ce a determinat juriul să acorde acestui film «Ursul de argint» (pentru filmul de cea mai mare originalitate).

Prezentă pentru prima oară la acest festival, Republica Populară Chineză a participat cu filmul regizorat de Fu Jinggong, *Întoarcete-te, rînduiește!* Autorii acordă atenție unor relații personale omenești, urmînd reliefaarea unor destine într-o dramatică poveste de dragoste (din familia lui Romeo și a Julietei).

Tribut al americanului Bob Clark este tipic pentru un film «în American stil», cu montaj alert, cu surprize în acțiune și cu dialog spiritual. Ideea este generoasă: eroul filmului, Scottie Templeton, impresar de teatru, este bolnav de leucemie. Dacă însă omului îi este dat să moară, să moară dar să nu-și piardă prietenii. Fără virtuți cinematografice deosebite, filmul se constituie într-un recital Jack Lemmon în care actorul apelează cu o extremă feroare la întreg arsenalul de mijloace interpretative acumulat de-a lungul lungii sale experiențe, dînd impresia că prin realizarea acestui personaj încearcă să ofere un ultim «cîntec de lebedă». Interpretare pentru care, de altfel, a primit «Ursul de argint» (premiu pe care l-a primit și sovieticul Anatoli Solonitin pentru interpretarea personajului Dostoievski, în timp ce premiul feminin corespunzător a fost obținut de actrița poloneză Barbara Grabowska pentru rolul principal din filmul *Febre*).

L-am lăsat special la urmă pe Martin Scorsese cu al său ultim film *Raging Bull*, prezentat în afara concursului, la deschiderea festivalului. L-am lăsat la urmă pentru a relata un caz ieșit din comun care grăiește cît se poate de bine despre cultul pentru veridicitate al acestui realizator și al actorului său, Robert De Niro, cu care a mai făcut cîteva filme. Pentru a aduce pe ecran figura lui Jake La Motta, o fostă glorie a boxului american profesionist din anii '40-'50, Scorsese a așteptat ca De Niro să facă un an de zile antrenamente de box. Dar aceste antrenamente nu s-au multumit să dobindească doar o comportare verosimilă a actorului în ring. Desfășurate sub privirile bătrînului La Motta, antrenamentele i-au permis lui De Niro să ajungă la modul de gîndire al fostului campion în lupta de pe ring. Tot atît de impresionant (ca, dealtfel, întreaga sa compoziție actoricească din film), a fost sacrificiul ieșit din comun la care s-a supus De Niro pentru a reda ultima fază de viață din film al eroului său. În această perioadă, Jake La Motta începe să decadă. Din cauza alcoolului, se îngroașă peste măsură. Cu ultimii bani, își cumpără un mic bar unde La Motta se produce cu diferite coseri în fața celor care vin pentru că l-au admirat cîndva pe marele campion. El bine, spre a-l reda pe fostul boxer ajuns în această fază, în acord cu Scorsese, De Niro a luat în greutate 55 de pounds (circa 23-24 kilograme), supunîndu-se unui risc considerabil. Te uital la aceste secvențe și nu-ți venea să crezi că în locul feței prelungi,

rasate a lui De Niro, dominau două fălci rotunde, enorme și că sub cureaua pantalonilor atrîna un pîntece revărsat, neajutat de nici un artificiu de platou! Iar la conferința de presă din festival, De Niro a reapărut în condiția sa normală, așa cum îl văzusem și în *New York, New York*, sau *Taxi Driver*...

Peste 200 de filme «tinere»...

Din selecția celeilalte secțiuni a festivalului denumită «Forumul filmelor tinere» care adăpostea peste 200 de filme, unele prezentate la alte festivaluri, altele, filme-experiment, am reținut filmul tînarului cineast francez Jacques Bral, *Extérieur-nuit* cu o excelentă acrită — Christine Boisson — care interpreta o soferită pariziană de taxi într-o peliculă în care se simteau oarecari influențe ale lui Leleuch; am revăzut cu satisfacție *Calăuza* lui Tarkovski și am reținut *Sauve qui peut (la vie...)* al lui Jean-Luc Godard, pentru cinematograful său în care imaginea îi propune ceva, coloana sonoră altceva și din acest amestec, care la început pare bizar, se naște o asociație contrapunctică — de fapt, farmecul și rațiunea de a fi a filmului — care te cucerește.

De notat încă unele proiectii experimentale cu filme de Super — 8 mm prin care imaginea produsă de minuscula fotogramă poate acoperi întreaga suprafață a unui ecran mare, normal, cu o imagine clară și saturată, ceea ce deschide o perspectivă interesantă pentru viitorul artei cinematografice. În alte două cinematografe berlineze, organizatorii festivalului au mai oferit o retrospectivă cu toate cele 11 filme ale cineastului turc Yilmaz Güney, o figură proeminentă a cinematografului turcesc, care nu se afla la festival, fiindcă, din 1974, ispășește o condamnare de 18 ani închisoare pentru o grea învinuire. De fapt, un proces politic. Născut într-un sat din Anatolia de sud, una din cele mai sărace provincii ale țării, Yilmaz Güney aduce în filmele sale aspectele vieții grele a oamenilor simpli cu aspirațiile lor.

...și nici un film românesc

În loc de concluzii la prima mea existență la un festival de la Berlin, as comunică un gînd, o stare sufletească care m-au stăpînit chiar după ultimul film vizionat acolo. Este un sentiment de tristețe pentru absența filmului nostru din această competiție, dacă nu socotim cele două filme ale lui Sergiu Nicolaescu trimise doar spre vînzare. Dacă organizatorii n-au putut să primească *Vînătoarea de vulpi* pentru că, așa cum au susținut ei, «nu l-au înțeles» (alt lucru trist...), mă întreb de ce nu a fost posibil să trimitem acolo încă două sau trei filme din acea atît de bună producție a noastră din 1980? Și mă gîndesc, de pildă, la niște filme ca *Lumina palidă* a durerii al lui Iulian Mihai, și la *O lacrimă de fată* al lui Iosif Demian. În acest an, la Berlin, aceste filme s-ar fi ridicat cu mult deasupra multor filme prezentate acolo. Sînt sigur că ar fi strălucit.

Lucian BRATU

O retrospectivă ca omagiu adus umii dintre cel mai interesanți regizori turci: Yilmaz Güney



În direct,
din New York

Un triumf post festum și un dezastru în plină glorie

Cinema

Anotimpul cel mai fierbinte pentru industria cinematografică americană e fără îndoială sfârșitul iernii, care aduce cu el ceea ce ziarul Washington Post numește, foarte plastic, «Oscarpania». Panica premiilor Oscar a fost anul acesta deosebit de puternică dată fiind calitatea submediocră a producției hollywoodiene și deci dificultatea sporită a desemnării filmelor eligibile pentru râvnita distincție.

A fost într-adevăr un an cu foarte puține filme bune și cu nici un film mare, un an care, probabil, va rămâne în memoria cineaștilor pentru două momente — ambele fără nici o legătură cu premiile Oscar, și anume: prestigiosul succes al prezentării după 54 de ani de când a fost făcut, în premieră new-yorkeză a uneia din cele mai importante opere cinematografice, *Napoleon* al lui Abel Gance și însușirea zdrobitor al filmului lui Michael Cimino, *Poarta cerului*, retras din cinematografe a doua zi după premieră, fapt fără precedent pe aceste meleaguri.

Când filmul lui Abel Gance, *Napoleon*, a fost prezentat în premieră în anul 1927, la Opera din Paris, entuziasmul publicului spectator s-a exprimat în ovații furtunoase. Arthur Honnegger dirija orchestra, care interpreta o partitură special aranjată de marele compozitor pentru acest film, iar pe ecran, odată cu desfășurarea firului epic al filmului, apărea un vocabular cinematografic de o extraordinară îndrăzneală și noutate, care avea să anticipeze cu trei decenii, procedeul cinerama și să-l inspire nemijlocit pe inventatorul cinemascopului, Henri Chretien. Tocmai caracterul profund inovator al acestor pelicule, care amenința să spargă normele artistice și economice ale celei de a 7-a arte, general acceptate la acea dată, ca și



Filmul *Napoleon* de Abel Gance (cu Albert Dieudonné în rolul titular): 54 de ani între două premiere, între două succese: cel din 1927, de la Paris, și cel din 1981, de la New York

vișion), din suprainprimări și din inovațiile montajului nu a fost păstrat în versiunea americană. Referindu-se la întâlnirea sa cu opera lui Gance și modul în care a fost cucerit pentru această uriașă și migăloasă muncă de reconstituire, Brownlow declară: «Eram foarte tânăr când am dat prima oară peste două role din film și am fost copleșit la vizionarea lor. Am fost copleșit nu numai de imaginea care-ți tăia respirația, ci și de chipurile personajelor —

Destinul imprevizibil a două filme mamut produse la jumătate de secol distanță

Marat (jucat de marele om de teatru francez Antonin Artaud), Danton, Robespierre (jucat de Abel Gance), de chipurile din masă (o figurație de 6000 oameni) alese cu asemenea măiestrie, încât filmul clcotea de viață ca un excepțional de bine realizat jurnal de actualități al secolului 18».

Prezentarea filmului reconstituit, care durează 4 ore și jumătate și conține în ultima sa parte cele mai importante inovații aduse tehnicii cinematografice de Abel Gance, a fost posibilă grație inovației regizorului Francis Ford Coppola, unul din marii animatori ai culturii cinematografice în Statele Unite și a sprijinului Societății de film a Centrului Lincoln, precum și al Departamentului filmului al Muzeului de Artă Modernă. Cum și partitura originală a lui Honnegger s-a pierdut, Carmine Coppola, deținătorul unui premiu Oscar pentru muzica filmului *Nașula*, compus o nouă partitură pentru film, interpretată sub conducerea sa de Orchestra simfonică americană. Cele 8 spectacole la Radio City Hall, care are 6.000 locuri, s-au jucat cu casa închisă, deși prețul unui bilet era de cinci ori mai mare decât cel obișnuit iar uriașul succes de public a deschis perspectiva unui turneu al filmului în alte 10 mari orașe americane.

Abel Gance, ultimul supraviețuitor al epocii de pionierat al celei de a 7-a arte, nu a putut participa la triumful tirziu al operei sale, deoarece cum simplu și emoționant a scris în telegrama adresată spectatorilor americani: «La 91 de ani nu am suficientă încredere în trupul meu. Spiritul meu este cu Dumnezeu voastră ca și speranța că imaginile filmului meu, deși mute, vă vor spune ceva».

Dacă este lesne de înțeles că acest act de restituire a unei file din istoria cinematografului a fost salutat de cronicarii de specialitate ca evenimentul cel mai de seamă al anului cinematografic și s-a bucurat de atenția publicaiilor celor mai prestigioase, spațiul cu totul ieșit din comun atribuit, zile întregi, de presa americană eșecului filmului lui Michael Cimino, *Poarta cerului*, se poate explica doar prin miza financiară a acestui eșec.

Precedat de o uriașă campanie publicitară, *Heavens Gate* (*Poarta cerului*) a fost prezentat ca o ediție contemporană a filmelor devenite deja clasice: *Nașterea unei națiuni* și *Pe aripile vântului*. Inspirat dintr-un fapt istoric, petrecut la sfârșitul secolului trecut într-o localitate din statul Wyoming, când între crescătorii de vite bogați și

un grup de emigranți din Europa de Est care au îndrăznit să se așeze pe acele locuri, au avut loc un sir de conflicte sângeroase, filmul, al cărui scenariu aparține regizorului, urma să fie primul western despre rolul în structurarea vestului american a emigranților veniți din acea parte a bătrânului continent. Filmul care a costat 36 de milioane, durează 4 ore și are în distribuție pe Kris Kristofferson, Isabelle Huppert și Christopher Walker, a fost declarat de critici la premieră, «un incalificabil dezastru» și retras imediat din cinematografe.

Din avalanșa de articole care au urmat acestei întâmplări, foarte puține s-au ocupat de analiza eșecului artistic al filmului, datorat într-adevăr liniei narative incilcite și confuze, inconsistenței personajelor și caracterului opertistic al interminabilelor bătăii și împușcături. În schimb, întrebarea care a revenit cel mai frecvent a fost ce anume se afla în spatele acestui dezastru — evident era vorba în primul rând de dezastrul financiar — ce sistem este acela care l-a permis și mai ales ce trebuie făcut în viitor. Invocându-se interesul viitorului industriei americane de film, răspunsul fără echivoc pledează pentru reinstaurarea sistemului tradițional hollywoodian în care studiourile detineau puterea nedisputată de-a lungul procesului de realizare a unui film, sistem subminat începând cu anii '60 de curentul filmului de autor și exponenții lui, regizorii Francis Ford Coppola, Georg Lucas, Martin Scorsese, Steven Spielberg și Michael Cimino. Cite filmele lor, respectiv *Nașul*, *Războiul stelelor*, *Alice nu mai locuiește aici*, *Întilnire de gradul trei* și *Vânătorul de căprioare* au fost urlete lovite de box-office sau incununate de Oscari, ei au fost considerați generația de copii-minune ai Hollywoodului și pe baza platformei lor artistice necontestate, dar mai ales ținând cont de încasările de zeci de milioane aduse de filmele lor, ei au fost investiți cu puteri depline.

Cum însă în cursul anului 1980 numărul filmelor «dinosaur» — cum li se zice, consumatoare de mari bugete, care au căzut spectaculos la public, a fost destul de mare și cum, în general, se înregistrează — efect inevitabil al recesiunii economice — o scădere simțitoare a numărului de spectatori, se fac auzite tot mai multe voci care cer ca *Poarta cerului* să fie ultimul film al cărui regizor să fi avut puteri nelimitate, scăpând cu totul de sub controlul producătorului.

Cît privește soarta filmului lui Cimino, el este în curs de remontaj, operație făcută chiar de regizor și urmează a fi lansat pe piață într-o versiune de maxim 2-2,1/2 ore în următoarele săptămâni.

Exprimându-și regretul pentru satisfacția cu care a fost urmărit însușul lui Cimino, un purtător de cuvânt al studioului «United Artists» studiul în cadrul căruia s-a produs filmul, a declarat: «Orașul acesta gustă cu o rară plăcere eșecurile cuiva. Cu atât mai mult când este vorba de cineva care s-a afirmat ca o personalitate. Invidia care iese la suprafață într-un moment ca acesta arată adevărata urfîtenie a lumii Hollywoodului».

