

**Ci** Nr. 8  
Anul XIX(224)  
**ne**  
**ma**

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, august, 1981

**23 August 1944 - 23 August 1981**

**Eliberarea și filmele ei**



# Generația lui August '44 într-un roman cinematografic



Pentru serialul TV *Lumini și umbre*, generatorul de suspens, binecunoscutul «*urmas*», va începe să funcționeze din această toamnă, când primele episoade vor intra pe post. Nu vom deconspira nimic dacă, pentru o introducere în atmosfera filmului, vom încerca să descriem cu ajutorul scenariului, primele cadre ce vor însoți genericul episodului I. Generic pe care vom putea citi ca realizatori principali: scenariul — Titus Popovici și Francisc Munteanu; regia — Andrei Blaier și Mihai Constantinescu.

«Exterior. Stradă mărginașă în București. Vara lui 1944. Spre seară. Pe o stradă pustie, un om între două vîrste se îndreaptă spre un cinematograful de cartier. Un afiș decolorat și de prost gust, invită publicul s-o vadă pe Isa Miranda și Fosco Giachetti într-o «zguduitoare dramă» (...) Interior cinematograful. Aplecîndu-se mult, spectatorul își caută locul; în sfîrșit se așează lângă unicul spectator de pe acest rînd, un băiat înalt, subțire, cu o mustăcioară la modă, îmbrăcat și el extrem de modest. Pe ecran, scene de război și vocea comentatorului: «Retrăgîndu-se pe poziții dinaintea stabilite, trupele germane provoacă grele pierderi inamicului...» Cei doi, alături nu se privesc. Urmăresc cu atenție prea mare, ca să fie și firească, scenele ce se perindă pe ecran» (...) Genericul de început se va desfășura pe imagini din jurnalul de actualități ce se prezintă pe ecran, înfățișînd acum imagini de atmosferă... intercalate cu frînturi de imagini din drumul spectatorului nostru, de la ieșirea lui din cinematograful, imagini ale străzii încadrate ca într-un ecran... Se creează senzația unei imposibilități de a delimita imaginile «de film» surprinse atunci pe peliculă, de cele «reale»; ele se întrepătrund, se leagă într-o ordine firească...

— Stimate Andrei Blaier, ați terminat împreună cu Mihai Constantinescu primele 13 episoade și ați început filmările cu Mircea Mureșan pentru următoarele serii. Sînteți singurul care rămîneți alături de Titus Popovici, de la început pînă la sfîrșit în acest maraton. Dacă ați hotărît să continuați colaborarea înseamnă că vă place. Ați prins gustul serialului?

— Nu al serialului în general, ci al acestui serial. Primele 13 episoade sînt de fapt 18; așa au ieșit la montaj. Dacă făceam doar primul episod (care fiind mai amplu, o introducere în subiect, durează cît un lung metraj) la ritmul meu obișnuit după 25 de ani de meserie și de experiență — în medie două filme în trei ani — era suficient pentru a-mi face «norma» anul trecut. Așa am făcut într-un singur an aproape 12 lung metraje. E incredibil! N-am avut în viața mea atîtea metri de peliculă impresionată. Am hotărît să continui să lucrez la următoarele 14 episoade, în primul rînd pentru că m-a prins scenariul. Am sentimentul că fac un lucru important. N-am senzația că mai înscruți încă un titlu, printre altele, în filmografia mea, ci că spun ceva important despre un timp istoric pe care l-am trăit. Apoi, este nemaipomenit sentimentul că particip la plămădirea unor destine pe care le văd evoluînd în timp. Titus Popovici le stabilește traiectoria, datele, împrejurările, vorbele, reacțiile, dar abia la filmare ele prind viață, personalitate. Procesul de lucru cu Titus Popovici este fascinant. Vedem împreună materialul, el povestește cum evoluează personajele, face corectii și adausuri din mers, cred că e și el foarte prins la ora aceasta de fluxul pe care l-a declanșat. E plăcut să lucrezi cu actori atunci cînd caractererele personajelor sînt foarte bine scrise. Poate de aceea nu mă mai pot dezlipi de ele. Sper să rezist pînă la 50 de serii...

— Cum v-ați împărțit lucrul cu regizorul Mircea Mureșan? Semnați episoade independente?

— Nu, am convenit să lucrăm independent pe ambianța întregi, alese din toate episoadele. Eu lucrez tot ce ține de interior, în formula de televiziune MGS, iar Mircea Mureșan lucrează partea de film propriu-zis (mai mult exterioare) cu mijloacele «clasice» ale Buftei. Pentru noile episoade am prevăzut patru luni pe platou (35 de decoruri, aproximativ 500 de minute de film, cam șase lung-metraje).

— Cu un an în urmă, înaintea primului tur de manivelă, Titus Popovici vorbea într-un interviu despre acest serial definindu-l ca «o frescă balzacică a unei epoci, a noastră, a unui drum imens pe care l-a străbătut conștiința oamenilor într-un răstămînt istoric uimitor de scurt». Îi mai numea «o sagă a citorva familii într-un oraș (simbolic) de provincie cuprinzînd destinul colectiv al acestei națiuni din clipa în care și-a luat destinul în propriile mîini.» Să înțelegem deci că evenimentul istoric, politic, se va afla pe prim plan?

— Mi-e greu acum să le văd altfel, decît prin prisma personalităților actoricești care le-au dat viață. Așa încît voi vorbi despre ele, dînd numele actorilor și nu ale personajelor. O familie de muncitori: Ilarion Ciobanu și soția lui, Margareta Pogonat (refac astfel cuplul din *Așa s-a născut legenda*) și copiii lor — Mitică Popescu (un tip de escroc fermecător, mare afacere), Ovidiu Iuliu Moldovan (participant la luptele din Spania, a trăit o vreme în Franța, și acum se întoarce cu soția lui — Ioana Crăciunescu — devenind șeful poliției în oraș) și Mariana Buruiiană (fata unor refugiați moldoveni adoptată în timpul secetei). Aceasta ar fi doar una din

pieptul, ca tot plutonul să înainteze odată, să nu rămînă nimeni în urmă. Acum, după 18 serii, mă las dus de personaje, am senzația că viața lor curge înainte, cu nunți, nașteri, decese (ca în orice serial) și că noi nu facem decît să le urmărim devenirea. Pe bună dreptate Titus Popovici numește acest serial «roman cinematografic». Sînt aproximativ 500 de roluri (principale, secundare și episodice) și fiecare ar putea constitui o creație actoricească.

— Alte nume din distribuție în afara celor amintite?

— Valeria Seciu, Gilda Marinescu, Luiza Orosz, Dana Dogaru, Rodica Mureșan, Dorina Lazăr, George Dînică, Ion Caracimtru, Ștefan Radof, Petrică Gheorghiu, Florin Zamfirescu, Alexandru Repan, Șerban Ionescu, Eva Papp, Valentin Urîtescu (care cred că va fi o mare revelație actoricească), Monica Ristea (studentă la Tirgu Mureș) și regretatul Cornel Coman. Desigur și mulți alții...

— Un serial, poate mai mult decît un film obișnuit, presupune un proces de producție în care sînt implicați foarte mulți oameni, creatori și tehnicieni. Vorbînd de acest proces de filmare, cred că au putea găsi și explicația recordului de metraj util într-un răstămînt atît de scurt.

— Dacă despre serial nu încerc să povestesc pentru că simt că m-aș întinde cîinci ore doar pentru un singur personaj, despre acest proces fascinant de filmare MGS simt că aș putea vorbi tot atît de mult.

— În almanahul revistei Cinema 1991 s-a vorbit despre el sub titlul sugestiv «S-a născut cu adevărat cinematograful!»

— Așa este. Nemaipomenit, să poți vedea pe loc, pe două monitoare (alb-negru și color), ce-ai filmat. În același timp să vezi secvența filmată, montată, mixată și chiar etalonată. Să poți corecta împreună cu actorii rezultatul, eventual să ștergi, să refaci imediat. Decupez pe platou, tratez secvența ca pe un singur cadru, o tipăresc pe loc. Greu mi-a fost la început să vorbesc cu toți în același timp, cu operatorii (filmăm cu 3-4 camere concomitent), cu regia de montaj, cu actorii. Dar acum m-am obișnuit și mi se pare cel mai eficient sistem de lucru. Cred că viitorul lungmetraj în Buftea mi se va părea prea ușor. Am avut noroc și de o echipă excelentă. La scenografie: Vasile Rotaru, Cornel Ionescu, Cristea Niculescu (decor) și Liana Mantoc (costume). Echipa de imagine sînt împărțite. La MGS: Ovidiu Drugă, unul din cei mai experimentați operatori ai televiziunii, cu o formație foarte bună de operatori pe platou: Radu Popescu, Horia Cornescu, Constantin Trandafir. Iar la film: Nicolae Niță cu Victor Prunaru. Marga Niță la regia de montaj și Rada Călin pentru montajul «clasic» se adaugă echipei «principale». N-aș vrea să-i uit pe sunetii, și ei niște «ași»: Ion Dinuț, Mihai Dragotă, Victor Hileriu, Barbu Stratulat pentru filmările pe teren. Machiaj: Nuti Stan. Vă dați seama că cel mai greu lucru la un volum atît de mare de lucru este organizarea. Păstrarea recordului este problema numărului unu. La distanță uneori de anotimpuri, filmăm record la o secvență începută cu șase luni în urmă. Limpezimea și rigooarea acestei organizări o datorăm secunilor: Victoria Constantin și Alexandru Movileanu, asistenții de regie: Sanda Iliescu și Geo Nune, secretarei de platou Mona Segal, ca dealtfel întregului sector «producție». Să nu uit muzical! Sîntiți cît de importantă e la un serial. Compozitori: Radu Șerban și Temistocle Popa.

— Mulțumindu-vă pentru discuție, ne propunem s-o continuăm cît mai curînd cu regizorul Mircea Mureșan, la Sibiu, unde au început filmările în exterior pentru următoarele episoade. În avanpremieră nu putem să vă dorim decît să se împlinească ceea ce precogniza Titus Popovici: «ca milioanele de spectatori de simăbătă seara să se simtă implicați în destinul eroilor acestui serial».

Interviul realizat de Roxana PANĂ

## O frescă a societății românești din ultimile trei decenii în 18 (sau mai multe) episoade

— Nu, în prim plan se află destinele oamenilor, destine marcate desigur de ecoul evenimentelor istorice în acest orașel transilvan. Ne-a interesat să urmărim modalitatea proprie a fiecărui individ de a răspunde, de a participa, de a se implica sau nu. În desfășurarea evenimentelor. Cu atît mai mult, cu cît oamenii (nu-mi vine să-i mai numesc personaje, au acum o viață a lor, există...) aparțin unor medii sociale diferite.

— Momentul istoric al actului de la 23 August apare în film sau este doar sugerat?

— Cum povestea începe în vara anului 1944, în ajunul lui 23 August, ajungem firesc la acest moment care rămîne determinant în dramaturgia serialului. În episodul al treilea, el va fi trăit efectiv de eroii noștri, în orașelul respectiv. O răspînteie care va răsuca, va împlini altfel destinul unei întregi generații, pe care aș numi-o generația anului 1944.

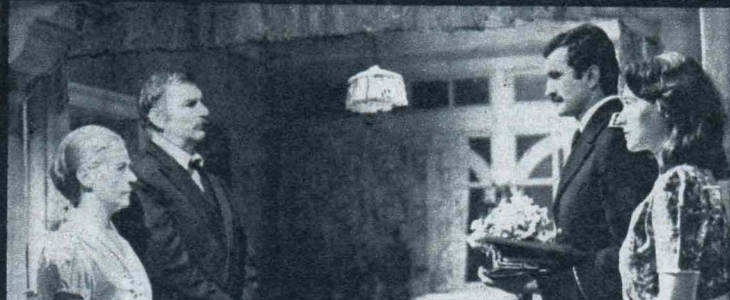
— Nu e urmărită deci istoria unei singure familii. Să încercăm să particularizăm cîteva dintre mediile sociale diferite despre care vorbeați.

familiei, care vă dați seama cîte biograme de epocă cuprinde. O altă familie ar fi aceea a unui țaran, fratele gemăan al acestui muncitor (Ilarion Ciobanu în dublu rol), care după război se înscrie în toate partidele — «să fie mai sigur» — care la rîndul lui e capul unei familii numeroase. Patronul tesătoriei din orașel (George Motoi), soția lui (Gina Patrichi), copilul lor infirm (Adrian Pintea) constituie o altă familie, din care mai fac parte un bătrîn senator, tărînșii (Ion Besoiu), un avocat (Emil Hossu), un profesor, tipul intelectualului progresist care încearcă să înțeleagă evenimentele (Constantin Codrescu) și fiul lui, un aviator ratat (Dinu Manolache)... Mă opresc, îmi dau seama, că chiar sub formă de simplă enumerare nu-i pot cuprinde nici măcar pe «principali». Cel mai greu lucru acum mi se pare, de fapt, să vorbesc despre substanța serialului. Îmi vine în minte un personaj, un detaliu care cheamă după sine un altul, toate sînt strîns legate între ele, destinele se întrepătrund, nimic nu poate fiinta independent. Un personaj apare episodice într-o serie, dar reapare în prim plan după alte cîteva episoade, elipsa aducînd însă întotdeauna o încărcătură dramatică. Mă simt ca un comandant de pluton care trebuie să țin cu umerii, cu

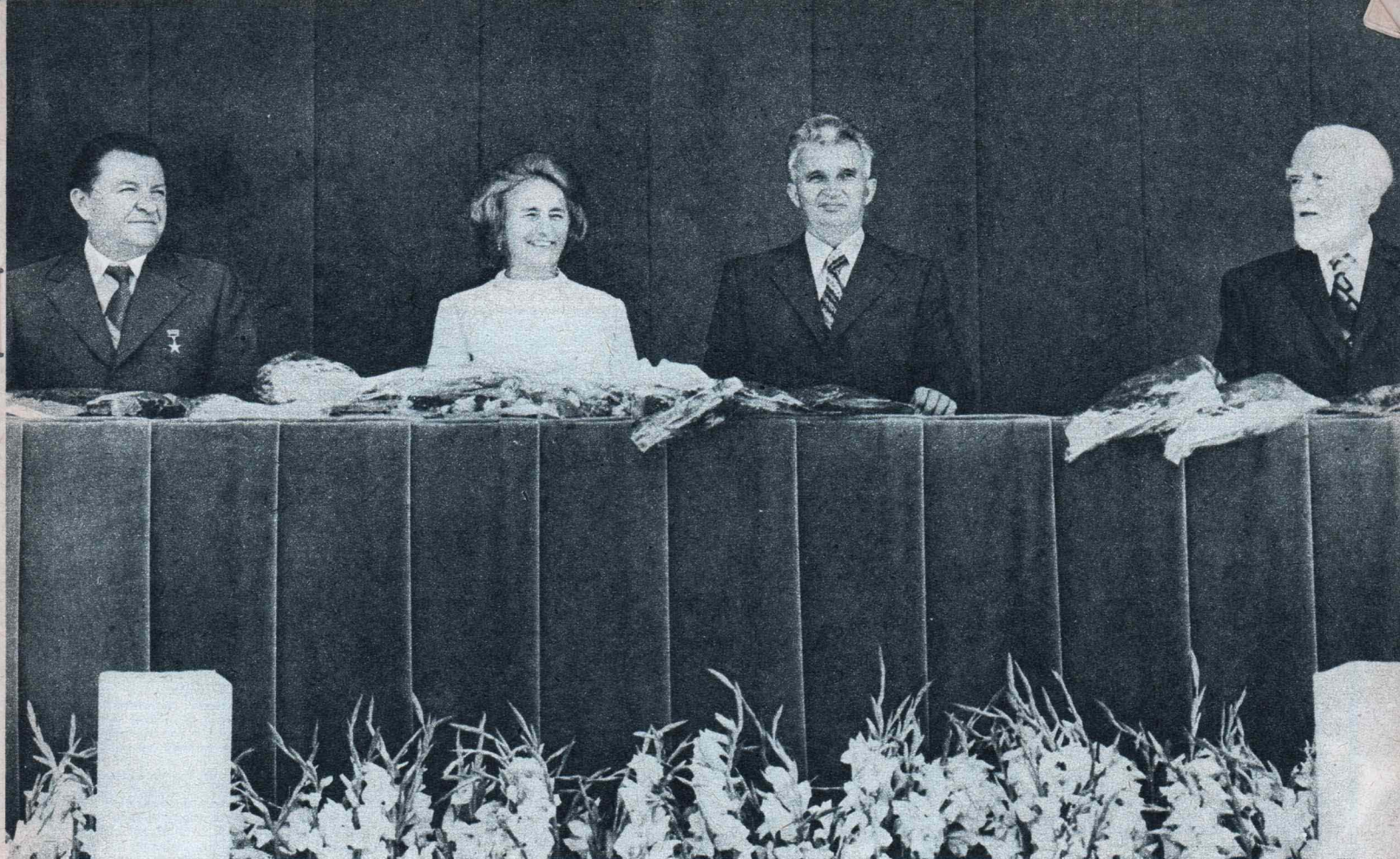


Autorii serialului *Lumini și umbre*: scriitorul Titus Popovici și doi dintre regizori Andrei Blaier și Mihai Constantinescu