Margit MARINESCU

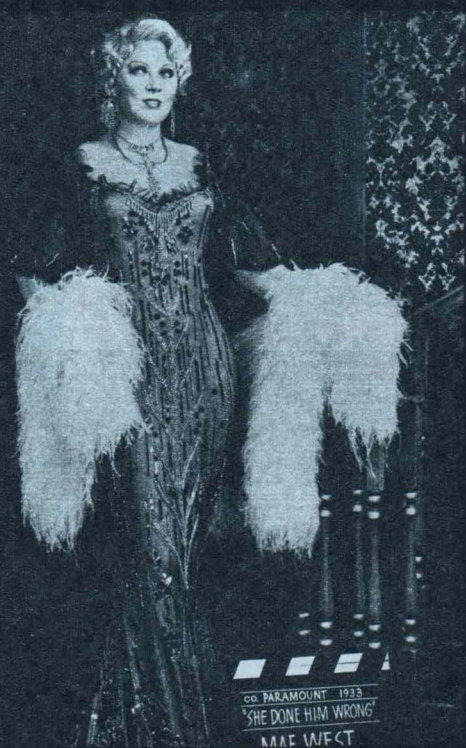


Nici cartea ei, «*Prin mine însămi*», best-seller în anii '79-'80, nici căsătoria cu unul din cei mai populari actori ai Hollywoodului, Humphrey Bogart, nici actualul spectacol de pe Broadway cu piesa «*Femeia anului*» nu i-au adus lui Lauren Bacall, «celebritatea» cu care o investește acum marea firmă de bijuterii «*Fortunoff*» din New York, căreia îi face reclamă

aparitia peste șase luni a primului film sonor i-au pecetluit soarta. Greu de difuzat din cauza dimensiunilor ecranului pe care-l presupunea, al lungimii lui neobișnuite — versiunea originală avea o durată de cca. 6 ore de proiecție — și repudiat de cercurile economice din lumea filmului speriate de implicațiile lui financiare, filmul a dispărut.

Película prezentată recent în sala uriașă «Radio City» din New-York este rezultatul muncii tenace de reconstituire depusă timp de 13 ani de istoricul de film englez Kevin Brownlow pe baza materialului adunat din marile cinematoci ale lumii, care aveau versiuni de variate lungimi ale operei originale. De reținut în această ordine de idei că filmul găsit la Metro Goldwin Mayer păstrează din epusul versiunii originale, care înfățișa anii de tinerețe al eroului, cristalizarea pe fundalul revoluției a trăsăturilor lui de mare comandant militar, întâlnirea cu Joséphine și invazia Italiei, doar povestea de dragoste cu Joséphine și o scenă înfățișînd Convenția cu un prim-plan al lui George Washington în final. Transformînd un mare film istoric într-o peliculă tipic hollywoodiană, Metro Goldwin Mayer a eliminat totodată toată pirotehnia vizuală a lui Gance și astfel nimic din procedeul triplului ecran (Triptych-Poly-

Mae West, imortalizată în ceară la «Max Museum» sau tot despre succesorie (fotografie trimisă de corespondentul nostru la New York, Ray Arco)



Filmul, document al epocii

depoziții

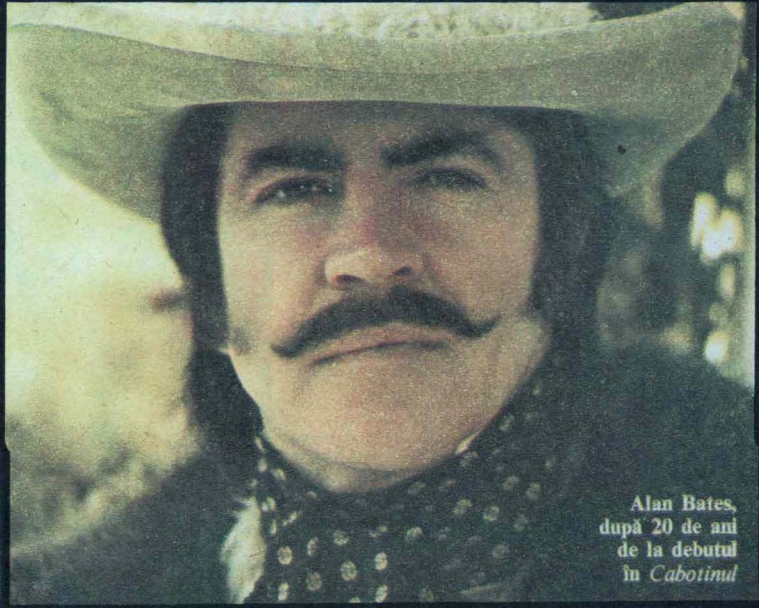
Mintea cea de pe urmă...



B.B. 1981:
«N-am fost
niciodată
o actriță
adevărată...»

«Aveam 39 de ani, când am hotărât să abandonez cinema-ul... În urmă cu șapte ani. Într-o zi, în plină turnare a filmului **Colinot Trousse-Chemise**, mi-am spus că acesta va fi ultimul meu film. M-am gândit că cinema-ul nu mai îmi aduce nimic, că nici eu nu mai aduc ceva nou în cinema, că simt că un cuplu care se desparte în momentul când nu mai are ce să-și spună. Era timpul să mă opresc ca să nu cad în mediocritate. Dacă ai prins o clipă de glorie, nu trebuie să te agăți de ea toată viața... V-o imaginați pe Marilyn Monroe jucând roluri de mamă de familie? Trebuie să lași despre tine o imagine frumoasă, să părăsești lucrurile înainte de a te părăsi ele... Ar trebui să fii nebulă ca să mă mai întorc la cinema. Găsesc că cinema-ul francez a devenit oribil. Nu-i mai sînt nici spectatoare, dar fragmentele pe care le văd din când în când la televizor, nu-mi dau nici o dorință să revin. Cinema-ul a devenit ceea ce a devenit Franța: ceva mediocr, mărunț. Nici un vis, nici un mister, nici un sentiment puternic... Am cunoscut zile când îmi făcea plăcere să filmez, dar aceasta n-a fost niciodată o pasiune, n-am fost niciodată o adevărată artistă. O adevărată actriță nu renunță, nu poate să renunțe, trebuie să joace pînă la moarte... Întîlnesc din ce în ce mai puțin oameni voioși, cu povești hazoase, purtînd în ei o veselie. Muzica, și ea, e tot mai puțin veselă. Acum, cu cît trăim, cu atît muzica e mai puțin muzică și mai mult zgomot. Zgomotul ascunde totul, e răsfrîngerea unui strigăt trist. Încă mai cred că e foarte frumos să rîzi, că e necesar să rîzi. Nu zic că trebuie să te gîdili toată ziua pentru a rîde, dar bucuria vieții, pe care fiecare ar trebui s-o aibă în adîncul său, e înlocuită printr-o falsă veselie care explodează în zgomotul barurilor. Plictisul n-are timp nici măcar să se instaleze... Dacă veți face un sondaj, veți vedea că trei sferturi dintre cei întrebați nu sînt conștienți că trăiesc. Or, cel mai frumos lucru din viață este viața, viața însăși. Și trebuie să fii conștient de asta...»

Să recunoaștem că în nici un film de-al ei Brigitte Bardot n-a avut de rostît asemenea cuvinte și idei pline de miez și spirit critic, ca în acest interviu acordat ziarului *Le Monde*, după șapte ani fără de filme, fără de scenarii, fără de reclamă. E bine și așa.



Alan Bates,
după 20 de ani
de la debutul
în *Cabotinul*

actorii vremii noastre

Omul de lîngă Zorba

Debutul în cinema (1960) lîngă Laurence Olivier, în *Cabotinul*.

În 1967: *Departo de mușchii dez-lănțuite*, lîngă Julie Christie. În 1970: *Mesagerul*, tot lîngă Julie Christie, în regia lui Losey. Tot în 1970: *Trei surori* — regizat de Sir Laurence Olivier. În 1977 — lîngă Jill Clayburgh (premiul de interpretare feminină la Cannes) în *O femeie liberă*. În 1978 pentru televiziune, în *Primarul din Casterbridge*, în regia lui David Giles. În 1980, lîngă Isabelle Adjani, în *Quartet*. 26 de filme în 20 de ani. Ar fi putut mai mult? N-a vrut:

«A face cinema e foarte bine dar e necesar să știi din cînd în cînd să te oprești, fiindcă altfel îți se taie elanul și dorința de înnoire, ceea ce e periculos».

«Presă» excelentă în Statele Unite unde mulți văd în el simbolul actual al sex-appeal-

ului masculin: «Un monument de gust perfect și o plăcută virilitate» (zice producătorul Aaron Russo, cel care l-a distribuit lîngă Bette Midler, în *La rose*, un film despre viața unei vedete de muzică, cu un succes extraordinar la public și mai ales la critică). Replica lui la această «viziune» asupra sa: «Nu înțeleg nimic, totul e prea tare tras de păr și deajuns de amuzant».

O viață privată de o discreție totală, la Londra. Căsătorit de zece ani, doi gemeni, băieți, «cei mai importanți prieteni ai mei». În 1945, după doi ani de război, ca pilot în Royal Air Force, începe cursurile lui Royal Academy of Dramatic Arts; la absolvire, e imediat angajat de teatrul din Coventry, unde se montează la trei săptămîni un nou spectacol.

Cariera teatrală la Royal Court din Londra, unde triumfă în piesele lui Osborne și Pinter. Actor de frunte din generația tinerilor furioși ai anilor '60: «E imposibil să-ți faci o carieră cinematografică fără a te supune metodic implacabilei discipline a scenei...»

Născut în 1926. Părinții muzicieni, tatăl violoncelist, mama pianistă, îndreptîndu-l, de mic, spre muzica clasică. La 11 ani, hotărîște să se facă actor. Chiar așa s-a întîmplat. Se numește Alan Bates. Ochiul nostru l-a descoperit lîngă Anthony Quinn, în *Zorba grecul*, unde ni s-a părut — scandalizînd multe persoane din jurul nostru — mai bun chiar decît Zampanò.

cronica sportivă

O oră a boxului (urmare)

Jake La Motta, «taurul din Bronx» de ieri, «taurul sălbatic» de azi din filmul lui Scorsese (vezi Cinema nr. 3/81), a sosit la Paris, cu ocazia premierii filmului american, invitat de o editură franceză care, de altfel, a găsit cu cale să-i publice și volumul de memorii, dacă tot sîntem la această oră a boxului. La Motta are 59 de ani, kurechea sa dreaptă nu mai deosebește o insultă de-un compliment — cum observă ziaristul de la «L'Équipe» luîndu-l un interviu — dar tipul e încă bine, puternic, avîndu-l la stînga sa, pe omul său de afaceri, un altul decît fiul, bărbat elegant la 35 de ani. La Motta a avut dintodeauna renumele unei «fiare sălbatice», legendele l-au descris ca pe o brută iar cariera sa — culminînd cu meciurile triumfale pentru titlul mondial, în fața lui Cerdan, Dauthuille — a fost pătată de povești tenebroase, de aranjamente cu granguri și mafioți. Azi, La Motta discută senin și mîndru — «am avut o viață plină,



Afișul
ultimului «meci»
al lui Scorsese:
Roberto Di Niro
în rolul
celebrului boxer,
Jack La Motta

fără box ea ar fi fost însă lipsită de culoare». Dacă n-ar fi fost boxer, ar fi fost un hoț. «De cum am devenit un nume în box, am simțit că sînt salvat». Degeaba se bîrfește meciul lui cu Cerdan — «în ziua aceea nu m-ar fi învins nimeni». Că Cerdan avea dureri la un umăr, e posibil, dar asta-i viața de campion, să se bată în orice condiții... N-a disputat decît un singur meci trucat: «Cînd am trebuit să mă întind în fața lui Fox, dar am refuzat recompensa de 100 de mii de dolari. Oricît mi s-ar propune să-mi reîncep viața, aș face-o la fel... Și relațiile cu mafia? «Am avut noroc: pe atunci nu mă putea controla. Azi mi-ar fi teamă să mă pun cu ea...» Bun. Și care-i adevărul? La Motta e un rău sau un bun? «S-o spună fiul meu. Hai, definește-mă». Acesta recunoaște liniștit că tatăl său e un om bun, înțelegător, «m-a ajutat întodeauna, a priceput că n-am chef să urc pe un ring; multumită lui, nu mi-a fost niciodată foame».

Și aici, o replică de bun scenarist, a tatălui care l-a ascultat atent, chiar dacă urechea dreaptă e așa cum e: «Bani n-au mîros, dar sărăcia pute!» «Are umor La Motta» încheie reporterul: «Un personaj oribil, acesta? În orice caz, nu cel întîlnit de mine. Căruia nu-i mai e foame». Ei da, asta mai schimbă lucrurile — frumoasă și civilizată idee de Paris...

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

Documentul, sursă a filmului

cronica afacerilor

8 + 7 = 15

23 - 15 = 8

Abia scăpat cât de cât din apocalipsul financiar al **Apocalipsului acum** — un buget de 30 milioane de dolari, dublul celui prevăzut inițial, din care mai are de plătit o datorie de cinci milioane, ceea ce l-a îndemnat să vîndă negativul filmului unei firme de televiziune la un preț foarte sărat — Francis Coppola, cel purtat de marea ambiție a oricărui regizor american, aceea de a-și fi propriul producător, se găsește «pe geantă». Dar ce «pană»!

Necazurile au început din toamnă. Coppola pune la cale — în studiourile sale «Zoetrope», instalate în inima Hollywoodului, fostele «Hollywood General Studios» din 1919 (vezi și **Negutătorii de visuri...**) — un film, **Hammet**, inspirat din viața celebrului scriitor de romane polițiste, Dashiell Hammett, autorul unei capodopere ca **Șoimul maltez**, evocat și în **Julia** lui Zinnemann, în interpretarea de neuitat a lui Jason Robards. Frederic Forrest (actor lansat în **Apocalipsul acum**) urma să joace rolul principal, într-un San Francisco 1920, reconstituit integral în studio. Un regizor german Wim Wenders și trei scriitori angajați succesiv se canonează la un scenariu, ajuns — din cauza exigențelor pe cât de imperioase pe atât de vagi ale lui Coppola — la 20 de variante. După atîta caznă, producătorul Coppola renunță la tot ce s-a făcut și ar dori acum — după unele zvonuri — să treacă el la regia unei noi versiuni, cu totul alta, căci din pelicula trasă n-ar mai fi utilizabile decît 20 de minute. Dar dacă pentru **Hammet**, băncile americane și străine încă mai aveau încredere să-i acorde credite, după renunțarea la a-

cest scenariu și după un alt eșec pe piață al lui M. Cimino cu un film în care s-au îngropat 36 de milioane pentru un afis care a ținut doar cîteva zile, la noul său proiect — o comedie muzicală, cu Gene Kelly, responsabil de coregrafie — Coppola înregistrează «o gaură» de opt milioane, o seamă de firme financiare refuzînd să-l mai împrumute. Inițial, comedia era o comandă pentru Metro Goldwyn, dar «nebulă» de Coppola s-a aruncat în această afacere, cumpărînd drepturile de la M.G.M., angajîndu-l pe Kelly, repetînd cinci luni cu Natalia Kinski și același Forrest, folosind tehnici electronice super-sofisticate care permit o nouă metodă de turnare, fără nici o tăietură de material. Coppola crede nezmînt în aceste noi tehnici, extrem de costisitoare, dar capabile să revoluționeze — zice el — întreaga producție cinematografică: «În fața lor, revoluția noastră industrială nu e decît o copilărie a artei». Totuși pentru a le dovedi eficacitatea, Coppola ar trebui să termine filmul său. Altfel cum să-l creadă Chase Manhattan Bank care i-a împrumutat 8 milioane și alți distribuitori străini 7 (milioane)? Numai că 8 + 7 = 15 iar filmul a ajuns la 23. 23 - 15 = 8. Aceste 8 milioane nimeni nu mai vrea să i le dea. Căci domnul Coppola a ținut să reconstituie, în studiourile sale, un Las Vegas în mărime naturală!