În prim-plan, ca și în plan secund, hotărîtoare rămîne epoca și oamenii ei (Margareta Pogonat, Ilarion Ciobanu, Monica Ristea și Șerban Ionescu în *Lumini și umbre*)







**«Măreata epopee a Insurecției a fost rezultatul voinței întregului nostru popor, al acțiunii revoluționare a eroicei noastre clase muncitoare, a maselor largi populare, al unirii într-un front larg a tuturor forțelor antifasciste, democratice, patriotice».**

**Nicolae CEAUȘESCU**

**23 August 1944 - 23 August 1981**

## **Eliberarea și filmele ei**



**«Actul de la 23 August 1944 a deschis o eră nouă în istoria României — era unor profunde transformări democratice, revoluționare, a realizării depline a independenței și suveranității naționale, a făuririi vieții noi, socialiste», astfel definea semnificația Insurecției române președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.**

În cadrul structurilor înnoiri sociale, politice, culturale care i-au urmat, se înscrie firesc și afirmarea și dezvoltarea cinematografului noastre naționale care, putem spune, coincide cu afirmarea și dezvoltarea acestei noi ere a cărei act de naștere poartă data de 23 August 1944. Noile condiții create aveau să pună nu numai bazele tehnico-materiale indispensabile industriei noastre de film, dar aveau să creeze și un nou climat spiritual propice creației în toate domeniile ei. În acest nou climat modelator de noi conștiințe, climat căruia Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român i-a insuflat adevărată amplitudine revoluționară, s-a format practic nu numai generația mai tinerilor cinești ci și întreaga generație de cinești aflată astăzi în plină maturitate creatoare. Așa cum în trecut a existat o generație pașoptistă, o generație a unirii, o generație a războiului de independență și a celui de întregire a statului național, care s-au exprimat nu numai în planul vieții politice ci au surprins reflexul ei în artă și cultură, în prezent putem vorbi de o generație de creatori a revoluției începută la 23 August '44. Nimic mai firesc ca din experiență de viață evenimentul Insurecției să fi trecut în biografia artistică a cineștilor noștri. Cum altfel am putea explica numărul mare de filme — față de ansamblul producției noastre naționale — dedicate direct momentului Insurecției, pregătirii ei, ca și lunilor de front ce i-au urmat, când întreaga națiune s-a unit în luptă împotriva nazismului până la înfrângerea sa finală. Prin însăși dramatismul și diversitatea suteilor și sutelor de acțiuni ilegale, desfășurate sub conducerea Partidului Comunist Român, prin însăși dimensiunile eroice ale celor ce s-au implicat fără să se precupe-

țească, de la miile de luptători antifasciști anonimi la personalități ale lumii politice, științifice și culturale, prin însăși aceste date realitatea Insurecției a devenit o inepuizabilă sursă de inspirație pentru regizorii și scenariștii noștri. Cronica vie a istoriei s-a transformat astfel, în funcție de personalitatea artistică a fiecărui creator în tot atâtea genuri și forme de expresie: de la filmul de război la cel politic, de la filmul polițist la cel de analiză psihologică, de la filmul de acțiune la cel de caracter, de la filmul frescă la cel de reportaj, de la tonul romantic împins uneori până la patetism la cel lucid-analitic. O istorie a filmului nostru nu poate fi scrisă astăzi fără a li se acorda cuvenita semnificație unor filme ca: «Valurile Dunării» de Liviu Ciulei, «Soldați fără uniformă» de Francisc Munteanu, «Duminică la ora 6» de Lucian Pintilie, «Procesul alb» de Iulian Mihu, «Serata» de Malvina Urșianu, «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» de Sergiu Nicolaescu, «La porțile albastre ale orașului» de Mircea Mureșan, «Canarul și viscolul» de Manole Marcus, «Zidul» de Constantin Vaeni, «Pe aici nu se trece» de Doru Năstase, «Ediție specială» de Mircea Daneliuc, «Ultima frontieră a morții» de Virgil Calotescu, «Duios Anastasia trecea» de Alexandru Tatos etc. Prin adevărul lor de viață, prin valoarea lor artistică și prin conținutul lor de emoție omenească toate aceste filme s-au constituit și în dovezi istorice ale consensului național din acel august fierbinte, consensul de a pași pe drumul nou al unei vieți libere și independente.

Mereu în actualitate, aflată la hotarul dintre filmul istoric și cel din actualitate, tema Insurecției va continua fără îndoială să inspire cineștii noștri, adăugînd, pe măsură ce vor trece ani, noi și noi filme la zestrea cinematografului noastre naționale; filme care prin forța de penetrație a artei, vor aminti mereu tinerilor generații, semnificațiile celui «august în flăcări» fără de care nu s-ar fi înfăptuit pînă la capăt idealurile multiseculare de libertate și dreptate socială și națională ale poporului nostru.

**«CINEMA»**



# Azi, în lume, nu poți exista reprezentativ decât prin competiție

**Cinema**

— Stimate Augustin Buzura, sinteți un autor căutat de regizori, un film a și început să se turneze după «Orgolii», dar nu v-aș aborda numai ca scriitor. V-am văzut și în postură de reporter pentru televiziune, deci nu vă sint străine nici secretele peliculei.

**Augustin Buzura:** Am făcut, într-adevăr, două reportaje filmate pentru televiziune, însă colaborarea mea cu cinematografia s-a produs din pură întâmplare. A pornit de la Lucian Pintilie, care acum vreo opt ani a scris un scenariu după «Fetele tăcerii», de fapt după o idee din vreo trei capitole ale romanului. Totul a ținut mai mult de plăcerea de a lucra cu Pintilie, fiindcă mie nu-mi plac scenariile. În timpul cât lucrezi la un scenariu, poți scrie măcar o treime dintr-o carte.

— Ati scris, totuși, cel puțin unul.

— Am încercat, tot cu Lucian Pintilie, să adaptăm pentru ecran «Culeandra», de Liviu Rebreanu, iar apoi Manole Marcus a insistat să fac un scenariu după «Orgolii». L-am făcut, am așteptat vreo patru ani și filmul e acum în lucru. Mircea Daneliuc a scris singur un scenariu după «Vocile nopții», încă în fază de discuții, dar, vă spun drept, nu cinematografia este slăbiciunea vieții mele și, de fapt, nu mai am de gând să fac vreodată un scenariu.

— Ati pronunțat, în serie, trei negații care fac cit o declarație de dragoste.

— Nu spun că nu mi-ar place să fac scenariu, dar ar trebui să existe o colaborare de alt tip între producători și realizatori. Aș scrie, de pildă, un scenariu de 10 pagini, fără pretenția de a decide eu fiecare detaliu din viitorul film, dar și fără să trecă ani de zile în care să explic fiecare pagină și să mi se explice că două palme sună într-un fel în carte și altfel pe ecran, apoi să-și dea cu părerea un număr imens de persoane intermediare, pentru că nu există destulă încredere în scenarist, nu există destulă încredere în regizor, deși ei țin și la frumusețea filmului, și la tara asta, și nu vor un lucru de nimic, vor să facă o treabă foarte bună. Am lucrat cele două reportaje de televiziune, împreună cu Marilena Rotaru, pentru că, efectiv, îmi face foarte mare plăcere să cunosc medii sociale, să caut psihologii noi...