Filmul deci, stă. Stînd, din ce se plătesc salariile celor din studiourile Zoetrope? Sindicatul nu-i dă răgaz decît pentru cîteva zile. Atunci îi sare în ajutor — firește, nu din milă — bătrînul Paramount, patronul de altădată al **Nasului**, care-i dă repede un milion pentru a-l investi într-un proiect care-l interesează și pe care ar vrea să-l naștească din timp. Sînt salvate vremelnic salariile, dar Coppola trebuie să facă totuși licențieri, cei rămași acceptînd să lucreze cu salarii micșorate la 50%...

Cam acesta ar fi apocalipsul, nu chiar acum, ci pînă mai ieri. Hollywoodul marilor case de filme care a suportat greu sfidarea unui regizor hotărît să lucreze independent, pe banii lui — privește cu o anumită plăcere, lipsită de orice indulgență, chinurile lui Coppola. Ferească dumnezeu cum pot privi negutătorii de visuri la alți negutători de visuri...

Bătrînul, marea și Pinocchio — basmul superb al lui Comencini

Un băiețel și o fetiță într-un film polonez. Anii tineri, care urmărește zilele războiului pustind cei șapte ani de acasă

hronicul vîrstelor

îmbătrînirea băiețelului Eugenio

În 1970, filmînd serialul de anchetă pentru televiziune, **Copiii și noi**, în care el însuși era reporter interviueu, Luigi Comencini a dat peste un băiețel de 10 ani, Luca Rolla, care scrisese următorul poem: «Astăzi nu mă mai joc/ Înățat de-o urită virtute/ Bătrînețea». Un an mai tîrziu, Comencini avea să realizeze acel **Pinocchio** pe care, fie și după un deceniu, încă-l mai susținem drept tot ce-am văzut mai frumos la televiziune, ca poveste pentru cei mari și mărici.

În 1980, versurile lui Luca Rolla aparțin, în ultimul film al lui Comencini, eroului principal, tot de zece ani, pe nume Eugenio. Cum a îmbătrînit Eugenio la zece ani? Foarte simplu: «pasat» de la un adult la altul. Tata și mama — doi burghezi cumsecade, nu lipsiți de sentimente alese — îl trimit la bunică, la țară, însă, după o vreme tata la hotărîrea să-l trimită în Anglia. Eugenio nu vrea, dar n-are ce face și pleacă «escortat» de un om al familiei, căruia puștii, pe drum, îi face zile negre. Căci Comencini — oricît de dur față de adulți cărora le impută că fabrică copiii ca pe niște jucării pentru trecătoare plăceri — nu crede nici în caracterul angelic al «îngerășilor»; el nu idilizează relația. Adultul, deci, îl amenință pe Eugenio: «Dacă faci mai departe pe nebunul, te las în drum». Așa se și întîmplă. Eugenio, lăsat în drum, nu disperă, se întoarce la tata, apoi se duce la mama, apoi la bunică, după aceea la altă bunică. Peste tot constată că e în plus. Și

de peste tot pleacă. Toți maturii îl caută, foarte anxioși, desigur, frîmîtîndu-se cu fel de fel de întrebări mari și inutile: l-am iubit? ce l-am făcut? ce i s-a întîmplat? «Îl vor găsi într-un staul, vechind la nașterea unui vitel. Eugenio se uită la ei, iată-l prima oară adunați în jurul lui. Se va ridica și va pleca mai departe. Toți strigă după el: «Întoarce-te, Eugenio!» Așa! El înțelege că singura sa replică la egoismul lor e absenta lui. E tot ce-i unește. Îngrijorarea cînd el nu e printre ei. Dar el știe prea bine și cum e cînd e al lor... Și nu se mai întoarce. Din strigătul lor: «Întoarce-te, Eugenio!», Comencini, cu un fin sarcasm, nu va face mai mult decît titlul filmului său.

Copiii în războiul adulților

Tot de la viața copiilor, evoluînd și îmbătrînînd printre adulți care «demult uită războiul» — pleacă și scenariul unor realizatori polonezi, de-o certă originalitate și înălțime morală, fie el numai enunțat în datele sale esențiale: trei copii se joacă împreună, undeva, în Silezia, înainte de război; nimic nu-i desparte în prietenia lor. Un băiețel e fiul unui miner șomer, celălalt e dintr-o familie de evrei săraci, fetița e de fel nemțoaică, cu părinți înregimentați într-o organizație hitleristă. Cei trei nu știu de nimic altceva decît de jocurile lor în care nu se găsesc nici rasismul, nici originea socială, nici exploatarea. Le vor descoperi prin jocurile barbare ale adulților. Vine războiul, vin hitleristii, se instituie peste tot în Polonia, ordinea lor bazată pe rasă și supra-oameni. Fetița nu mai are voie să se joace cu băieții decretați sub-oameni. Dacă va încerca să se vadă cu ei, va fi aspru pedepsită de mămica... Băiețelul evreu, după împușcarea tatălui său, e și el grav rănit și se ascunde într-o groță în care, altădată, ei se jucau fără griji. Există o chemare a locului de joacă. Îl vor găsi acolo, băiatul de șomer, fetița hitleristilor. Îl vor îngriji, vor alerga după medici, înfruntînd toate primejdiiile zilei, alegînd — de mici — între supra și sub oameni, singura politică valabilă, aceea a copilăriei.

Jason Robards: o obsedantă interpretare a unui personaj care obsedează azi Hollywoodul: scriitorul Dashiell Hammet

viața ca-n filme

Evadarea

Riscînd iar să auzim vorbe rele la adresa cinema-ului — care, el, săracul, ar învăța pe oameni să facă chestii de-astea, deși pe vremea lui Shakespeare nu existau filme, și totuși aveau loc atîtea... — nu ne putem reprima uimirea în fața celei

mai recente intruziuni a cinema-ului în realitate, senzaționala evadare dintr-o închisoare franceză a doi deținuți, cu ajutorul unui helicopter.

Pe scurt, un helicopter al unei firme de transport a aterizat pe terenul de fotbal al unei închisori, la o oră de dimineață, cînd deținuții aveau ora de joc. Imediat, doi dintre ei au lăsat orice dribling și-au sărit în aparat. Helicopterul s-a ridicat la fel de repede, în stupefacția tuturor celor de față. Nici un paznic nu se găsea pe teren. Nu s-a tras nici un foc de armă. Cei din miradourile închisorii nu au vedere decît spre exterior. Totul s-a petrecut în 30 de secunde. Helicopterul a aterizat lîngă Paris, unde cei doi evadați — amîndoi gangsteri dintre cei mai periculoși, fișai

la rubricile «mare banditism» — și alți doi indivizi au coborît și au dispărut. Aviatorul a anunțat jandarmeria. Aviatorul se numește Claude Fourcade, salariat al firmei de transport «Helicap», un as în meseria sa, și a putut fi înțîlnit pe genericile multor filme care necesitau filmări din helicopter. Fourcade a participat la **A fost odată în Vest**, la **Tiganul și Ca un bumerang** (cu Alain Delon) și a avut exact același rol ca aici, în filmul american **Evadatul** (1975; regia: Tom Gries) unde Charles Bronson organiza evadarea unui nevinovat dintr-o închisoare, tot așa, cu ajutorul unui helicopter închiriat. Fourcade era, în ficțiune, aviatorul lui Bronson. Aici — după cum poartă veste — imediat după decolare, cei

doi clienți, înarmați, i-au dat ordin să se îndrepte spre localitatea închisorii, deși zborul era programat pentru altă destinație, l-au amenințat: «Nu fă prostii, nevastă-ta și fiică-ta sînt în minile noastre» și, cu pistolul în spate, l-au silit să aterizeze pe terenul de fotbal.

...Pentru cel gata să replice că toate acestea se întîmplă numai din cauza filmelor mai sus menționate și a altora de același gen — să le amintim o celebră replică a lui Melville, regizor care a știut (după cum dovedește o capodoperă ca **Samuraiul**) să extragă toată arta din aceste subiecte cu gangsteri: «La 13 ani, după ce am văzut **Scarface** al lui Hawks, nu mi-am spus: «mă voi face gangster», ci «voi face filme, vreau să devin regizor».



Singurul personaj feminin în filmul *Cascadorii* este deținut de Barbara Hershey (pe care o cunoaștem din serialul tv *Temerarul*)

Cum sint filmele ungare?

Privind o întreagă producție de an, sau mai exact producția unui an și jumătate, criticul maghiar Teodor Sugai își exprimă o destul de categorică părere: «Dacă treci în revistă creația ultimului an și jumătate, poți constata că n-ai să găsești decât poate ca o excepție pelicule care să nu exprime contradicția dublă și caracteristică a acestei perioade de producție cinematografică: pe de o parte, apar filmele care experimentează, care înovează folosind căile tradiționale. Pe de altă parte, se evidențiază acea contradicție ce apare între documentarism și «estetism». Și cele mai multe dintre filmele noastre, se înscriu, ca luări de poziție, în această dispută.»

Actorii în ofensivă

Hotărât lucru, tentația multor actori este regia de film. Dar iată că ea devine și tentația actrițelor. Și-a încercat forțele Jeanne Moreau (și o pomenim pentru că este unul din numele foarte sonore pe plan mondial) și acum un alt nume sonor: Bibi Andersson. Inițiativa ei este, cum s-ar spune, totală. Ea a anunțat că va realiza un film al

cărui subiect este extras chiar din viața oamenilor de film: va fi vorba de întâmplările, în versiune Bibi Andersson, pe care le cunoaște un regizor și trei actrițe de-ale sale. Scenariul îi aparține, regia, speră actrița, îi va aparține deasemenea. Cît privește comentariile și trimiterile care s-ar putea face, poate că o conștiință sau subconștiință influențată ar putea-o avea chiar o amintire de-a ei legată de numele lui Ingmar Bergman.

O nouă «Dama cu camelii»

Ce să determine oare acest subit interes pentru «Dama cu camelii» atât de spectaculos reusit pe ecrane de Mauro Bolognini?

Marguerite Gautier, adevărat mit datorită piesei lui Dumas, *Dama cu camelii*, devine unul din personajele cele mai fascinante ale istoriei teatrului și cinematografului. În operă, după cum se știe — pentru că nici scena lirică n-a rezistat tentației de a o mitiza — Marguerite Gautier a rămas ca Traviata lui Verdi. Ecranul a făcut-o celebră încă din 1936, prin realizarea lui Cukor în care Greta Garbo... ce să mai vorbim... cine nu-și aduce aminte de ea?

Și iată noua versiune a lui Bolognini despre care să-l lăsăm pe el să vor-

Mondo telex

● Filmările la *Iliada* după Homer, au început în regia lui Fellini. Deocamdată este vorba doar de unele planuri generale, mai mult niște repere, pe care marele realizator a ținut să le fixeze pe peliculă înaintea intrării în partitura propriu-zisă.

● O ecranizare după *Vara la Ciulimsk* se află în lucru la Mosfilm în regia lui Gleb Panfilov. Principalele roluri au fost încredințate Larisei Udovichenko și lui Rodion Nahapetov.

● Regizorul francez Claude Delay a încheiat filmul său inspirat din viața marelui stiliste de modă, de fapt o figură a Parisului, renumita Coco Chanel. Actrița, care și-a asumat rolul de a o aduce pe ecran dar și de a se și confrunța cu toți și cu toate cele care au cunoscut-o pe Coco, este Marie-France Pisier.

● Într-o coproducție mexicano-franceză revine (pentru a cita oară?) Luis Buñuel după nenumărate «hotărâri» anunțate public că nu va mai face film. El lucrează în prezent asupra unei ecranizări după două povestiri de Edgar Allan Poe.

● O altă revenire: Liselotte Pulver care, după mai mulți ani de absență de pe platou, apare acum într-un film de televiziune intitulat *Fluturi*, în regia lui Georg Tressler.

● Un cuplu de zile mari: Monica Vitti și Vittorio Gassman, în regia lui Mario Monicelli, constituie într-adevăr o știre de zile mari. Toți trei vor încredința în curând ecranului filmul *Liniste ca la hotel*.

● Într-un film inspirat de lumea teatrului intitulat *Curtezanul*, o altă revenire pe platourile Lauren Bacall. Regia îi aparține lui Ed Bianchi. După ce în anii trecuți fosta soție a lui Bogart a făcut vîlvă cu volumul ei de amintiri, anunțase că nu va mai apare în nici un film. Dar astfel de hotărâri au, precum se vede, o viață scurtă.

● Dramaturgul elvețian Friedrich Dürrenmatt i-a oferit lui Maximilian Schell un scenariu de film inspirat de viața unor mari industriași. Va fi poate o replică sau o continuare a *Vizitei bătrîne Doamne*, dar precizările lipsesc. Presa anunță doar că cei doi lucrează asupra scenariului.

● Identificarea unei femei este titlul la care s-a fixat Antonioni pentru filmul pe care încă nu l-a încheiat. În distribuție: Thomas Milian, alături de Daniela Silverio și Christine Boisson. Ca de obicei, în privința turnărilor se păstrează acea tăcere pe care o impune realizatorului.

● Regizorul ceh Zdenek Mika a pus punct final filmărilor la povestirea sa cinematografică intitulată *Nu-ți mai tot scoate pulovărul*, inspirat din viața unei familii numeroase care dispune de un apartament prea mic.

● Mare succes de stimă dar și de public pe scenele europene al filmului indian *Salonul de muzică de Satyajit Ray*. Filmul a fost turnat în... 1958 dar abia acum a găsit un distribuitor pentru piața internațională.

Dialogul cineastilor lumii

Se apropie Festivalul de la Cannes și odată cu asta încep comentariile, opiniile și mărturisirile foarte intime dar făcute în paginile ziarelor. Una dintre acestea a apărut recent și-i aparține fiului lui Kirk Douglas, pe numele lui Michael Douglas, care cumulează mai multe calități: de actor în primul rînd, dar și de regizor în perspectivă și nu e străin nici de obligațiile de producător. În ce privește festivalul de la Cannes, părerea lui este foarte riguroasă: «Țin mult la Festivalul de la Cannes pentru că el constituie un adevărat dialog între oamenii de profesie din întreaga lume. Nu mă opresc la micile hîrjoneli și chiar certuri care au loc la Palatul festivalului, mai ales cînd se anunță palmaresul. La această înfrînire lucrurile se petrec însă în mod foarte serios și în cele mai multe dintre cazuri chiar cînd realizatorii și interpreții nu sînt de față și li se proiectează filmul, trebuie să spun că acesta nu are de suferit nici un prejudiciu».

Michael Douglas beneficiază acum în America de un remarcabil succes cu filmul său intitulat *Ei rîndul meu acum*, o comedie romantică în care o are ca parteneră pe remarcabila actriță Jill Clayburgh.



Personajele principale masculine din același *Cascadorii*: Peter O'Toole și Steve Roilsbock

În noua generație de actori sovietici, un nume care se impune: Laura Gevorkian



bească: «Am lucrat cu toată pudoarea căutînd să pun în valoare o imagine de epocă care, pe alocuri, se transformă în adevărate tablouri vivante. N-am trădat de fel nici partea de legendă și nici spiritul romantic care animă povestirea lui Dumas. Consider însă că polul de atracție al filmului meu îl constituie însăși apariția acestei romantice și sfioase Isabelle Huppert. Desigur e greu de suportat povara unor predecesoare ca Sarah Bernhardt, ca Pola Negri, Yvonne Printemps, Greta Garbo sau Micheline Presle care, toate la un loc, au lăsat adevărate monumente ale «Damei cu camelii». Cred că Isabelle Huppert a reușit să intre foarte bine în pielea acestui personaj pe care eu îl consider de excepție».

Vom mai aminti că partenerul ei este nu altul decît Gian-Maria Volonté.

Povara personalității

Actrița americană, al cărei nume scutește de alte precizări sau adjective — Ellen Burstyn — a petrecut cîteva săptămîni la Paris atît în teatru cît și la Cinemateca franceză ca să se documenteze în privința Sarei Bernhardt. După cum se știe, actrița americană urmează să apară într-un film dedicat marelui tragediene franceze care a întreprins, cu multe decenii în urmă, un triumfal turneu de-a lungul și de-a latul Statelor Unite. În capitala franceză, Burstyn a ținut să înlînească un singur om; pe Alain Renais, în regia căruia a evoluat în filmul *Providenta*. Cît privește perspectiva de a fi pe ecran Sarah Bernhardt, actrița mărturisește că personajul este coplesitor pentru că personalitatea marelui tragediene trebuie privită nu numai prin prisma vieții teatrale a epocii ci proiectată pe întreaga scară a vieții sociale.

Spot pe Oscar '81

Premiul sau mai bine zis premiile decernate lui Robert Redford au constituit cea mai bună, dar și cea mai surprinzătoare știre pentru americanul obișnuit (poate chiar acela de care se ocupă Redford în *Oamenii săi obișnuiți*). Toată lumea — spun unii care au comentat la luarea Oscarului din acest an — a răsuflat ușurată. Nu s-ar fi suportat prea ușor ca „cel mai...” să treacă neobservat la prima lui îndrăzneală ca realizator. Dar se adu repede și rezerve sau, dacă nu rezerve, cel puțin unele formulări care seamănă a amendamente: nimeni nu spune că *Oamenii obișnuiți* n-ar fi un film bun, dar anul acesta concurența n-a fost prea mare, alegerea a fost cam săracă și, ce s-o mai ascundem, chiar la membrii Academiei americane de film spiritul concesiiv operează când e vorba de cel mai popular actor al țării. Una peste alta, primul film al regiului Redford a fost distins cu Oscar și asta inaugurează o nouă pagină în cariera sa. El a câștigat un pariu: a putut face un „film independent” — cum declara el într-un recent interviu pe care noi îl reproducem pe larg în *Magazinul Estival* ce va apare în curând. A putut face acest film fără să se simtă tribut sistemului hollywoodian. Redford a primit vestea înaltei distincții și a interpretat-o ca pe o confirmare a inițiativei lui ca cineast. S-ar putea așadar ca pe viitor să-i citim numele pe generic, dar să nu-i putem vedea chipul, dacă va trece definitiv în apăsarea camerei de luat vederi. În lista Oscarurilor '81 o găsim la loc de frunte pe Sissy Spacek, excelentă actriță despre care s-a vorbit copios încă de la primele ei filme și mai ales de

la creația pe care a izbutit-o în pelicula lui Altman, *Trei femei*. Numai că se cuvine să amintim de grabă că 1981 este și pentru ea un an cu deosebire fast, căci cu numai câteva săptămâni înaintea Oscarului în toată presa și nu numai în cea de specialitate ea apărea în fotografii mari, zimbătoare și dezinvoltă cu o altă statueta în brațe: Globul de aur pe 1981. Cît despre Robert de Niro — laureat și el odată cu Spacek al Globului de aur și acum al Oscarului, actorul nu s-a arătat din cale afară de preocupat de asemenea ceremonii. La prima n-a luat parte, pentru că n-a vrut să întrerupă o filmare, la decernarea Oscarului a venit, dar n-a rezistat până la capăt.

Lista Oscarurilor este ca deobicei lungă. Cel mai bun film străin, considerat de juriul de peste 3000 de persoane al Academiei americane de film, este *Moscova nu crede în lacrimi* (care a rulat și rulează în continuare pe ecranele noastre, așa încît îl putem vedea sau revedea aureolat de această distincție care este printre cele mai importante din lume în materie de film).

O altă mare bucurie a spectatorilor — alți americani cît și de pe toate meridianele lumii — a fost încununarea unei cariere actoricești: aceea a lui Henry Fonda. Oficializarea Oscarurilor din acest an a coincis cu prezentarea pe micul nostru ecran a unui vechi film al său, *Fruitele miniei*, ce releva mai degrabă longevitatea acestei cariere de interpret.

Semnificațiile Oscarurilor din acest an urmează abia să fie dilatate, comentarii și analize vor urma desigur. Prima noastră constatare, pe care îndrăznim s-o avansăm, ar fi aceea că Oscarul '81 a fost o ediție în care au triumfat actorii, în timp ce marile nume regizorale au rămas cumva în conul de umbră. Este desigur o constatare de la distanță și când vom obține alte comentarii și amănunte, făcute mai din apropierea fenomenului, vom reveni.

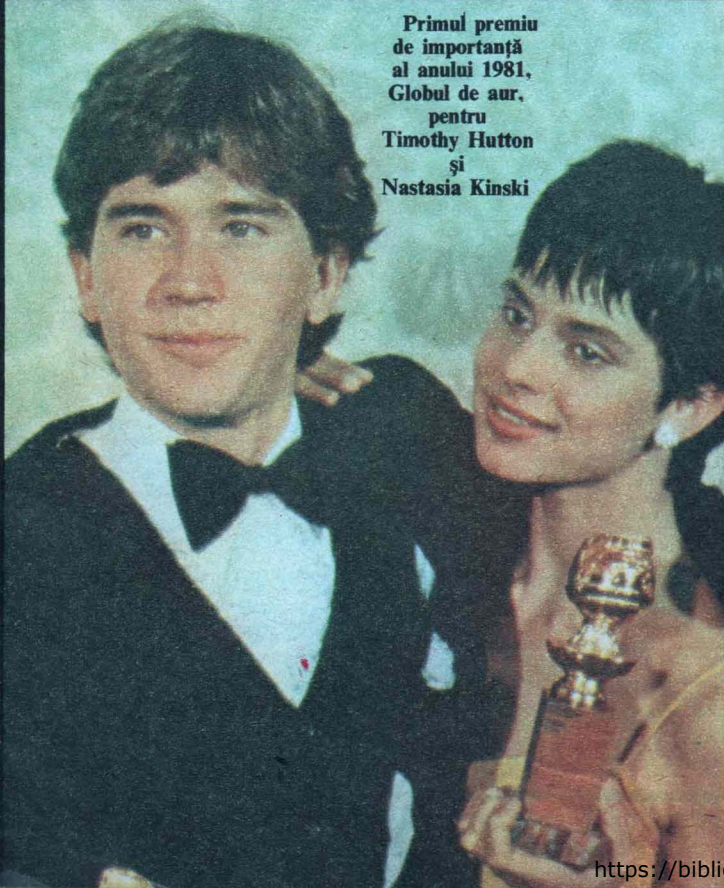
Emblema africană

O tinăre se îmbăiază în apele unui fluviu. Alte femei sînt ocupate cu pregătirea hranei și îndeplinesc tot felul de activități ale vieții de fiecare zi. Și totuși în această atmosferă de un exotism idilic, în clipa în care un tînar seminarist stropește florile preotului alb, în clipa în care apare negustorul alb și se profilează în zare un lanț de sclave, o atmosferă de exploatare și semnele unei prezențe nedorite apar. Aceste elemente fac ca ordinea primordială să fie

perturbată și chiar pervertită. Aceasta este, în linii mari, sensul și itinerariul dramaturgic al filmului *Ceddo* al lui Ousmane Sembene care încet devine povestea unei revolte africane «Forța acestui film — spune un comentator — stă în voința arzătoare de a denunța alienarea culturală a Africii negre».

Rubrica «Cinerama»
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

Primul premiu
de importanță
al anului 1981,
Globul de aur,
pentru
Timothy Hutton
și
Nastasia Kinski



La Serbările galante,
pe platourile
de la Buftea,
René Clair
și echipa
româno-franceză

in memoriam

René Clair: O mină de fier într-o mănușă de catifea



Mi-l amintesc la București. Sînt destul de mulți ani de atunci. Vreo cincisprezece. Filma la Buftea *Serbările galante*. Era cald și sala în

care ne adunasem se dovedea prea mică pentru atîția oameni veniți să-l întâlnească și să-l audă răspunzîndu-le la ceea ce — cu glasul gutuit de emoție — îl întrebau. René Clair era chiar de pe atunci un domn pe figura căruia citeai anii, urmele zbuciumului interior și exterior, «lucrătura» aceluia morb care, vag, s-ar putea numi neliniștea conștiinței. Obrajii săpați, nu buclăți, ochii măriți parcă de nesomn și veghe, nu ascunși după ploae obosite și leșene, un zîmbet vesel-trist de mare timid. Purta o haină albă și cravată-papillon, iar în totul părea un mare întîrziat al altei epoci. Poate aceea a *Marilor manevre* și a «frumoasei epoci» pe sfîrșite. Era, mi s-a părut mie, ultimul pionier al unui capăt de buclă istorică. Împreună cu Jean Renoir și Marcel Carné fuseseră, la un moment dat, «cel trei mari» al cinematografului francez dintre cele două războaie. Se născuse la Paris, în cartierul Halelor, dar ce spun al Halelor, al Monumentului Balthard, astăzi o amintire și el. Biografia spune că în copilărie fusese un visător, iar cînd alții se jucau, el mîzgălea versuri, cum ar spune Argehi. Avea să mărturisească mai tîrziu: «De cînd îmi aduc aminte, tot ceea ce am vrut eu să fiu era să fiu scriitor». A fost însă ziarist și încă unul pe care ochii cititorului a învățat repede să-l urmărească în coloanele ziarelor. Dar pe lîngă articolul din gazetă, publica nuvele și scria textele cîntecelor lansate de Dămila. Grație acestora a și pus piciorul în cinema. Și așa René Chamette — pe adevăratul său nume — a devenit René Clair, odată cu micile roluri în cine-romanele lui Feuillade. Feuillade avea succes, născutul actoraș René Clair rămînea însă pe undeva, în șirul de nume pe care nu se căznea nimeni să le descrie. Și totuși, în această scurtă perioadă, el a început să se intereseze intens de arta cinematografului văzută din interiorul lui. Visul începe să zboare și se vede în apăsarea camerei de luat vederi. Devine asistent al lui Baroncelli și curînd realizează (avea 25 de ani) primul său film, *Parisul doarme*. Un fel de vis fantastic în care un savant nebun folosind o rază misterioasă încremenește întreaga capitală și doar șase personaje domină prim-planul: paznicul de la Turnul Eiffel, un pilot de avion și patru pasageri.

Tînărul cineast prieten nedespărțit al lui Picabia, care avea să-i scrie și scenariul la următorul său film intitulat *Antract*, făcea publică atunci o poziție de principiu față de arta filmului. «Principala datorie a actualii generații — spunea René Clair — ar fi să readucă cinematograful la originile sale și pentru treaba asta ar trebui să-l debaraseze de tot ce este fals ca artă și-l înabuse. Îmi pare că este posibil să se facă așa cum se proceda la începuturile cinematografului, adică filme ale căror scenarii să fie anume scrise pentru ecran și să folosească unele din resursele specifice ale camerei de luat vederi». Este o declarație prin care René Clair, după cum semnaleză mulți

dintre comentatorii operei sale, se situa în avanpostul unei adevărate revoluții a limbajului cinematografic pe care filmul *Antract* o confirmă.

Filmul, sau filmulețul mai degrabă, astfel intitulat, conține câteva secvențe de neuitat, care sînt și tot atîtea momente de cinematograf ce nu puteau să nu trezească uneori iritare și chiar scandal la unele sensibilități conservatoare. Eric Satie compusese pentru acest film o muzică ce urmărea ritmul imaginilor. Și primul argument, primul plan de interes, îl constituie faptul că *Antract* păstrează, teazaurizează acele teme ce aveau să-i afle apoi o prelungire în întreaga operă a cineastului. Dar făcînd film, René Clair își continua și activitatea de scriitor. Prin 1927 a creat multă vîlvă în jurul numelui său printr-o adaptare vizuală a unei comedii de Labiche unde s-a străduit să suprimе aproape în întregime subtilitățile făcînd ca o serie de gaguri și gesturi mimice să devină echivalente ale dialogurilor.

La apariția sonorului, sau mai exact a «vorbitorului», cum se spunea pe atunci, Clair s-a arătat foarte reticent și a spus chiar o vorbă ce a și rămas referitor la noua invenție: «Ar fi trebuit să vină după culoare și după filmul în relief». Și cu toate acestea, abia de-acum începe seria marilor lui filme. În primul dintre ele, *Sub acoperșurile Parisului* (1930), după cum spune un comentator, se simte primul impuls de populism ce avea să marcheze o întreagă perioadă a cinematografului francez. La Paris însă filmul s-a bucurat de o primire foarte oarecare, dar de îndată ce a ajuns pe alte ecrane ale lumii a cunoscut un succes fulgurător. O dată cu celebritatea, cineastul se orientează spre critica socială. În această ipostază apare *A noastră libertate*, un film despre care se spune că l-a inspirat și pe Chaplin în *Tempurii noi*. (mai ales în privința viziunii de muncă pe banda rulantă). Mai sînt de menționat 14 iulie și, în special, *Ultimul miliardar*, un fel de satiră la adresa dictaturii.

Din perioada 1935, cînd René a plecat mai tîrziu în Anglia și apoi în Statele Unite și pînă în 1946, cînd se întoarce în Franța, rămîn cîteva filme cu totul deosebite: *Fantome de vînzare*, *Nevastă-mea vrăjitoarea* și *S-a întîmplat minie*, apoi din perioada de după cel de al doilea război mondial: *Tăcerea e de aur* (o variație pe tema «Școlii femeilor» de Molière), *Frumusețea diavolului*, care marchează înțînirea cu Gérard Philipe. Acest film este, de fapt, o variație pe tema faustică. Apoi, *Frumoasele nopți*, *Marile manevre* (primul film care avea să-l pună problema culatorii), *Porte des Lilas*, *Tot aurul lumii* și, în sfîrșit, *Serbările galante*.

Ales printre «nemuritori», academiciantul René Clair a continuat să-și arate preocuparea pentru film ca și pentru întreaga manifestare spirituală a lumii de astăzi. Devenise — așa cum ne aduc la cunoștință unii dintre aceia care-l întîlneau la ședintele de sub Cupolă — devenise mai tăcut, mai întors în sine, dar nu absent. Căltătorea probabil și el înăuntrul propriei sale ființe și de mai multă vreme, ca să-și descopere universul său. Poate că nimeni n-o să mai știe pînă unde a ajuns el în acest misterios periplu. Din multe cite s-au spus — cum se obișnuiește să se spună cînd dispăre cite cineva de pe lumea asta — îmi pare că una dintre interpretările lui foarte pretuite, celebră și ea, de neuitat, chiar dacă astăzi nu mai face film ci, pictură, Michèle Morgan, l-a fixat într-un portret care poate înfrunta, cred, viitorul, oricum ar fi el. «Dirija totul fără autoritarism, cu multă suplete și știa tot timpul ce vrea să facă. Era o mină de fier într-o mănușă de catifea».