— Filmul e un instrument, un ajutor în acest sens?

— Era un prilej de a mă documenta pentru o carte.

— Numai?

— Nu numai. Dar eu sint un om fără prea multă imaginație și am impresia că nici n-am nevoie de mai multă, întrucât dacă aș scrie cite lucruri cunosc, mulți ar spune că sint inventate. Realitatea depășește întotdeauna imaginația, e mult mai bogată decit ea. De aceea îmi place să mă documentez foarte, foarte mult, până în cele mai mici amănunte, în cazul filmelor pentru televiziune fiind vorba de medii muncitorești ale minerilor și furnaliștilor, pe care le cunosc foarte bine. În romanul la care lucrez, personajul principal e un reporter, și am zis să încerc rîndul pe propria mea piele, deși sint un timid, la antipodul reporterului. Filmul mă obligă, deci, la o experiență pe care altfel n-aș fi avut cum s-o încerc. Una e cînd mergi cu carnetul și te ascunzi într-un colț cu omul respectiv, și altceva cînd te ații, tu și el, în prezența unui microfon și a unui aparat de filmat. Pe de altă parte, vă spuneam că nu e numai asta. Mă fascinează pur și simplu ceea ce se întîmplă dincolo de peliculă: cum faci filmul, cum îl dozezi, cum aduni secvențele, cum faci un film dintr-o peliculă inertă. Am descoperit o lume pe care n-o cunoașteam și o tehnică mult diferită de cea literară.

— Se spune adesea că cinematografia a învins literatura modernă.

— Cred că influența e reciprocă. Dacă

**Afirmînd că nu va mai scrie niciodată un scenariu, romancierul Augustin Buzura face o declarație de dragoste cinematografiei**



**«Mă fascinează ceea ce se întîmplă dincolo de peliculă» (Augustin Buzura)**

cunoști lumea aceasta din spatele peliculei, e imposibil să nu te influențeze, să nu te atragă. Filmul te obligă la o maximă concentrare, te obligă să-ți sistematizezi ideile în citeva cuvinte, să găsești pe loc întrebarea potrivită, răspunsul potrivit, ceea ce e un exercițiu util, o obișnuință bine de cîștigat și pentru disciplina scrisului.

— Credeti că s-ar putea să aveți vreodată revelația unei idei artistice și senzația că ea s-ar putea exprima mai bine în film decît în literatură?

— Am avut de foarte multe ori această impresie. Sint capitole întregi din cărțile mele pe care, scriindu-le, mi-am spus că ar fi fost mai bune pentru film decît pentru literatură.

— Iată, vă apropiați într-adevăr de o declarație de dragoste pentru cinematografie. Cu atît mai neașteptat, cu cit proza dumneavoastră e foarte bogată pe latura analizei, a comentariului, scotite de unii mai puțin cinematografice.

— În «Fetele tăcerii», de pildă, există mai multe linii de subiect și numeroase situații pe care logica și tehnica romanului m-au obligat să le elimin sau să le scurtez, în timp ce filmul, cu valențele concomitente ale imaginii, mi-ar fi permis să le prezint complet. Același lucru mi s-a întîmplat cînd scriam «Vocile nopții». În film, un gest, un zîmbet, o mișcare discretă a mimicii, la privirea m-ar fi scutit de sute de cuvinte, îngăduindu-mi să redau toată mișcarea aceea a stărilor și situațiilor pe care o conține un roman, salvînd, în același timp, întîmplări pe care în carte a trebuit să le elimin și servind poate mai bine ideea însăși.

— Mai rămîne să ne spuneti, pentru ca declarația să fie completă, că sinteti un frecventator asiduă al cinematografulor.

— Sint. Și am citit, într-o epocă, zeci de scenarii ale marilor filme, ale celor italiene, neorealiste și post-neorealiste — Fellini, Antonioni, mai ales — apoi scenarii ale unor filme aparținînd altor școli, scenarii scrise de lanco, de Bergman și alții. De exemplu, ca fost medic, mă interesa foarte mult *Zabriskie Point* și voiam neapărat să văd cum arată acest film sub formă de scenariu. Am umblat enorm pînă l-am găsit. La fel pentru *Roșii și albi* și am rămas uluit descoperind drept scenariu doar citeva pagini. Așa, așa face toată viața scenariu, mi-am zis. Uneori am ajuns mai repede la scenariu decît la filmul respectiv, cum mi s-a întîmplat cu *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, film pe care l-am văzut de-abia zilele trecute, dar proza de la care s-a plecat o știam mai demult. Mi-a tradus-o cineva, pagină cu pagină, pentru că mă interesa enorm.

— Asta nu în legătură cu vreo intenție de a scrie scenarii.

— Nu. Eu sint, ca structură, de o curiozitate maladivă. Mă interesează tot. De pildă, au fost ani întregi în care m-am pierdut în cercetarea unor domenii ale științei, care n-aveau aproape nici o legătură, nici cu proza mea, nici cu altă preocupare artistică. Am citit, totuși, cam tot ce se putea citi despre domeniile respective. Tot timpul mi se întîmpla să dau de cite un subiect care mă interesează, nu știu exact din ce motive, și pe care îl cercetez pînă în pinzele albe.

— Totuși, ce v-au spus aceste lecturi ne-utilitare, de pildă cele cinematografice?

— N-aș cerceta ceva, dacă n-aș pleca de la ideea că se poate învăța din orice, că nu există lucru care să nu-ți folosească, dacă nu acum, mai tîrziu. Dar primul impuls a fost curiozitatea: cum arată scenariul scris de un mare regizor?

— E literatură această scenaristică?

— Mi se pare că da. O literatură foarte interesantă sint scenariile pentru (sau după) *La dolce vita* sau *Mamma Roma*, ca și scenariul foarte lapidar scris de lanco pentru *Roșii și Albi*.

— Nu erau, mai degrabă, niște instrumente de lucru regizorale?

Nu știu, mi se pare că tot ce citesc și tot ce încerc să cunosc aparține literaturii.

— Inclusiv studiile științifice.

— Absolut! Nu poți trăi astăzi, ca autor, fără să pătrunzi sau să încerci să cercetezi toate domeniile cunoașterii.

— Și totul devine literatură, de vreme ce este viață și experiență umană.

— Un lucru e sigur: trebuie să cunoști, să cunoști cit mai mult și atunci literatura vine de la sine. Iar dacă vrei să faci o literatură cit de cit serioasă, trebuie să te gîndești și la cei care ar putea-o citi mîine. Atunci te străduiești să cauți avanposturile cunoașterii, să descoperi oamenii care trăiesc mîine, pentru că sint savanți, dintre cei morți, care n-au murit și nu vor muri. Caut acel germene de etern din toată experiența umană, adică ceea ce mi-ar putea

folosi, pentru ca proza mea să nu moară odată cu mine.

— Și credeți că filmul, cu șansele devenirii sale, e unul dintre aceste avanposturi?

Da.

— Dar filmele românești?

— Cu puține excepții, mi se par mult sub posibilitățile celor care le fac. Întrebarea face să cunosc unii regizori și, între vorbele lor și ceea ce vezi pe ecran, e o diferență enormă.

— Ce v-a interesat, totuși, uneori, în filmele noastre?

— M-a interesat totul și le văd aproape pe toate, de la filmele foarte proaste, și pînă la foarte puține filme foarte bune pe care le avem. Le văd pentru că și geniul și prostia caracterizează, deopotrivă, pe om. Trebuie să cunoști și limitele de jos, să vezi pînă unde poate coborî imaginea despre artă, pînă unde poate fi descalificată ea și, bineînțeles, nu poți să nu fii atras de zonele superioare. Pe amîndouă le cercetezi cu aceeași curiozitate. Nu spun însă că nu sint groaznic de trist, cînd văd cite o peliculă proastă, mai ales cînd înțeleg ce ar fi putut fi, în locul ei, pe aceeași temă. Dar încerc să mă detașez, să cercetez și înălțimile și căderile. Sigur că m-ar interesa enorm înălțările, și e păcat că sintem încă într-un stadiu atît de imatur, în vreme ce, unii, pornind nu prea demult, cam de la același stadiu, au ajuns foarte departe. Noi sintem încă, cinematografic, cu citeva excepții (am dat unele nume la început), foarte, foarte jos, și sint efectiv dăunătoare filmele proaste, pentru că ele ne infectează cu kitsch-uri, în timp ce în lumea de azi accentul se pune pe materia cenușie. Și dacă nu ești în pas cu lumea, pierzi enorm. Cultura e un factor de producție, o spun toți savanții. Dar cine ești inchipule că dacă un film nu face decît să-ți îndemne pe oameni la muncă, ei or să și meargă, se înșală profund. Alta e zona de influențare, virtuală, a filmului...