M. AL.

• tv •

**Duminica
pe la ora șase...**

tv

Cel mai important cîstig cinematografic al ultimelor luni de televiziune este filmul de duminică după-amiază. Duminică, pe la ora șase, de o bună bucată de vreme, vedem,

săptămînal, cîte un film românesc. Cîştigul este dintre cele esențiale. Obiceiul s-a instituit, parcă, pe nesimțite: a început prin programarea unor felii de filme, a continuat cu programarea unor seriale din jumătăți de filme și acum, iată, de cîteva săptămîni, duminică după amiază și-au cîştigat dreptul cîte unui film românesc întreg. Întîlnirile acestora săptămînale, cu trecutul cinematografiei noastre, predispon — nu se poate să nu predisponă — la amintiri...

Fac parte dintre aceia care au asistat, de la distanță, la începuturile filmului românesc socialist. Hei-rup-bum-ul lui Paul Călinescu din **Răsună valea** m-a găsit scolar în orașul (de la poalele Timpei) care-și pierduse — pentru o clipă dramatică — numele: acolo, trecînd prin gangul fără de sfîrșit al cinematografului «Popular», pe ecranul îngălbenit de altele filme cîte și-au proptit fumul razelor pe el, l-am descoperit pe Marinică zis «codașu», alergînd apoi la «Reduta» pentru a vedea încă odată o piesă de teatru, care nu putea fi alta decît «Ultima oră» de Mihail Sebastian, pentru că numai acolo o puteam privi încă odată pe Geta Grapă în rolul Magdei Minu și numai acolo mă puteam bucura încă o dată de triumful bunului profesor Andronic împotriva răului Bușan... M-am reîntors încă o dată și la **Răsună valea**. Era începutul unei noi iubiri... Poate de aceea am scris cu cîteva rînduri mai sus că întîlnirile săptămînale pe care ni le oferă televiziunea cu trecutul filmului românesc reprezintă un cîstig dintre cele esențiale. Pentru noi, cei care am crescut o dată cu noul film românesc — la bine și la greu — duminicile după amiază înseamnă acum și reîntîlnirea cu noi înșine, cei de atunci. Pentru generațiile care au urmat, multe dintre filmele acestea de ieri, cu actorii lor cu tot, sînt în continuare mari necunoscute. Cîştigul programării lor la televiziune, da, este esențial: aș zice, chiar, că inițiativa micului ecran — utilă, deopotrivă, pentru spectatori «în re-luare» și «în premieră», utilă filmului românesc în general, utilă realizatorilor în particular, utilă, deci, tuturor — are o valoare cultural-educativă de excepție.

Am văzut, întîi, ciclul de ecranizări caragialeene, despre care am mai avut prilejul să scriu. Voi sublinia doar faptul că timpul a acționat în favoarea tuturor filmelor revăzute, în judecata de valoare intervenind adesea elemente afective

(care țin îndeoște de relația spectator-actor, dar și mai ales de relația spectator contemporan—actor dispărut). Televiziunea a programat, apoi, un ciclu de ecranizări după cunoscute piese de teatru. Am revăzut **Visul unei nopți de iarnă** de Tudor Mușatescu în viziunea cinematografică a lui Jean Georgescu, am revăzut **Titanic Vals**-ul aceluiași dramaturg trecut prin inspirația regizorală a lui Paul Călinescu, am revăzut **Citadela sfărîmată** de Horia Lovinescu în regia «de import» a lui Marc Maurette... Nici nu știi la ce să te oprești mai întîi revăzînd aceste filme! La hazul hitru al mesterului Jean Georgescu pe care-l simți savurîndu-și din umbră gag-urile lirice? La faptul că opera lui Paul Călinescu va rămîne, clar, printre cele mai valoroase ecranizări ale filmului național? La tineretea voloasă a lui Petre Gheorghiu? La marii actori dispăruți cu chip și glas de Birlic, Maria Filotti, Mihail Fotino, Kovacs György, Nicki Atanasiu? La aerul timid-încurcat al lui Mișu Fotino? La «monumentul-barometru» clochemerle-ian sau la abțîbildurile cu iepurași? Întrebări ar fi multe. Filmele respective dau însă și un răspuns: au rezistat cu bine și frumos în bătaia cu timpul...

Un important ciclu cinematografic este programat în aceste săptămîni la ora filmului românesc de duminică după amiază. Din nou, inițiativa micului ecran este binevenită. De-a lungul anilor, cinematografia noastră a realizat un șir întreg de filme consacrate trecutului de luptă al clasei muncitoare, aceste creații constituind astăzi un filon marcant, reprezentativ, al producției naționale. Retrospectiva «File din istoria Partidului Comunist Român», consacrată aniversării a 60 de ani de la evenimentul crucial al înființării partidului, a început cu filmul-amintire **Străzile au amintiri**, realizat de Manole Marcus după un scenariu-amintire al scriitorilor Ioan Gri-gorescu și Dimos Rendis. Un film simplu și direct despre abnegație, despre curaj, despre răspundere comunistă. Un film ca o poveste adevărată, trăită cîndva de niște oameni, și spusă mai departe altora, pentru că are în ea țara forței de exemplu. Un film despre destinul tragic al unei luptătoare comuniste. Rămîn antologice secvențele înfruntării dintre personajele interpretate de Antoaneta Glodeanu și Constantin Dinulescu, pe Toma Caragiu îl regăsim prevestindu-l pe Mizdrache, pe Valeriu Paraschiv îl descoperim, de fapt (după ce-l «cunoaștem» din **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** și **Stele de iarnă**), pe Silviu Stănculescu, Sandu Stîclaru, Petre Popa, Ernest Maftei îi găsim la locul lor, pe Paula Chiuraru și Iulia Vraca le zărim o clipă... Filmul își păstrează «clipa de emoție», simțim în el pe regi-zorul care va fi... Au urmat **Valurile Dunării**, unde am simțit capodopera care va fi a lui Liviu Ciulei, apoi **Setea**, apoi **Cartierul veseliei**...

Nu știu ce intenții au colegii de la televiziune, în perspectivă, după terminarea acestui ciclu. Îmi cer scuze. Dar mă gîndesc că foarte bine ne-ar prinde și un ciclu al filmelor «de actualitate» de odinioară. Știu, nu sînt prea multe. Știu, actualitatea multora e perisată. Dar n-ar fi rău să revedem cît mai multe filme, tocmai pentru a putea estima mai științific perspectivele (și retrospectivile) devenirii. Și ar fi chiar foarte bine să revedem (mulți s-au vădat pentru prima oară), azi, cu ochii prezentului, cîteva creații de actualitate ale trecutului care au rămas în istoria filmu-



**Linda Gray
și Larry Hagman,
(alias Sue Ellen și J.R.),
candidați la
Globul de aur '81
pentru cei mai buni
actori de televiziune
(foto Ray Arco)**

lui românesc: mă gîndesc, printre altele, la **Un film cu o fată fermecătoare** și mă gîndesc neapărat la **Meandre** (da, iată două filme care n-au fost arătate niciodată pe micile ecrane!), a căror prezentare, într-o duminică pe la ora șase, ar însemna, nelîndoios, o sărbătoare pentru cinefilii.

Călin CĂLIMAN

Filme pe micul ecran

• Dirijorul (Andrzej Wajda, 1979).

Un ochi atent, o ureche atentă vor sesiza faptul că filmul lui Wajda e compus întocmai unei simfonii: prima temă — dirijorul tînr, ambițios pînă la o duritate nu tocmai ușor de suportat de instrumentiști (și aici avem un prim motiv secundar: condiția instrumentistului, a celui care trebuie să execute); a doua temă: dirijorul bătrîn, la sfîrșitul carierei, împăcat cu sine însuși, ajuns la acea înteeptiune din care poate fi distilată ideea că la esențe se poate ajunge și fără o baghetă agitată cu asprime (alt motiv: cel al baghetei); dezvoltarea: repetițiile tînrului dirijor, stressarea progresivă a instrumentiștilor, conflictul surd între cele două părți; repriza — sugestia a două moduri de a înțelege muzica și nu doar muzica; finalul — eșecul interloir al dirijorului tînr, bagheta ruptă, cufundarea în apele cenușii

și tulburi ale renunțării. Un Wajda în-telept precum bătrînul dirijor istorisînd senin o poveste care este totuși plină de zgomot și furie. Fără îndoială, evenimentul ultimilor luni cinematografice pe micul ecran.

• Julia (Fred Zinnemann, 1978). Jane

Fonda și Vanessa Redgrave într-un remarcabil film care spune că, în definitiv, nici o poveste de viață nu se poate sustrage acelei povești esențiale numită politică. Finete psihologică, excepțională performanță actoricească purtînd «marca» Jane Fonda.

• **Secretul din Santa Vittoria** (Stanley Kramer, 1969). Exercițiu de mină stingă. Atita doar că mina era a lui Kramer, iar acolo se aflau Anna Magnani și Anthony Quinn.

• **Chirișul** (Juan Antonio Nieves Conde, 1975). Peliculă de acuzată «respirație» socială, dar fără virtuți artistice. Nu întotdeauna, vașăzică, scopul scuză mijloacele.

• **Vaporul lui Emil** (Denys de la Patellière, 1961). Un superb duet Annie Girardot — Lino Ventura, «pîndiți» de ochiul sîret al lui Michel Simon. Foarte agreabile.

• **Dallas** J.R. redivivus. Serialul nu are sare și piper, însă J.R. este boalaui lui, tarhonul și spanacul lui. Trebuia, așadar, sculat din morți. Aferim.

Aurel BĂDESCU

tv

Premiul pentru scenografie al anului 1980, acordat de Uniunea artiștilor plastici arhitecți Teodora Dinulescu, ne-a determinat să mutăm obiectivul rubricii noastre pe micul ecran. Cred că premiul

îngloba în aprecierea sa nu numai activitatea unui singur an ci a unui an adăugat altor 20 dedicați cu pasiune neobosită platoului de televiziune. Cu pasiune și cu un talent remarcabil și remarcat de-a lungul anilor în cronici semnate Felicia Antip, Traian Șelmaru, Romulus Vuiculescu și mulți alții.

Specificul scenografiei de televiziune solicită creatorului să parcurgă cu maximă viteză (1—2 decoruri pe săptămînă) și într-un ritm non stop de la decorul sobru al emisiunilor festive, la superfastul variațiilor, de la scenografia repertoriului dramatic național la cea a teatrului universal, destinată celei mai prolifiche scene (40 premieri originale în 1980). În acest maraton, invenția scenografică este supusă unui examen permanent. Rapiditatea cu care imaginează soluții a fost de la debutul Teodorei Dinulescu în televiziune (imediat după absolvirea Institutului de arhitectură)

teleaști scenografi: Teodora Dinulescu

Arhitect la uzina de decoruri

principalul ei aliat în meandrele acestei uzine de decoruri numită televiziune. O fan-tezie mereu trează dublată de simțul adap-



**Imaginație
poetică
și
invenție
tehnică**

tării estetice la specificul subiectului. Cum altfel am putea explica dezinvolvura, siguranța și exactitatea simțului artistic strălucit demonstrate în trecerile realizate de la decorul realist-tradițional, atunci cînd este conceput pentru personajele lui Ibsen, Camil Petrescu, Sartre, Volodin etc. — la decorul de-idee sugerînd prin forme și volume sculpturale sentimentul istoric al unei epoci și tensiunea dramatică ca în spectacolele «Burebista», «Răzvan și Vidra», «Robespierre», sau în «Schimbul» de Paul Claudel. Între aceste două extreme se situează încă multe altele: ambianța emisiunilor festive, a showurilor cu un actor, a superproducțiilor de revelion sau a variațiilor de simbătă seara. În sprijinul imaginației poetice încercată, deci, de la rigoarea stilului clasic la vilttoarea barocă

a scărilor îmbrăcate în oglinzi, a stelelor din globuri luminiscente sau a costumelor cu pene, paiete și volane — scenografa Teodora Dinulescu a știut să aducă și contribuția unei originale invenții tehnice. As aminti doar cîteva dintre reușite: efectul obținut prin mișcarea grinzilor mobile și dispozitivelor de spînzurături realizate din prelate în «Egmont», precum și podiul construit din platforme circulare, supra-puse și mobile din «Burebista».

Stăpînă pe tainele meseriei, Teodora Dinulescu știe cum să modifice funcția aceluiași decor din piață publică, în circiumă sau în sală de repetiție, schimbînd doar grafia postamentului, tot așa cum știe să jongleze cu adîncimea cadrului creînd senzația de amplitudine și profunzime din cîteva elemente de decor bine dispuse în prim-plan («Vlaicu Vodă»).

Dacă ar fi să distingem în această multitudine de decoruri, o apremntă specifică autoarei lor, cred, că ea s-ar numi luga de banal. Un talent sfleuit de gust, dar și prin muncă, rafinat prin cultură, dar și prin experiență ne dă astfel cheia unei personalități artistice mereu în căutare de nou.

Adina DARIAN

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român



Nimic mai generos și îngrat în același timp decât istoria imediată pentru artist. Generoasă este această istorie, pentru că îi mai simțim încă atingerea, gustul, forța palpând în memorie, având simultan privilegiul distanțării, al înțelegerii retrospective. Îngrată așa cum este orice amintire care ne e dragă, pentru că ne obligă să judecăm bătrânește despre tinerete și să-i spunem «a fost» la ceva ce noi simțim încă viu în amintirea și sufletul nostru. A-ți plasa creația în acest perimetru al trecutului încă proaspăt e un mod de a privi în viitor, încercând să explici cine ești și de unde vii, e o mânășă aruncată lui «va fi» convingându-te de forța și adncimea rădăcinilor proprii. Un asemenea sentiment oferă vizionarea filmelor incluse de Cinemateca în ciclul românesc inspirat din lupta clasei muncitoare pentru libertate națională și socială.

Cu mai mult sau mai puțin succes și-au încercat aici puterile creatoare mai toți regizorii noștri importanți.

Lucian Pintilie debutează în manieră «nouvelle vague» cu **Duminica la ora 6**, film purtând în sine marca viitorului cinematograf de excepție confirmat de realizările ulterioare. Opera este anatomia unui sentiment pus într-o situație-limită. Idealul revoluționar este relaționat contrapunctic cu alte sentimente umane majore: iubirea, prietenia, singurătatea, anxietatea. Sufletul omesc strânge și reflectă în sine colapsul exterior al istoriei. Este în acest patetism intrinsec și indirect una din liniile de forță care-i vor caracteriza creația de mai târziu.

Zidul este tot un debut din păcate neconfirmat ulterior, în care Constantin Vaeni, alături de un operator de excepție, Iosif Demian, ilustrează traiectoria unui eveniment în care credința în ideal și victorie se vor găsi confruntate cu un dușman aprig: înșurubarea. În spatele unor ziduri care-l rup de

tot ceea ce viața îi oferise până atunci: familie, iubită, prieteni, tânărul erou acceptă să se sacrifice pentru dreptul de a fi un grăunte din uriașul mecanism al istoriei. Pe lângă lupta exterioară se mai duce una, nu mai puțin crâncenă, cu propriile limite omenești. Și aici obține eroul adevărata și marea sa victorie personală. Paradoxal, dar bine motivat eroicul învinge omescul, transformându-se la rândul său în trăsătură umană. Subtila dialectică a încrederii și neîncrederii, a curajului și a fricii, a lucidității și a nebuniei este relaționată strâns și cu rigoare în scenariul lui D. Carabă și C. Ciubotaru.

În Seara, avem oglindit marele eveniment al zilei de 23 August în luctu invers, și de aceea tulbură al unei lumi crepusculare. Este, într-un fel, «Ultima noapte a unui univers», univers pe care istoria l-a judecat și l-a condamnat în acea clipă la pieire. Or, analizând caracterologic personajele acestei lumi, Malvina Ursianu, refacă din unghiul artei de azi, această judecată și o transformă în fapt estetic cu maximă sobrietate și rigoare. Pelicula severă și minufios construită, ea desenează peisajul unor destine în care scara valorilor va suferi radicale schimbări.

Tot unui film caz îi datorează cinematografia noastră primul său mare premiu internațional: la Karlovy Vary prin **Valurile Dunării**. Drumul încărcăturii cu muniții este și drumul unei conștientizări: cea a căpitănelului de vas. Eroul se integrează istoriei, participă la ea, și această prezență activă, forțată la început, acceptată matur la final, marchează într-un sens întreaga serie a filmelor din epocă. În care revoluția scoate din amorteală sufletul omesc punându-l să-și judece viața și faptele la o scară până atunci de neimaginat. Cu **Valurile Dunării** ajungem la opera cineastului care a reușit să exprime cel mai profund această temă: Titus Popovici. Scenariile sale concretizează, la scară temporală și

Amintirea prezentului continuu



Istoria devenită fapt de artă: **Valurile Dunării** (scenariul Francisc Munteanu și Titus Popovici). Regia Liviu Ciulei. Cu Lazăr Vrabie și Liviu Ciulei

socială a epocii, o idee cît se poate de incitantă: aceea a relației dintre conștiința istorică și fenomenul vieții vii, palpabile. În **Setea**, Mitru Moț reprezintă și promovează noul în structuri sociale tradiționale pe care reforma agrară le va modifica substanțial, în **Străinul**, Andrei Sabin își însușește acest nou care este înțelegerea revoluționară într-o poveste avînd factura unui bildungsroman. Dincolo de premise, concretizîndu-le în practica istoriei, găsim eroii din **Puterea și adevărul** ori pe comisarul Roman din serialul care-i este dedicat (**Cu miinile curate**, **Ultimul cartuş**, **Conspirația**, **Departee de Tipperary** și **Capcana**). Și tot așa cum comisarul Roman aduce aventura în sfera filmului politic, **Puterea și adevărul** integrează istoria contemporană în vasta frescă a epopeii naționale.

Sub raportul expresiei artistice, filmul de vîrf al ciclului rămîne **Canarul și viscolul**, operă în care Manole Marcus reușește ca introspecția psihologică să treacă succesiv treapta atmosferei, cea a confruntării de caractere ori a unui traiect narativ straniu dar perfect motivat, atîngînd, aproape concret, ideea că un sacrificiu, fie și înoperant în plan faptic, își este egal în valoare și măreție pe treptele idealului în numele căruia s-a produs.

Toate aceste opere strîng, de fapt, în ele aceea substanță de experiență și tradiție care să pregătească filmele mari dedicate acestei teme fundamentale: istoria din care ne tragem. Ciclul Cinematecii are darul să ne reamintească prin realizările trecute de cele ale viitorului.

Virgil TOMA

Stop cadru pe „Luminile varietetului”



Primul film al lui Fellini — **Luci del varietà** (**Luminile varietetului**, 1951) — este poate cel mai puțin cunoscut din filmografia autorului, și din această cauză, un nedreptățit. Pentru că, deși este realizat în colaborare cu un regizor ce își făcuse deja un nume — Alberto Lattuada — filmul poartă pecetea personalității debutantului, iar nu viceversa cum ar fi fost firesc. Ceea ce mai târziu criticii aveau să semnefice prin dumea lui Fellini se află aici nu în stare incipientă ci de la bun început într-o amplă desfășurare: e lumea spectacolului, dar una anume.

Teatrul popular are tradiții străvechi în Italia; el a însemnat o școală pentru mulți dramaturgi din istoria culturii italiene, el viețuiește și astăzi prin cîteva trupe, puține dar bune. Nu de această formă de spectacol ce vehiculează emoții frustrate dar curate se ocupă Fellini. El este astrar artisticeste de partea degradată — și degradantă — a teatrului popular, cea care nu are nimic comun cu arta, o formă monstruoasă de



Umiliți și obidiți clownii ai universului fellinian (Giulietta Masina)

diseminare a kitsch-ului. Eroii filmului sînt membrii unei trupe de mina paisprezece (dacă există așa ceva), niște amărîți hrăniți cu iluzia că suferă pe altarul artei, de fapt niște refugiați în această iluzie ce le justifică în propriii ochi existența, dar mai ales eșecul. Drama lor se consumă în vagoanele de clasa III-a, în hoteluri sordide, în grajduri amenajate drept «teatru» din care n-au dispărut urmele olfactive ale foștilor locatari, în praf, în ploaie, în birturi infame, în promiscuitatea pretinselor cabine. Personajele se zbat în mizeria lor materială și morală, mîndind tot ceea ce nu au: talent, generozitate, demnitate. Seara, sub luminile amăgitoare ale scenei, îmbrăcate în strălucirea factice a paletelor și strass-ului, cărnurile lăsează simulează suplețea, ridurile se ascund sub fardul gros, iar personajele, filmului mîimează actul artistic. Fellini nu îi crută nici un moment ochiul său ironic, le deformează trăsăturile și comportamentul, plină cînd amuzamentul nostru în fața grotescului spectacol se transformă într-o imensă milă. Milă pe care ne-o stîrnește și cuplul Zampano-Gelsomina și fiecare nouă

întîlnire cu acești oameni de la marginea societății, atît de dragi pînă la urmă lui Fellini, figuri de care filmele sale sînt nelipite.

Luminile varietetului înseamnă și înțînirea cu prima «noapte felliniană». Invitați la cină de un fermier bogat (dornic de fapt de o aventură amoroasă) membrii trupe se îndreaptă într-acolo plini de importanță. (Și trubadurii erau invitați la castelele seniorilor!). Caracterul excepțional al situației în care sînt puși le dezlîncește în cursul nopții energii nebănuite. Iată-i dintr-o dată ișteți, spirituali, onorabili, demni chiar, într-un cuvînt depășindu-și condiția. Dar totul nu e decît o amăgire nocturnă, un trist rengaș pe care îl joacă starea lor de marginali. Zorile reci (atî observat cît de reci sînt zorile lui Fellini?) maltratează cu lumina lor alb-glacială trăsăturile încremenite ale artiștilor ce se întorc spre casă. Pentru ei orice speranță este pierdută, așa cum va fi și pentru Vitelloni, și pentru Marcello, în toate zorile neîntîrtoare ce urmează nopților felliniane.

Aura PURAN

Semnul de recunoaștere

Medalion: Sir Cecil Beaton



Fotograf, pictor, scenograf, creator de costume, scriitor, actor, estete, arbitru al eleganței, mare admirator al frumuseții în general și al frumuseții feminine în special, Sir Cecil Beaton rămîne în istoria cinematografului prin cîteva filme (puține, doar opt) și două premii Oscar (**Gigi** — 1968, **My Fair Lady** — 1964).

Fascinat de moda de la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20, ca și de personajele lui Wilde, Shaw sau Sheridan pe care le-a îmbrăcat de nenumărate ori atît pentru scenă cît și pentru ecran, Beaton reușește să dea stilului vestimentar Liberty aparența unei creații personale. Confirmînd cu prisosință opinia lui Pierre Leprohon că «a crea costume nu este numai o meserie ci o vocație artistică specială care cere atît bun gust cît și cunoștințe artistice, atît inițiativă cît și har» și beneficiînd de o temeinică cunoaștere a înaltei societăți londoneze, pe care o frecventează cu asiduitate în primul rînd ca fotograf al curții regale, Beaton reconstituie fără efort atmos-

fera epocii victoriene, doamnele sale pîrînd gata pentru un bal la Buckingham Palace, iar domniile, surprinzător de eleganti, avînd aerul că descind dintr-un tablou de John Sargent (Jean Georges Auroi). El consideră că orice costum trebuie conceput nu numai în funcție de personaj ci și de actorul care îl poartă și că elementele hotărîtoare în crearea lui sînt culoarea, lumina și textura materialului. Cinematograful îi oferă prilejul să-și valorifice două trăsături tipic britanice: eleganța și umorul.

Poate nicăieri aceste două trăsături nu sînt mai evidente ca în **My Fair Lady**. Evoluția Elizei Doolittle (Audrey Hepburn) de la coșul cu flori spre saloanele înaltei societăți se traduce și prin costumele care îi punctează etapele metamorfozării: rochia alb-negru ostentativ sobră pentru secvența de la Ascot în care personajul se află permanent pe muchie de cuțit între perfecțiune și ridicol, pelerina roșie de bal peste o princiară rochie albă pentru momentul izbînzii, romantica rochie roz pentru secvența finală a declarațiilor de dragoste.

Eliza Doolittle reprezintă apogeul și toto-



Un «Oscar» pentru costume în *My Fair Lady*

dată sfîrșitul carierei cinematografice a lui Cecil Beaton. Dar contactul său cu cea de a 7-a artă nu se limitează numai la filmele la care a colaborat. În calitate de scriitor, el urmărește evoluția tipurilor de frumusețe feminină pe care le-a impus eroului. Beaton devine astfel de trei ori portretist — cu penelul, cu aparatul de fotografiat și cu condeiul — dovedindu-și de fiecare dată spiritul de observație, sensibilitatea și umorul. Îl fascinează Marlene Dietrich, femeia cu «pielea de o albeață selenară» și cu sprîncene ca două antene de flutur, îl atrage irezistibil Greta Garbo cu «magnetismul ei obsesiv exercitat printr-o privire metalică și totuși plină de compasiune», îl farnecă Katharine Hepburn, al cărei chip «apartine vîntului și mării». Stilul exprimării rimează perfect cu stilul restului operei sale și mai ales cu stilul personajului. Pentru că mai presus de scenograf, pictor, fotograf, creator de costume, actor, arbitru al eleganței, estete, Sir Cecil Beaton a fost el însuși un personaj.

Cristina CORCIOVESCU

Însufletirea discretă (Protagoniștii filmului de animație)



După
un scenariu
de Lucia
Olteanu,
un film de Liana
Petruțiu:
*Înmă
de copil*

C

Viata filmelor de animație depinde în mare măsură de expresivitatea eroilor pe care îi propune spectatorilor. Protagoniștii acestor filme «făurii din stofă de vis» (Shakespeare) se conturează după ce este precizată ideea și stabilită noțiunea cinematografică.

Folosind linia cea mai sugestivă, se caută tipuri caracteristice, recognoscibile de la o scenă la alta a filmului. Un obstacol greu de trecut îl constituie amintirile noastre, ceea ce am văzut și nu putem uita, memoria pe care mina fiecărui desinator o posedă involuntar.

Posedând acele date din realitate care să facă noua ființă ușor de recunoscut, se caută o formă grafică, picturală sau, în volum, cât mai expresivă; caracterul personajului se obține prin exagerarea unor elemente care îl definesc personalitatea și prin comprimarea altora nesemnificative. Fiecarei erou i se alcătuieste o fișă cu date biografice și de comportament, capabile să ne ajute să obținem o

imagine cât mai apropiată de intențiile noastre.

Caracterizarea eroilor se face nu numai prin linie, ci și prin culoare, a cărei simbolistică joacă un rol esențial în animație. Nu este indiferent dacă un personaj este colorat albastru, roșu, verde sau violet. Schimbarea proporțiilor unui personaj, a raporturilor segmentelor «anatomice» din care este compus, dă naștere unor neașteptate schimbări de expresie și, după multe căutări și încercări, se ajunge la formula plastică dorită.

Protagoniștii filmelor de animație trebuie să poată fi ușor animați. Un personaj desenat cu multe linii este greu de urmărit în mișcare, un erou esențializat la o singură linie de contur cere multă artă pentru a fi însufletit prin desene.

Unui personaj de animație îi citim mai ales silueta, volumul dominant și mai puțin detaliile. Având o mobilitate limitată, figurile acestor ființe trebuie să fie foarte expresive; portretele lor tind spre expresivitatea măștii, spre arhetipuri plastice care fixează dominantă unui caracter.

Protagoniștii filmelor de animație pot să vorbească, dar devin oboseitori atunci când se abuzează de dialog în detrimentul expresivității atitudinilor; menirea lor este să ne dezvăluie trăsăturile de caracter prin felul în care acționează și reacționează la impulsurile evenimentelor dramatice. Pentru a caracteriza un personaj, trebuie să-l punem contrariului său; formele mari trăiesc mai bine în contrast cu formele mici, cele liniștite cu cele agresive, formelor vagi cu cele bine definite grafic, formele moi cu cele tari. Contrastele ușurează înțelegerea adecvată a intențiilor noastre.

Acești eroi se pot caracteriza și cu ajutorul unui element vestimentar (pălărie, fular, pelerină etc.) care permite o concentrare a atenției prin mișcare asupra acestui element. În filmul meu *Carnavalul* — după Andersen — fetița cu chibrituri poartă un fular negru cu o mișcare continuă care contrastează puternic cu imobilitatea figurii.

Nu trebuie neglijată proporția acestor personaje atât în raport cu altele, cât și în raport cu decorurile și oglinzile ecranului; un personaj poate să domine ecranul cu volumul său, iar altul poate să se piardă în imensitatea spațiului prin dimensiunea sa redusă. Pentru a fi înțelese, transformările unui personaj trebuie făcute la vedere; orice schimbare a formei sau a vestimentației în afara ecranului este derutantă pentru spectator, deoarece creează impresia altui personaj. Cîștigă dragostea spectatorilor acei eroi simpatici care gresesc nevinovat, care înving prin istețimea lor adversarii mult mai puternici, care fac bine celor neajutorați sau a căror dramă este înțeleasă prin adevărul ei. Alături de aceștia trebuie să existe personajele de contrast, simbolizînd răutatea, cruzimea, ticăloșia, hoția, avariția. Din această înfruntare de caractere se naște țesătura de acțiuni a filmului care se desfășoară în spațiul limitat de decor.

Cu timpul, animația a reușit să-și impună vedetele ei, acestea fiind mai ales personajele de film serial, care prin repetiție se fixează în memoria spectatorilor. Filmul românesc a reușit să impună alături de *Omulul lui Gopo*, *Formica lui Matty*, *Pic și Poc* al lui Olimp Vărășteanu, *Bălanul*, creația lui Artin Badea, *Michaela* lui Neil Cobari și *Penelopa* Luminiei Zăcaci. Aceste personaje se bucură de un binemeritat succes atât în țară cât și peste hotare. Filmele de autor au permis realizarea unor tipuri de o subtilă frumusețe plastică. Mă refer la eroii Liane Petruțiu din filmul său *Înmă de copil*, după un scenariu de Lucia Olteanu.

Atunci cînd au fost frumos gândite și realizate, personajele filmului de animație devin prezente cotidiane, așteptate și îndrăgite asemenea unor prieteni dragi.