— Care ar fi limitele cele mai incomo-dante?

**Augustin Buzura:** E un lucru știut, că omul primitiv este dominat de ideea că există alții și mai primitivi decît el. De unde tendința de a-i da omului totul cu lingurița, respectiv de a face film după ultimul editorial, după ultima nevoie de moment. Dar, în clipa cînd filma e gata, societatea are alte nevoi, și atunci filmele rămîn ca niște doamne în tinută de seară, care apar ridicole, în mijlocul zilei, pe stradă. Eu cred că lumea noastră are o putere de înțelegere mult mai mare decît reușesc unii să accepte. E o lume foarte avidă de nou, o lume care suportă să i se spună cum este, pentru că oamenii puternici au tăria să se privească în față. Alția vreme cit nu ne vom aduce mereu amînte, și ca cinești, că trăim totuși în Europa, că o cultură nu se poate dezvolta decît prin contacte asimilate cu alte culturi, atîta vreme cit nu vom vedea și înțelege foarte bine ce filme fac alții, și ne vom dezvolta încercuți de un zid de idei fixe, crezînd că sint importante numai părerile noastre despre propriile filme, cinematografia noastră se va abține, benevol, de la competiția valorilor, a performanțelor. E de neierat că poți număra pe degete filmele bune realizate pe parcursul a 30 de ani. Adevărată propagandă nu o poți susține cu formule stas și cu rețete compuse după prejudecata că semenii sint înapoiți. Cea mai bună propagandă, în orice domeniu, e valoarea și competitivitatea, pentru că lumea întregă e astăzi legată prin tot soiul de mijloace și nu poți exista, reprezentativ, decît intrînd în competiție, decît exprimînd foarte aproape de realități, dînd expresie nevoilor proprii, dar și celor ale lumii.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA



# Specificul cinematografic nu trebuie înțeles ca un certificat de inferioritate

**C**inema

— Stimate Manole Marcus ati debutat alături de Iulian Mișu cu două ecranizări — «La meară» și «Viata nu iartă» — iar acum lucrați la o adaptare a romanului lui Augustin Buzura, «Orgolii», dar mult timp ati evitat, pare-se, ecranizările. E o postură ideală, pentru a putea vorbi, și în cunoștință de cauză și cu detașare, despre raportul filmului românesc cu literatura.

**Pentru regizorul Manole Marcus, ecranizarea romanului «Orgolii» este un pariu în favoarea literaturii «necinematografice»**



«Pentru mine contează foarte mult contactul cu platoul» (Manole Marcus împreună cu interpreții noului său film, Cristina Deleanu și Victor Rebengiuc)

— Manole Marcus: După mine, sînt două modalități de raportare la literatură. Există mai întîi soluția ilustrării, care în general este privită defavorabil, dar cu n-aș privi-o așa. Redarea fidelă pe ecran a atmosferei și a materiei unui roman este posibilă și utilă, deși e adevărat că debușul cel mai bun pentru acest fel de ecranizări este serialul de televiziune, în care, fără grabă și după alte legi constructive decît ale spectacolului cinematografic, se pot «ilustra» aproape integral, cu un mare cîștig cultural și spre delectarea a milioane de spectatori, romane celebre și lucrări literare de orice gen. Sînt exemple antologice în acest sens, care ar trebui să ne stimuleze, seriale de mare succes, cum a fost producția engleză «Forsyte Saga», care a redat întocmai nu numai personajele și atmosfera, dar și ritmul cărții, ritm fără nici o corespundență, în schimb, cu cadența secvențelor de pe marele ecran, care are alte legi, aspre, începînd cu aceea a limitării în timp.

— Ati avut uneori impresia că unele ecranizări ale noastre ar fi avut o soartă mai bună ca seriile de televiziune?

— Fără îndoială. Dacă Bietul Ioanide, de pildă, ar fi fost conceput ca serial de televiziune, ar fi avut cu siguranță un succes mult mai mare decît l-a avut ca film în două serii pentru marele ecran. Și s-ar mai putea da și alte exemple.

— Iar a doua modalitate de raportare la literatură?

— Este «neantizarea» operei literare, folosirea ei ca pretext. Sînt și exemple de acest fel, dar mai greu de specificat. Între aceste două extreme, se află însă foarte multe trepte și nuanțe. Pe una dintre ele se situează și filmul la care lucrez în prezent, «Orgolii». În romanul lui Augustin Buzura, există material pentru 5–6 filme, deci obligatoriu s-a cerut operată o reducere foarte severă, în așa fel încît filmul să poată fi axat pe acele fire de subiect, pe acele

idei, care coincideau cu gândirea și preocupările mele. Apreciez foarte mult colaborarea cu Augustin Buzura, în sensul că el a înțeles foarte exact rigorile cinematografului și m-a înțeles și pe mine. Așa am ajuns la o sintetizare a materialului care devine acum film, cu cîștigurile și pierderile pe care ni le-am asumat.

— Puteti să le prefigurați?

— Spuneam, în numărul trecut al revistei dumneavoastră, că filmul se va concentra asupra figurii medicului Cristian, asupra dramei lui existențiale, asupra vieții lui sentimentale și profesionale. Cu toată reducția, prelucrarea datelor romanului — printr-o muncă laborioasă de aproape trei ani — a avut în vedere să nu omită nici una dintre ideile fundamentale ale romanului. Scenariul este, ca și romanul, saturat de fapte și de idei.

— Care au fost argumentele pentru care, din seria de lucrări literare ale momentului, v-ati oprit la «Orgolii»?

— Există autori care scriu foarte cinematografic, cel mai ilustru exemplu fiind un clasic, Caragiale. Dacă veți relua lectura, să zicem, a «Făcliei de Paști», veți vedea că e aproape un decupaj. Și există alți autori, care nu scriu deloc «cinematografic», romanele lor conținînd lungi monologhe interioare, lungi introspecții psihologice, lungi nu în sens peiorativ, dimpotrivă, această particularitate dînd dimensiunea profundizii lor și originalitatea lor stilistică.

— Unul dintre acești scriitori «necinematografic» fiind Buzura.

— Tocmai. Realizarea filmului «Orgolii» este pentru mine un fel de pariu, pentru că formula literară pe care o folosește scriitorul în acest roman, mai puțin în «Vocile nopții», este a-cinematografică, în sensul

practicist al celor arătate mai sus, adică al dificultății decupajului.

— Pariul dumneavoastră traducînd convingerea că cinematograful autentic este altul decît acela teoretizat unor simplisti.

— Exact. Este și motivul pentru care m-am apropiat de acest roman și sper că ecranizarea lui va fi o replică dată și altor teorii. De pildă, unei teorii «estetice», între ghilimele, care face în continuare ravagii în cinematografia noastră. Simplificată, ea sună cam așa: într-un fel arată un punct dat culva, descris în carte și altfel este același gest filmat. Prin extensie și prin aplicații, această teorie a făcut ca cinematografia să se afle cu cel puțin zece ani în urmă față de fenomenul literar contemporan. Pentru că, al doilea postulat al acestei teorii pretinde că, dacă o carte e citită de cinci mii, de cel mult o sută de mii de cititori, iar filmul e văzut de milioane de oameni, aceste milioane ar trebui menajate într-un fel aparte.

— Actul artistic nu e totuși «un rău» al cărui efect ar trebui limitat.

— Este o aberație, o teorie care cu timpul își va dovedi lipsa de viabilitate, cum și-au dovedit-o și altele, însă deocamdată ea mai are credit. Aceasta explică de ce n-am realizat timp de cîteva decenii decît foarte puține filme apte să se situeze, din punctul de vedere al adevărului și al problematicei reale cu care e confruntată devenirea societății noastre socialiste, la nivelul literaturii. Sigur că putem cita, diferențiat, *Proba de microfon* sau *Lumina palidă a durerii*, sau *O lacrimă de fată* sau alte cîteva, dar e foarte puțin față de cele peste 100 de titluri din ultimii 10 ani. Am crezut, realizînd *Puterea și Adevărul* în 1971–1972, că acest film va deschide un drum. Nu l-a deschis, deși unele tentative s-au mai semnalat, pentru că numita prejudecată este activă și dură. De aceea vedem, în schimb,

atîtea filme modeste, nu pentru că n-am dispune, în cinematografie, de un potential artistic superior.

— În filmografia dumneavoastră, există exemple de cinematograf euristic, cum ar fi «Canarul și Viscolul» care, dealtfel, este o ecranizare, după o scrișă de Ioan Grigorescu, și există și realizări care s-ar apropia mai degrabă de formula unui film academist, cum e «Actorul și sălbaticii». Între aceste extreme, de data aceasta personale, care ar fi opțiunile maturității dumneavoastră?

— Opțiunile mele sînt dictate de materialul în cauză. Mi-e foarte greu să prezint, cu anticipație, cum va arăta, stilistic, filmul «Orgolii». Discuțăm înaintea primului tur de manivelă și există foarte multe posibilități pe care acest roman le sugerează, din punctul de vedere al tratării stilistice. Pentru mine contează foarte mult contactul direct cu platoul, cu realitatea pe care o am de filmat, tot atît de importantă ca și materialul literar de la care pornesc. E ceea ce se cheamă luarea notei «la» pentru un muzician. Nu pornesc cu o anumită prejudecată stilistică — eseistică, ciné-vérité, neorealită etc. Ceea ce mă conduce către o formulă este contactul viu, imediat, cu ambianța în care filmez, cu actorii și mai ales cu ceea ce rezultă din prima secvență filmată. După ce o vizionez, mă decid asupra ultimei soluții, care funcționează ca un reper, ajutîndu-mă să evit a fi tributari unei școli, să evit a face epigonism.

— Definiția stilistică nu ține și de o elaborare prealabilă?

— Filmul e văzut de mine, pe un perete gol, de foarte mult timp, dar nu în forme fixe, nu în detalii finisate. Înaintea realizării primei secvențe, încă tatonez ritmul, caut încă măsura acelei succesiuni de pauze și accente, foarte importante, mai ales la un astfel de film, cum e «Orgolii».

— V-ati referit, înainte, la dominantele stilistice ale unor scriitori, aproape aceleași pe parcursul întregii opere. Între un anume academism și eseistica foarte fină, aproape manieristă, din alte filme, nu simțiti nevoia unei concluzii, a descoperirii unei dominante?

— Nu, pentru că în meseria noastră orice concluzie de acest fel riscă să se dovedească prea curînd lipsită de valabilitate, ca și ceea ce numim dominantă stilistică. Nu există, și asta face farmecul cinematografului, nici un fel de legi imuabile. Tot eșafodajul teoretic sau critic este strict metodologic, un instrument de lucru al criticilor, nu o sursă de inspirație sau un punct de pornire pentru un realizator.

— Sînt însă mulți autori consecvenți cu ei înșiși, pînă la unele fixații, pînă la uniformitate.

— E adevărat, dar ei o fac din instinct, din intuiție, nu pe baza unei elaborări prealabile, nu după rigorile unui curent estetic sau ale unui stil preconcept. Pe mine mă interesează, înainte de toate, ca ideile acestui film să pătrundă în public, cum a pătruns și cartea, care a avut un foarte mare succes. Într-un fel, sînt confruntat cu un handicap, pentru că personajele filmului sînt dinainte construite în imaginația multor cititori, fără a mai vorbi de faptul că ele pre-există în viziunea scriitorului, în așa fel încît mai e un loc mic de tot, care rămîne regizorului. Spațiul de manevră, chiar dacă voi încerca eu să-l extind, trebuie lucrat cu mare băgare de seamă, pentru că nu vreau să frustrez fostul cititor de imagini pe care și l-a format, imagini pe care s-a bazat succesul romanului, nu vreau ca filmul să contrarieze pe lector.

— Sînt totuși opere care au făcut epocă, tocmai contrariînd imaginea moștenită.

— Puteti să-mi dati un exemplu?

— Proza lui Preda contrariează toate imaginile cititorului de literatură română.

(Continuare în pag. 21)



în premieră



Important într-un film de montaj nu e montajul, ci ideea. Ideea ordonatoare, în funcție de care, fragmente din filme de arhivă (fie ele înregistrări pe magnetoscop la televiziune, jurnale de actualități, sau chiar cine-cronici filmate anume cu gândul la viitor), deci materiale pre-existente capătă o altă structură, un alt sens și, deci, o altă finalitate. Sînt folosite astfel «la puterea cea mai mare», cum ar spune un matematician, două funcții importante ale cinematografului: calitatea de martor, de înregistrator obiectiv (cît de obiectiv?) al evenimentelor și capacitatea montajului de a manipula aceste imagini obiective într-o demonstrație (desigur subiectivă). Cu un termen din nou imprumutat din matematică, nicăieri nu e mai spectaculoasă schimbarea de semn ca în cinema, unde ea înseamnă pur și simplu istorie. Din acest sens nou, apărut în urma juxtapunerii unor imagini filmate în alți ani, din acest montaj-șoc în slujba unei idei s-au născut filmele Esferei Sub și ale lui Dzigă Vertov (pionierii ai genului în primul ani ai cinematografului sovietic), filme ca Ani de nebulie, Memorie scurtă, Să mori la Madrid, Berlin, simfonia unui mare oraș, (mai cunoscute prin titlurile lor decît prin autori) sau mai recentul Adevărata față a fascismului. Sînt acestea toate, și multe altele, documentare care circula și azi de la un meridian la altul, ca un memento, ca un necesar remember. Chiar și atunci cînd ele nu se constituie decît în simple antologii (evocările din lumea Hollywoodului de altădată), ideea rămîne determinantă. Pentru că în funcție de aceasta se selectează din sutele de mii de metri de peliculă impresionată și, în funcție de ea, se montează... Spunînd toate acestea, ne întrebăm dacă filmul lui Constantin Vaeni, **Campionii**, este sau nu un film de montaj, așa cum se reclamă.

Un film documentar — de lung metraj — despre marii noștri campioni din ultimii treizeci de ani, este cu siguranță. Dar el rămîne o culegere demonstrativă, în care fragmentele pre-existente nu au fost prelucrate creator, în vederea obținerii de noi semnificații. Nu alta a fost intenția operatorului sau a regizorului care a filmat-o pe Iolanda Balaș în 1957 decît cea a regizorului Vaeni, azi. Genul acesta de film nu poate fi numit film de montaj. Nu e nou nici el, dovadă că, aproape cu 20 de ani în urmă, un cineast american, Jay Leyda, într-un studiu celebru intitulat «Filme care nasc filme» îl definea: film de compilație. Pentru a nu se crede că termenul implică o nuanță peiorativă, e bine să reamintim încărcătura proprie a cuvîntului: «a compila = a culege fragmente și idei din diverși autori pentru a alcătui o lucrare nouă, fără o contribuție personală importantă».

Privit ca un film de compilație, **Campionii** își poate revela chiar unele virtuți. Considerat însă un film de montaj, «un eseu» cum îl dorea autorul său (judecat, deci, în funcție de ce și-a propus, de premise), el este o nereușită. «Un film despre condiția de mare campion, despre dificultatea de a menține stacheta multă ani la cea mai mare înălțime», așa îl anunța Casa de filme în perioada de lucru și ceva din ambția anunțului de atunci a rămas în comentariu: «Cum au apărut acești mari campioni? Iată întrebarea la care vom încerca să răspundem împreună cu dumneavoastră, răsfoind cîteva pagini de istorie sportivă». Filmul nu răspunde la nici una din întrebările enunțate, iar dacă se bizuia pe răspunsul nostru (acel «împreună») e limpede că fiecare din noi îl putea da, înainte de a vedea filmul. Mai aproape de adevăr nu s-au părut realizatorii atunci cînd anunțau, într-un text publicitar, «secește antologice cu marii campioni ai sportului românesc din ultimele trei decenii».