Ion TRUCĂ



cronica animației

Tinerețea clasicilor

C

După treizeci și unu de ani de la debut, Gopo pare gata «s-o ia de la capăt». Abandonîndu-l de la o vreme pe simpaticul său omuleț, maestrul transformă micul său platu de filmare de pe strada Olteni nr. 45 în laborator experimental și începe să anime păpuși, obiecte, culori și lumini, fără

să apeleze prea des la desenul său sumar și incisiv. Cum aminteam și în numărul trecut, ultima sa creație se intitulează *Cadru cu cadru* și cuprinde cele mai curajoase încercări din seria «Innoirilor». Dacă în primele filme de acest fel Gopo se concentra asupra demonstrației tehnice, el încearcă acum să anuleze orice intonație didactică prin atractivitatea poveștii. Deși filmarea surprinde și aspecte din «culisele» realizării, noile procedee nu sînt demonstrate profesional, ci în forma unor «pilu» amuzante. Neobosită imaginație dramatizantă a autorului este stimulată de necesitatea de a istorisi economic.

Chiar și atunci cînd «predă», Gopo nu se poate lipsi de poantele umoristice, ilustrînd cu îndemănare cât de expresiv poate fi animată o banală furculiță, el construiește un mic subiect în cheie satirică, ci ironizează cultul mîncării. Folosind cu hârnicele tăcîmurile, protagonistul scurtei povești ajunge prematur la locul de veci, unde obiectivele sale preferate îl urmează cu credință, transformîndu-se însă în cruce. Dinamică și plină de tîlc, pilula este un bun exemplu de film de propagandă medicală. Realizatorii unor asemenea «comenzii» ar putea reflecta la acest exemplu de mare impact.

Tot în forma unei povești este ilustrată tehnica animării statuetelor din ceramică. Competiția dintre cele două personaje se transformă în înfruntare războinică. Coliziunea figurinelor are bineînțeles consecințe distrugătoare. Fragilitatea materialului ale slujește foarte bine tema violenței, care, deși abia enunțată, dă naștere unui moment tensionat.

Cea mai izbită experiență ilustrată de acest film este însă pilula intitulată *Cenușăreasa*. Grațioasele personaje ale celebrului basm sînt zămislite din lăntioare de culoarea aurului și argintului. Banalele obiecte de podoabă devin liniile filigranate ale unui desen misterios, cu mișcări stilizate și hieratice. Vestita scenă a balului este compusă cu mare inteligență regizorală, din amănunte care sugerează atmosfera de fast și evoluția relațiilor dintre eroi. Frumoasa poveste de dragoste este spusă din cîteva gesturi diaphane și delicate, care vorbesc elocvent despre puritatea sentimentelor. Istoricul cu inventivitate și economie de mijloace, *Cenușăreasa* lui Gopo este un film cu autentic fior poetic.

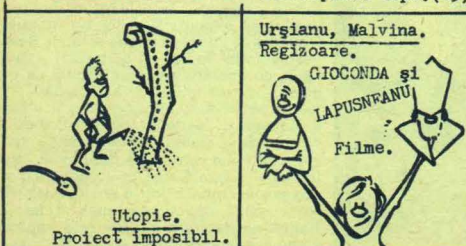
Ingeniosul procedeu va fi poate valorificat mai spectaculos într-o peliculă viitoare a autorului. Drumul deschis de el este însă accesibil și tentant pentru toți animatorii noștri. Numai orgolii inexplicabile ar putea lăsa nefructificată o asemenea invenție valoroasă. Atractivitatea tehnicilor ilustrate în *Cadru cu cadru* este o invitație la dialog și la înnoire, un gest lăudabil al schimbului de experiență între realizatorii români. Căutările lui Gopo sînt o dovadă a unei stimabile conștiințe artistice și a tinereții forțelor sale.

Dana DUMA

Film DICTIONAR

U

Ion Popescu Gopo. (45)



Utopie.
Proiect imposibil.

Urgianu, Malvina.
Regizor.
GIOCONDA și
IAPUSNANU
Filme.



Ulterior.
Al doilea, care vine după...



Uitare.
Proces negativ
al memoriei.



Uzurator.
A poseda fără drept.



Ustinov, Peter.
Talent multilateral.



Ultimatum.
Condiție irevocabilă.
Nu și în cinematografie.



Unanim.
Toți de aceeași părere.



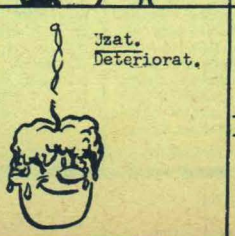
Util.
Care poate
fi folosit.



Urusevski, Pavlovici.
Operator.
ZBOARA COCORII. Film.



Umbră.
Tenebre produse
de un corp opac.



Uzat.
Deteriorat.



Unghi de filmare.
Poziția aparatului
față de subiect.



Unic.
Sîngur în felul lui.



Urgent.
Ce nu poate aștepta.

Ce mai înseamnă micronul



Un tip sportiv, mustăcios, cu un aer neaoș, vine pe un drum, fie el de țară. Drumul drept. Pe acest drum drept apare o porțiune noroioasă foarte. Printr-un gard de sîrmă, peste un pîrleaz sau policoară, cum i se spune aici, (în satul Pietricea), pe un drum pe ocolite, ar fi mai... igienic. Cum se rezolvă această situație «arhetipală»? Pe drumul nu spre Mecca, ci spre slujbă? Ar trebui văzut filmul **Drumul**. Îmi fac o datorie din a transmite doar morala: «tot drumul drept...»

Pe o bandă rulantă, o cheie tubulară de înșurubată la în primire șuruburile și, firește, le înșurubează. Un șurub mic-mic se strecoară și se avîntă să se înșurubeze în locul prevăzut pentru un șurub mare. Nu trebuie să fi fost crescut de Hitchcock, ca să bănuiești ce se întîmplă: șurubul mic se prăvălește în hău. Morala (și titlul): **Șurubul potrivit la locul potrivit**.

Un muncitor cere insistent înlocuirea mașinii manuale cu una automată. Cere și i se va da. Dar nu știe cum să umble la o. Angoasă. Coșmar: mașina bate o depeșă: «Înlocuiri muncitorul care nu mai corespunde, cu altul care și-l ridică nivelul tehnic!» Însă muncitorul (din filmul **Referatul**) pune mîna pe o carte și își ridică urgent nivelul. Morala...

Trebuie să fii copil și habar să n-ai de «adecvarea la mediu», ca să alegi din noapte un licurici ca o Lună în iarbă, și să-l iei cu tine înăuntru în casă, ca să vezi că lumina e neagră și seamănă cu o omidă; asta-i situația, **Licuricii sînt negri**.

Un tînar în loden, cu o valioară, coboară dintr-un tren — **Fii binevenit, tinere**. E inginer stagiar. Își ocupă postul, mai scrie citea o scrisoare («Îmi lipsesc zîmbetele și sinceritatea colegilor de facultate»), mai curăță un cartof, doi cartofi, mai primește casă, mai face un panou cu activitatea cercului foto, se mai ia cu viața, ca și alți tineri «bineveniți», cum ar fi băiatul de la țară, care din primul salariu aleargă să cumpere cadouri familiei, și află că pentru a-i lua mamei o bluză trebuie să știi «numărul» (**Cadoul**).

Poveștile de mai sus, oricît de brutale simplificate ar fi, vor să introducă respectul acestor filme mute, pe 16 mm, alb-negru, într-un «univers problematic». Al cui? Al unui cineclub care înseamnă mai ales o persoană: **Ing. Dorin Goagă** (printre altele și autor al unor îmbunătățiri tehnice aduse aparatului de filmat). Patronajul: Întreprinderea de mecanică fină-București și Centrul de cercetare științifică și inginerie tehnologică. Unitatea «lor» de măsură este, să vezi și să nu crezi, a mia parte din milimetru, zisă micron. La naștere, în 1976, cineclubul s-a botezat ambicios **Micronul**. Deocamdată 9 filme-9 premii. Sînt multe, sînt puține? «Pentru mine ar fi destule, zice Dorin Goagă, pentru cineclub însă sînt puține». Condițiile creșterii producției: dotarea tehnică și confortul cineclubului. Și colaboratori. «Sufletistiți», așa îi vrea Dorin Goagă. «În prezent mă ajută colegii de serviciu, care-mi citesc și comentează scenariile, uneori chiar participă direct la realizarea filmelor, ca și cîțiva elevi de la liceul industrial de mecanică fină. Un colaborator de nădejde și de viitor e foarte tînarul **Adrian Hrustinschi**, cu care am făcut filmul de animație **Muntele** — o muncă de șase luni, treizeci de mii de fotograme trase cadru cu cadru...»

În altă ordine de idei, Dorin Goagă e și un spectator feroce al filmelor românești: «Anul trecut din 32 am văzut 30». Aflu că scrie și scrisori către revista **Cinema**, dar nu le pune la poștă! Dacă tot le scrie, să le trimită, să le citească și Radu Cosașu. Cum s-ar zice: «Cineclubiști, nu fiți numai spectatori!»

Eugenia VODĂ

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Filmul românesc

Fata morgana

Am fi nedrepti față de acest film dacă ne-am rezuma, în legătură cu el, la publicarea doar a celor două scrisori din nr. trecut. Între timp am primit și altele, din care decupăm opiniile cele mai interesante care dau filmului o dimensiune deloc lipsită de interes:

● «**Fata morgana** este unul din puținele filme de la care poți ieși rostind nu cu jumătate de gură: «excelent!» O lecție bine venită aceluia care cred că banii fac orice, chiar orice, mai ales tinerilor de 18—19 ani care nu i-au muncit încă și care, uind atîta de ei, nu-și dau seama că pot igni grav, chiar dacă uneori nu vor s-o facă. Deși la noi în oraș filmul nu a rulat decît trei zile din «bunăvoință» cinematografului care a preferat să prelungească rularea lui **Par și impar**, **Fata morgana** a fost văzut de mulți, foarte mulți tineri, și din cîte am auzit, niciunul nu a spus că nu i-ar fi plăcut. (**Cirilgeru Manuela** — *Trivale, Bl. 86, ap. 42, Pitești*)

● «Sigur, e un film la care trebuie să meditam, mai mult sau mai puțin. În viață sînt destule situații asemănătoare celei din scenariu și tocmai de aceea e bine să ne punem cît mai multe întrebări despre ceea ce facem. Și totuși n-am plecat pe deplin mulțumit de la acest film. De ce iarăși acel fecior al tovarășului director, băiat de bani gata? Se insistă prea puțin asupra Cristinei — chiar dacă trecerea ei prin viața băiatului va fi de năluca, noi nu vom ști dacă ea l-a acceptat pentru că, într-adevăr, i-a plăcut tînarul insistent sau pentru că a aflat că băiatul directorului. Eu aș înclina spre prima variantă. Diana Lupescu îmi pare prea matură datorită machiajului. Nu mi s-a părut prea reușită alegerea lui Dinu Manolache în rolul lui Virgil. A fost prea rigid, neprimind personajului toate inflexiunile necesare. Ideea filmului mi se pare interesantă, deși uneori prea schematică, ca și cum s-ar fi vrut doar punctarea anumitor lucruri și atît. Ceea ce m-a enervat pur și simplu a fost sonorul. Cînd vom ajunge să producem filme la care să nu mai fie necesar să întreb pe cel de alături: «ce-a zis?» E groaznic... Cum se nu tînjim după filmele englezești, unde se aude și musca?» (**Ruxandra Gabriela Constantinescu** — *complex Regie, Bl. L, cam. 108, Splaiul Independenței 290 — București*).

● «**Fata Morgana** poate că nu e chiar așa grozav cum afirmau cîțiva spectatori, însă este pentru noi, despre noi, tinerii! Ce bine ar fi dacă s-ar încerca în continuare cu acest gen de filme, cu și despre tineri! Dacă **Jachetele galbene** nu a mulțumit publicul, e bine totuși să se mai încerce, căci dacă stăm, ne stă norocul, așa că cel mai bine este să facem film și să-l facem cu tot sufletul...» (**Carmen M. Martac** — *Str. Muntii Gurghiuului nr. 7, București*).

● «După film, singura concluzie la care am ajuns este următoarea: rămîne un film de senzație și încredere pentru viitor. Nu spun că a fost un film foarte bun dar, după cum am observat, a produs o senzație și o apreciere plăcută, mai ales în rândurile tineretului. Filmul are momente bune și acestea rîmîn în noi, neputîndu-le trece cu vederea. Sînt însă și momente mai puțin reușite, prea mecanice, prea fugare ca des-fășurare, cuprînzînd situații care trebuiau abordate cu mai mult curaj. Este un film plăcut, dar e prea puțin.» (**Valentin Dobre** — *loc. Mărăcineni, jud. Argeș*)

Nevoia de comedie

● «...Vizită la domiciliu, în care Glenda Jackson îl are ca partener pe Walter Matthau, este o comedie care reușește să ne creeze o bună dispoziție. Și azi, în secolul

nostru, implicați în altele probleme, ocupați de dimineață pînă seara, grăbiți să le realizăm pe toate, și să fim peste tot prezenți — simțim nevoia unei destinderi, prin intermediul comediei atît de bine venite. Și cînd spun aceasta, mă gîndesc cu nostalgie la marii noștri actori de comedie.» (**Liliana Augustidis** — *str. București nr. 207, Călărași*).

● «...Și, dacă îmi permiteți: de ce nu se fac mai multe comedii românești?» (**Ion Petrescu** — *str. 19 Noiembrie 95, Curtea de Argeș*).

● «...În 1980, pot spune că comedia a fost pur și simplu desființată. Tocmai comedia de care avem nevoie în fiecare zi... Probabil că în anul 1981, scenariștii și regizorii vor avea mai mult în atenție acest gen.» (**Cristi Dumitru** — *str. Cavalerului 385, Pitești*)

● «Spectatorul are nevoie — cel puțin odată pe săptămînă — de comedii cinematografice bine realizate... Cinematografia românească — de ce să nu o spun? — mai are multe de realizat în materie de comedie. Rețin cu interes realizări în acest gen ca **Nea Mărin miliardar** de Sergiu Nicolaescu și filmele unui regizor născut pentru acest gen ca Geo Saizescu care a realizat cele mai multe comedii bune, demne de luat în seamă. Îmi amintesc cu drag de cîteva titluri ale lui, ca **Un suris în plină vară**, **Balul de simăbă seară**, **Păcală...**» (**Nicolae Cazacovschi** — *Roman, într-o scrisoare care pornește de la entuziasmul acestui cinefil față de filmul Cui îi pasă de magazin? de Jerry Lewis, actor comic, care — de ce să n-o recunoaștem? — nu e pe gustul tuturor...)*

Viața cinefilului

Probleme de difuzare: «Supun atenției o problemă majoră (cred eu), aceea a difuzării filmelor. S-a scris în revista dumneavoastră despre această problemă, dar nu s-a putut nimic deosebit. Dovadă că filmele românești, și mai ales cele bune, apar cu mare întârziere în unele orașe, ca de exemplu, Sighisoara. **Proba de microfon**, film pe care-l aștept cu mult interes, film despre care s-a scris și se mai scrie, film care probabil că și-a încheiat «serviciul» în toate centrele țării, apare la Sighisoara abia în luna martie 1981, aproape la un an după premieră. Ce folos că avem filme valoroase dacă spectatorii nu au prilejul să le vadă decît după un an sau mai mult, ca să nu mai vorbesc de calitatea peliculei și de calitatea proiectiei? S-ar putea rezolva fericit această problemă? Eu sînt un tînar optimist, aștept, aștept, aștept.» (**Dan Sorin Bichis** — *str. Nouă nr. 14, Sighisoara*)

Cartea de film: «Lipsește studiile serioase despre fenomenul cinematografic, se găsesc puține cărți în același sens despre filmul românesc. Cum să crești un public de cinema cu gust artistic, fără cărți, fără studii despre film? Poate că multora dintre spectatori le lipsește un anumit orizont de estetică generală. Dar dacă e așa, de ce trebuie să fie acuzați că nu trec filmele printr-o viziune estetică? Ce se face organizat, pentru a împlini acest gol?» (**Marga Gațu** — *Loc. Corod, Galati*)

Problema titlurilor: «La răsceura marilor turtuni și Muntii în flăcări m-au făcut să mă gîndesc la o meteahnă mai veche a producătorilor noștri, aceea a titlurilor de filme. Amîndouă aceste titluri mi se par improprii, încercate de un anume sentiment publicitar și comercial. Credeți

că de aici și pînă la «Răcnetul Carpaților» este o cale atît de lungă? Ar trebui acordată mai multă atenție acestei probleme, destul de importantă, opîndu-se spre titluri poate mai modeste dar mai apropiate de esența filmului, de estetică și de bun simț.» (**Filip Ralu** — *str. Rossini nr. 2, București*).