# Despre filmul de montaj pornind de la **Campionii**

bările enunțate, iar dacă se bizuia pe răspunsul nostru (acel «împreună») e limpede că fiecare din noi îl putea da, înainte de a vedea filmul. Mai aproape de adevăr nu s-au părut realizatorii atunci cînd anunțau, într-un text publicitar, «secește antologice cu marii campioni ai sportului românesc din ultimele trei decenii».

Selecția e discutabilă. Iată lista celor aleși, în ordinea indicată de autor: Nadia Comăneci, Ivan Pataichin, Ilie Năstase, Ion Țiriac, Iolanda Balaș, Lia Manoliu, Viorica Viscopoleanu, Ioan Soter, Ileana Silai, Gheorghe Gruia, Cristian Gațu, Nicolae Martinescu, Aurel Vernescu. Subiectivitatea e și riscul asumat al oricărei selecții. E și acesta unul din motivele pentru care o astfel de tentativă se încredințează, de obicei, unei personalități. Chiar dacă nu vom găsi, de exemplu, cele mai bune poezii din literatura franceză în antologia alcătuită de Georges Pompidou, vom putea detecta gustul său, scara sa valorică, proiecția sa axiologică și aceasta ar fi putut constitui o rațiune suficientă pentru tipărirea respectivului volum. O antologie presupune afinități, dacă nu chiar o pasiune pentru tema respectivă, o obsesie.

Că regizorul Vaeni are legătură cu sportul o dovedesc nu numai titlurile din filmografia sa de la studiul «Alexandru Sahia» (filmele despre Cupa Davis), nu doar secvențele «cu sport» din filmele realizate la Buftea (**Zidul**, **Vacanță tragică**, chiar **Buzduganul cu trei peceți**), ci și capitolul «Omul din colț», din filmul de față. Evidență pentru box, între toate sporturile e prezentă. «Omul din colțul ringului» — un intrus în galeria marilor campioni — i se rezervă aici un spațiu cel puțin egal acestora și e poate singurul moment în care aflăm și altceva decît ceea ce știm despre sportul respectiv. Ar fi putut fi chiar un mic eseu despre condiția anonimului ce se ascunde în spatele unei victorii, dacă tonul patetic și retoric al comentariului n-ar fi transformat portretul într-o... odă.

Dealtfel, nu e singura dată cînd comentariul nu servește filmul. În cea mai mare parte informativ, de multe ori pleonastic cu imaginea, textul nu are invenție, strălucire, lipsindu-i — carență principală a întregului film — ideile sau ideea ordonatoare. Mai curînd, acest comentariu al lui Cristian Topescu este un compej care leagă între ele momentele antologice (în cele din urmă, un bilanț al participărilor românești la Olimpiadele mondiale). Reflecții de genul «viața este o alergare continuă spre mai bine; atletismul de asemenea», sau «Boxul este o școală a voinței și a curajului» se pot trece cu vederea într-o transmisie pe viu, cînd comentatorul, prins de valul entuziasmului, improvizează (cine poate fi tot timpul genul?). Dar într-un comentariu și încă cu pretenția de «eseu», ele devin de-a dreptul supărătoare. La fel caracterizările sărace, uniforme, ale marilor campioni. «Pentru noi, Ion Moina rămîne un mare atlet, un sportiv de excepțional talent, un model de rîvnă și modestie, un om vrednic» iată un portret care nu particularizează nicicum. Comentariul devine brusc antrenant în momentele în care capătă aer de transmisie în direct (cum ar fi finala îndelung disputată a unui decisiv meci de handbal, sau partidele de tenis). Pata de culoare, anecdota ce apare uneori, e necesară, dar nu suficientă (prima ștachetă, Iolanda Balaș și-a măsurat-o cu centimetru de croitorie al mamei; Lia Manoliu era trimisă în copilărie la munte pentru întremare...). Senzația



**Campion al rachetei, vedetă a filmului: Ilie Năstase**

de tern, de platitudine pe care o infiltrază comentariul, ajunge să facă corp comun cu imaginea. Și încet, încet, ceea ce trebuia să fie memorabil, ajunge să devină monoton, o neavenită aducere la același numitor. Simțind parcă și realizatorii acest lucru, de la jumătatea filmului, odată cu istoricul Olimpiadelor, sînt tot mai des invocate și nume de celebrități mondiale, cite o pitorească introducere în atmosfera orașelor-gazdă. Leit-motivele (făcia olimpică sau reluarea de mai multe ori a aceluiași start, vrînd să sugereze o stăfeta a generațiilor, dar și reluarea mereu de la capăt a aceluiași efort epuizant) ajung și ele să fie receptate ca o repetare — balast. Ritmul nervos al montajului de la începutul filmului (unde există și secvențe montate pe muzică, cu inventive și elegante racorduri pe mișcarea în cadru), scade și el spre sfîrșit, unde capitolele Ilie Năstase și Nadia Comăneci sînt de-a dreptul expediate. Aici mai mult poate decît în alte capitole, diferența între ce știm și ce ne așteptăm să vedem și ce a selectat regizorul, ni s-a părut flagrantă. Se știe, de la Eisenstein încocoace, că o alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu altul cu suma, ci cu produsul lor. O deosebire calitativă pe care în **Campionii** am simțit-o doar arareori (poate mai mult în imaginile primilor ani ai socialismului, în «Cupa satelor» sau «Cupa tineretului muncitor», unde imaginile din tribune, ca și competițiile propriu-zise dădeau o culoare a epocii). Ezitant, fără o știință a dozaului și a punerii accentelor, ni s-a părut montajul chiar în momentele cheie ale repurtării victoriilor. Antologia mai putea fi a acestor clipe unice, irepetabile. Dar și în aceste clipe, imaginea rămîne narativă, lipsită de încordare dramatică. Dacă spuneam că scopul operatorului care filmea cu ani în urmă a fost același cu al regizorului de azi, de a prinde pe peliculă acea clipă unică, nu știm dacă tăietura de montaj de azi nu a amputat-o. Ce s-a întâmplat? Să se fi epuizat totul în emoția și suspensul transmisiei directe? Reconstituită la montaj, clipa și-a pierdut halo-ul, farmecul, respirația. Forțeca a intervenit prea devreme? Prea trîziu? Din dorința unui ritm alert, sau poate pentru a ține pasul cu ilustrația muzicală, s-a ajuns la o aglomerare de planuri scurte și acolo unde respirația trebuia să fie alta? Nu s-au păstrat tocmai acele «clipe» în arhivă? Sau poate în selecție nu au fost alese cele mai expresive?

sive? Nu știm. Cert este că prea puține astfel de momente ne rămîn în memorie, după terminarea filmului. Și încă ceva. Parcă se filma mai riguros, mai profesionist, mai implicat și mai cald, evenimentul sportiv cu ani în urmă. Prim-planurile Viorică Viscopoleanu, relaxarea încordată a Iolande Balaș înaintea săriturii, strîngerea de mîină fără a întoarce capul a canoistilor epuizați, ca și prăbușirea unui maratonist îndată ce a trecut de finis, sînt gesturi revelatoare cît o frază întreagă (fie ea cinematografică sau literară). Mai multe astfel de detalii, de «mici adevăruri» povestibile doar cu aparatul de filmat, ar fi vorbit de sine despre efort, tenacitate, victorie sau eșec, (acesta absent în mod inexplicabil chiar și din antrenamente) într-un cuvînt, despre **condiția de mare campion**.

«Sînt semeni de-ai noștri — constată Radu Coșavu într-o cronică citită în comentariul filmului — căora le lipsește o dimensiune a vieții: puterea de a pricepe clipa de basm, clipa extraordinară. Ferice de noi, exaltații, cei care găsim basmul și în afara basmului, cei care putem descoperi fericiu nu pe tărîmuri inventate, ci pe un teren de tenis.» Dacă filmul se adresează acestor exaltați sau cu precădere celor care nu-i pot pricepe, nu am putut desluși la o primă vizionare. Poate că filmul își va căpăta, în timp, un public al său. Dar credem că lipsa unei idei conducătoare (căci firava ca fi competitiv de cînd ești mic) este o idee minoră, folosită doar pentru «copertile» filmului și a unei structuri (pentru că așa cum e, e vorba de o construcție cu totul arbitrară) se datorează și neprecizării intențiilor. Sau, poate, absenței lor.