Cronica telegenică

Un serial științific excepțional

«Am vizionat episoade din **Călătorie în univers**, producție B.B.C., și așa spune că acest serial îl va depăși pe acel despre care s-a vorbit atît de mult și de elogios. **Conexiuni. Călătorie în univers** mi se pare miraculos, cu toate că unele din cele arătate sînt cunoscute; dar modul cum sînt spuse... Atîta imaginație, atîta inteligență și căldură sufletească puse în slujba omului — iată ce ne-au dat savanții, realizîndu-l, disecînd totul pentru ca ochiul și creierul uman să poată pricepe.

Călătorie în univers — un serial nu de joia seara ci de simăbă seară! (**Doru Popescu** — *Calea Griviței 148, București*)

Filmul străin

Dreptate pentru toți

● «Filmul lui Norman Jewison ne arată o faună de judecători, procurori și avocați prinși cu toții în angrenajul corupției, al aranjamentelor de culise, al traficului de influență, al sanțajelor murdare și al tuturor manevrelor necinstite. A fi loial în această lume pare o nebunie, a te lupta cu această lume aduce a sinucidere, a vrea să îndrepti această lume pare o utopie... Cînd am ieșit de la «Scala» în tumultul bulevardului Magheru și am dat de aglomerația din fața librăriei Sadoveanu unde Dinu Săraru își lansa noul lui roman, «Dragostea și revoluția», am simțit că pentru mine, spectator român, coșmarul filmului se sfîrșise.» (**Constantin Pricop** — *Aleea Valei Viilor nr. 4, București*).

● «**Dreptate pentru toți** mi-a plăcut foarte mult... Am văzut oameni distruși de propria conștiință (profesională) cărora nu le rămîne decît să se tundă de chelie și să arunce cu farfuri — adică să se creadă nebuni și să fie nebuni în felul lor — după cum erau și din aceia care tot cîd în picioare pînă obosesc și atunci cineva le spune: «hei, tu, nu crezi că e cazul să te oprești?» Totul s-ar rezuma astfel: diferența dintre omul actual și omul social. Adică «ceva» pirandellian.» (**Cristina Lapăduș** — *Complex Regie Cămin. P. 3 — cam. 516, Splaiul Independenței 290, București* — care-și încheie scrisoarea cu acest p.s.: «Îi aștept pe Mircea Diaconu cu un alt «La noi, cînd vine iarna»»).

● **Micuța Mo:** «Nici împușcături, nici aventuri, nici evadări spectaculoase. Nimic din ceea ce se spune că ar fi cheia unui film bun. Dar mie mi-a plăcut această micuță Mo, deși mulți vîd în altă parte, în filme ca **Dallas** de exemplu, idealul de film, realizări fără cusur...» (**Dan Sorin Bichis** — *Sighisoara*).

Fraza lunii

● «De ce nici un film românesc nu te cucerește ca **Strada Hanovra**? De o mie de ori: de ce?» (**Valeria Colban** — *str. Eminescu nr. 4 C — Roman*)

Reamintim — pentru a citi oară? — corespondenților noștri să semneze clar, cu întregul nume, scrisorile lor, trecîndu-și adresele, oricît de lungi, redacția noastră neluînd în seamă anonimele. De asemenea, nu procedăm la transmiterea de adrese ale unor artiști români sau străini, nici a pozelor lor.

cinema

Anul XIX (220)

București, aprilie 1981

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Coperta I
La 25 de ani
de la absolvirea IATC-ului,
promotia
clasei de actorie 1956.
Le urăm tuturor
„la mulți ani!”
și la multe succese!
S-au prezentat
la „apel”,
în ordine alfabetică:
Albulescu Mircea,
Constantin George,
Cozorici Gheorghe,
Olteanu Draga,
Pellea Amza,
Stănculescu Silviu
și Toma Sanda.

Fotografie de Emanuel TÂNJALA

CINEMA,
Piata Scintei 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 Scintei» — București

panoramic
românesc



George Motoi și Gina Patrichi
protagoniști ai filmului *Liniștea din adâncuri*

Liniștea din adâncuri

Pe filonul
unei experiențe
spirituale,
un nou film
de Malvina Urșianu



Cu o pauză din tericire
mai puțin spectaculoasă
— numai doi ani de la ultimul film — regizoarea Malvina Urșianu se află din nou în fața unui început: «Liniștea din adâncuri». Pe

un scenariu, bineînțeles, propriu. La lectură, el mi se pare născut din aceeași rădăcină de gând cu «Serata» și «Trecătoarele iubiri». Mi se pare, sau este astfel în intenția autoarei?

— Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală și nu numai. În ce mă privește, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme și veți găsi același lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fețe, din mereu alte unghiuri.

— Ce față și ce unghi descoperă «Liniștea din adâncuri»?

— Stilistic, fața unei mari simplități. Întotdeauna am avut tentația de a stiliza, dar experiența mi-a dat curajul să merg până la forme mult mai avansate. Acum știu că pot cu un singur chip în cadru să comunic orice doresc. Fără nici un fel de story. Niciodată nu am crezut exclusiv în epic, dar îl respingeam în climatul de nelcredere al celor din jur. Probabil că acum lumea s-a

Non stop

O retrospectivă
a celor mai bune
momente muzicale
din filmele românești
Scenariul și regia:
Manole Marcus

— «Non stop», care s-a numit într-o fază de lucru «Buftea melodiei», este, după cite știm, stimate Manole Marcus,

un film de montaj. De unde a pornit impulsul de a-l face?

— Am vrut să existe, să rămână un document, o retrospectivă a celor mai bune momente muzical-coregrafice din filmele românești, luate în ordine cronologică cam de prin 1950 până azi. Am vrut să le string laolaltă și pentru că genul n-a fost prea încurajat la noi, deși — lucru dovedit — e un gen foarte iubit de public. Orice cinematografie care se respectă, plasează anual printre filmele ei serioase și filme muzicale, comedii. Ideea unui astfel de film a apărut și din apetenta mea pentru gen, care cred că s-a făcut simțită în Nu vreau să mă însor, în Actorul și sălbăticiul...

— În structura filmului există desigur și un liant, un petext...

— Dar unul mai puțin obișnuit. L-am conceput ca un contrapunct la materialul de arhivă. Vom face niște filmări în București și la Buftea (operator Nicu Stan), filmări ce vor avea desigur umor, dar de altă factură.

Cadru din *Gloria nu cântă*
de Alexandru Bocăneț, devenit secvență în *Non stop*
de Manole Marcus.
Cu Margareta Pogonat
și Cornel Patrichi



obișnuit, iar mie experiența mi-a alungat micile ezitări.

— Cum se poate povesti un film care-și refuză story-ul?

— Cum se poate povesti poezia «Melancolie» de Eminescu? Dacă *Liniștea din adâncuri* nu are epic, are în schimb idei. Ideea principală este condiția vieții și condiția morții analizate într-un anume climat social și într-un moment anume al istoriei, într-o situație limită a ei.

— Pe lista distribuției dumneavoastră figurează George Motoi, Maria Rotaru, Gina Patrichi, Lucia Mureșan, Val Paraschiv, Eusebiu Ștefănescu, Val Plătăreanu și Daniel Tomescu, ca interpreți principali. Deci, în mare parte, vechea echipă de colaboratori...

— Nu este nimic ieșit din comun în aceasta. O fac aproape toți regizorii de la noi sau de prin alte părți. Niciunul dintre ei nu o face, sînt siguri, din comoditate. Din nefericire, din echipa mea lipsește Cornel Coman, marele meu prieten și interpret.

— Porniți la realizarea acestui film cu sau, fără probleme?

— Realizarea unui film pune întotdeauna probleme. Nu mă gîndesc la cele previzibile. Cele mai multe sînt imprevizibile, altele de-a dreptul de neconceput. Capacitatea de a face față acestor «surprize» constituie una din componentele obligatorii ale talentului unui regizor de film. Oricît ai elabora, cea mai mare parte din soluții sînt cele spontane, ivite din necesitatea momentului. Orice film reprezintă, desigur, limitele realizatorului, dar și limitele unei cinematografii.

— Ce-ai dori să se știe despre filmul dumneavoastră acum, înainte de a intra cu el pe platou?

— Nimic. Cînd lucrez la un film, nu cer decît discreție și puțină căldură.

— Le-ai avut pină acum?

— Discreție și înțelegere, poate. Căldură mai puțin.

— Anume prejudecată cere ca fiecare film să poată fi încadrat într-un gen anume. Știu că nu credeți în delimitări de gen, dar spectatorul crede. Așa încît, unde va putea el încadra «Liniștea din adâncuri»?

— Va fi «un film de Malvina Urșianu». Restul e surpriza mea.

Interviu realizat de
Eva SÎRBU

De altfel, nu am ales actori consacrați în comedie. Vom filma cu Mitică Popescu, Catrinel Dumitrescu, Teo Cojocaru.

— Putem spune cîteva titluri de filme din selecția pe care ați făcut-o?

— Am vizionat cam 200 de filme, pînă cînd mi-au intrat ochii în palmă... Nu doar filmele strict muzicale. Tînd seama că nu sînt prea blind, am reușit să selecționez momentele care mi s-au părut împlinite. Am început cu un film făcut de Mircea Iva în 1950, cu filmele fraților Grigoriu, trecînd prin *Dragoste la zero grade*, *Împușcături pe portativ*, *Vacanță la mare*, *Eu, tu și Ovidiu*, filmele Elisabetei Bostan *Mama* și *Veronica*, filmul lui Alexandru Bocăneț, *Gloria nu cântă* și terminînd cu o secvență din ultimul meu film, *Punga cu libelule*. O precizare: nu am selectat momente de folclor, acestea fiind incluse în filmele despre «Cîntarea României», ci doar momentele de muzică ușoară, dans modern.

— V-ați oprit și asupra unor recitaluri actoricești?

— Nu, deliberat n-am vrut să selectez momente de dramaturgie comică (aceasta s-a făcut de altfel în *Expresul de Buftea*), chiar dacă avem secvențe întregi cu Toma Caragiu, de pildă.

— În ce fază vă aflați acum cu filmul? — Lucrez la montaj cu Adriana Ionescu și la coloana sonoră cu inginerul Bujor Suru. Muzica există, e cea din filmele vechi. În metrajul pe care-l vom filma, nu va exista muzică. Filmul va fi gata la începutul verii. Între timp lucrăm în paralel la pregătirea filmărilor pentru *Orgolii*, ecranizarea romanului lui Augustin Buzura, film cu care am intrat recent în producție.

— Acum, după ce ați văzut toate aceste momente muzicale din filmele noastre, ce credeți, dispunem de forțele necesare pentru a realiza nu doar momente bune, ci filme muzicale bune?

— Cu siguranță nu talentul, aptitudinile lipsesc. Dacă ar exista și dorința reală de a face astfel de filme...

Roxana PANĂ

Telex Buftea

● ● ● 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, un eveniment căruia cineaștii i-au dedicat două din filmele intrate recent în producție la Buftea:

Zorii sau Trei zile de libertate. Scenariul D.R. Popescu. Regia: Alexandru Tatos. (O colaborare începută la *Dușos Anastasia trecea* și care se anunță de durată). Casa de filme 4.

Partid, inima țării. Film de montaj. Scenariul: Dinu Săraru și Nicolae Dragoș. Regia: Virgil Calotescu. Casa de filme 5, în colaborare cu Studioul «Sahia». Echipa vizionează material de arhivă, jurnale, filme documentare din istoria partidului, de la începuturile activității sale pînă azi.

● ● ● Tinerii văzuți de tineri, așa s-ar mai putea numi *Portretul unei generații*, filmul Casei 5 care se apropie de sfîrșitul operațiilor montaj-sonorizare. Șapte studenți din ultimul an de la Facultatea de Ziaristică își propun să realizeze în cadrul lucrărilor practice o suită de reportaje despre viață și munca tineretului din România. Filmări cu eroii reali (unele pe viu, cu camera ascunsă) în minele din Valea Jiului, la Combinatul siderurgic de la Galați, în niște sate din cîmpia Bărăganului.

● ● ● Premize bune într-o ecranizare așteptată cu interes. *Orgolii*, în regia lui Manole Marcus, la Casa 4. Din nou o tentativă de a aduce pe ecran lumea unei cărți deloc ușor de comprimat în rîstimpul unei proiectii. Autorul scenariului, chiar scriitorul Augustin Buzura. Un film la care Manole Marcus se gîndește demult...

R. PANAIT

Proiectul imediat următor

Ada Pistiner

«Lucrez la un scenariu după «Risipitorii» lui Marin Preda și la un scenariu de lung-metraj care s-ar face în jurul realizării unui film documentar. Un film despre împrejurările în care ajunge pe ecran acea «felie de viață» și mai ales despre acele lucruri pe care nu ajungi să le spui pentru că n-ai cum, într-un film documentar».

Dinu Cocea

«Un film de actualitate la al cărui scenariu colaborez cu un debutant, un tînar atlat chiar la vîrsta eroilor din film. Și un film despre haiducul Radu lui Anghel, la care mă gîndesc demult».

Nicolae Mărgineanu

«Proiectul imediat următor? Copia-standar la Ștefan Luchian. Nădăjdulesc ca la sfîrșitul lui mai să fie gata. Abia atunci mă voi gîndi la proiecte...»

Andrei-Cătălin Băleanu

«Lucrez de mai multă vreme la un decupaj după scenariul lui Sorin Titel, *Toată lumea vrea să joace Hamlet*».

Nicolae Corjoi

«Imediat următor este un proiect mai vechi, în care cred și pe care sper mereu să-l realizez; ecranizarea romanului lui Zaharia Stancu, *Pădurea nebulă*».

Ion Popescu Gopo

«Un lung-metraj cu omulețul. Producător Casa Patru. Un film de desen animat în care apare un singur actor: părintele omulețului Vor fi și fragmente din filmele știute, dar *Scurți istorie*, de pildă, nu va mai fi ca la început și în orice caz nu va fi integral. Deocamdată, lucrez la scenariu, îi caut structura, forma...»

Cinema Nr. 4
Anul XIX (220)

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie 1981