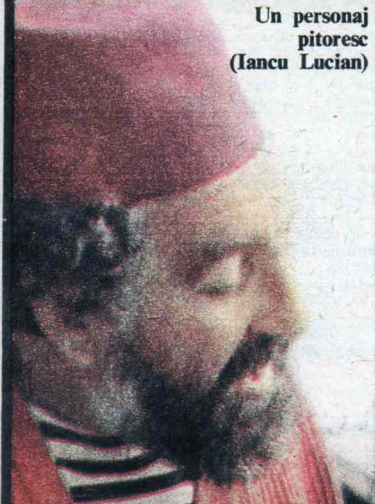
Sport și cinematograful stau, deopotrivă, semn marii popularități. Din întîlnirea cinema-ului cu marile competiții sportive, cu marii campioni, nu poate iesi, teoretic, decît un succes de casă. Cu o singură condiție: ca în ambele domenii să se țină stacheta cît mai sus. În **Campionii**, decalajul ni s-a părut cam mare.

Roxana PANĂ

**Regia:** Constantin Vaeni. **Comentariul:** Cristian Topescu. **Secvențe antologice cu marii campioni din ultimele trei decenii:** Nadia Comăneci, Ivan Pataichin, Ilie Năstase, Ion Țiriac, Iolanda Balaș, Lia Manoliu, Viorica Viscopoleanu, Ioan Soter, Ileana Silai, Gheorghe Gruia, Cristian Gațu, Nicolae Martinescu, Aurel Vernescu, Simion Cujov. **Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică București.**

în premieră

Un personaj pitoresc (Iancu Lucian)



# Tridentul nu răspunde



Spre deosebire de recentul **Fiul muntilor**, care era un film pentru copii mici, chiar foarte mici, prezentul **Tridentul nu răspunde** e un film pentru copii mari, chiar foarte mari, inclusiv și mai ales, pentru cei ajunși la vîrsta senilității. În loc de ursul Mitică (...) care ajută un băiat, la munte, să salveze o fetiță din mîna unor răufăcători, fără a-i aștepta pe salvatorii de profesie, aici e vorba de elevul absolut Mihai, fiu al marilor care, împreună cu un băiețel, salvează un vas de la explozie, scoțînd o mină de război din calea de pește, nemaiașteptînd nici ei pe salvatorii profesioniști.

Tot spre deosebire de recentul **Fiul muntilor** (ce să facem, avem nevoie de repere), la care din cînd în cînd ne puteam distra, chiar în cronică, aici nu mai avem de ce. Deloc. Pentru că atît elevul salvator, care bineînțeles n-a reușit la examenul de la

facultate, cît și un marinar, care va deceda la cirna vasului, atît căpitanul care vrea să-și ajute nepotul, cît și băiețelul care... vrea să-și mărite mama, au probleme existențiale grave, la care se gîndesc mereu, clipă de clipă, într-o stare specială de prostrăție transmisă și filmului, fotografată cu fotografiamă, și interpreturilor anume aleși. Am putea să intrăm noi înșine în această «stare patologică caracterizată prin lipsa de reacții la excitațiile mediului, datorită slăbirii extreme a forțelor fizice și psihice» (Mic-dictionar enciclopedic, Ed. Enciclopedică, Buc. 1972), dacă ne-am gîndi prea mult la mina plutitoare, care a stat însă scufundată, ascunsă printre pești timp de 40 de ani, pentru a-și relua locul la suprafața apei, vizibilă de la mare distanță, în ultima secvență, ca să nu mai amintim de alte destine și peripeții, tot atît de eliptice și ermetice, cum e elicopterul care decolează și nu ajunge nicăieri ș.a.m.d.

Rupînd-ne din starea prea adînc medi-

tativă, mai bine să zicem, scurt și răspicat, că acest film nu distonează prea tare în suita premierelor din ultimul timp, dar distigă totuși recordul placidității incoerente și egalează argumentele descalificării profesionale, pe care regizorul său le-a mai furnizat în repetate rînduri, semnalate de critică, dar nu și de casele de filme.

Intrucît am citit unele versuri ale lui Ilarion Ciobanu, putem spune că actorul nostru (care bine a făcut că n-a apărut în nici un col din acest film și bine era dacă nu apărea nici pe generic) e mai norocos poet decît scenarist. Doar despre regizorul Ș.T. Roman nu mai putem spune, în schimb, nimic.

Val S. DELEANU

**Regia:** Ștefan-Traian Roman. **Scenariul:** Ilarion Ciobanu. **Imaginile:** Marian Stanciu, Adrian Drăgulea. **Decorurile:** Cristian Niculescu. **Costumele:** Dorina Șortan. **Muzica:** Adam Czaco. **Cu:** Bogdan Stanoveici, Boris Ciornii, Nicolae Praidă, Lucian Iancu, Ion Andrei, Gil Dobrică, Petre Gheorghiu-Goe, Alexandru Lungu, Vasile Hariton, Tiana Filip, Ileana Ploscaru, Victoria Dobre-Timonu, Petre Cutrava, Nicolae Dide și copilul Ovidiu Hariton.

**Producție a Casei de filme Unu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică București.**



## Cu fața spre semnul plus

Între 28-30 iulie în București, la «Cinema Studio», s-a desfășurat etapa republicană a filmului de amatori din cea de-a treia ediție a Festivalului muncii și creației populare «Cîntarea României».

Juriul, alcătuit din regizori, operatori, critici, reprezentanți ai C.C. al U.T.C., U.G.S.R. și C.C.E.S. (în ordine alfabetică: Ion Anton, Nicolae Cabel, Călin Căllman, Constantin Crăciun, A.G. Croitoru, Aurel Kostrakoevici, Aurel Mișcă, Geo Saizescu, Ion Seceleanu, Eva Sîrbu, Emilian Urse, Florin Velicu, Eugenia Vodă) a fost prezidat de președintele Asociației Cineaștilor, Ion Popescu Gopo. Un semn, printre altele, de dragoste, dar și de respect față de cineaștari.



De la ediție la ediție, peisajul filmului de amatori își modifică mai mult sau mai puțin vizibil liniile. Unde a fost o vale apare un deal — citeodată chiar un munte — unde a fost o cîmpie răsare un dîmb — citeodată un deal — foarte rar din fericire, dealul sau dîmbul se fac una cu pămîntul și, și mai rar, se întîmplă să nu se miște nimic. Actuala ediție nu a făcut să se vadă modificări spectaculoase, ci consolidări îmbucurătoare și încercări lăudabile de autodepășire. Adică: cinecluburile foarte bune s-au prezentat ireproșabil, cinecluburile bune au făcut un pas-doi spre mai bine, cele modeste s-au străduit să scape de modestie (reușind sau nu) strădanie demnă de tot respectul. Dacă acceptăm ideea unui festival — aparat de luat pulsul, tensiunea și temperatura organismului numit cineaștorism, atunci se poate spune că actuala ediție a înregistrat o stare generală bună, o stare de sănătate a filmului de cineclub.

De aici încolo s-ar putea deschide o listă lungă, foarte lungă de titluri, pe genuri, cinecluburi, județe cu, în paranteză, «strigarea de premii», și ele foarte multe. Ar fi comod, dar ineficient și mai ales nedrept. Despre unele dintre filmele premiate s-a scris la fazele interjudețene, altele merită o prezentare amănunțită și o privire mai atentă, greu de realizat într-un material de «concluzii». Iar noi ne aflăm, prin forța împrejurărilor, la concluzii. Mai important, așadar, decît o înșiruire de titluri cu premiile aferente, mi se pare încercarea de a răspunde unei întrebări aproape școlărești: ce am aflat noi din ultima ediție a festivalului? Am aflat că, în mare, cinecluburile «muncesc bine», din ce în ce mai bine și că, evident, ar fi loc de mai bine. Să începem cu binele existent.

Bine este, de pildă, că cineaștorii sînt tot mai conștienți de rostul și importanța lor. Că au căpătat o foarte vizibilă conștiință a propriei valori. Conștiința valorii obligă, deci îi obligă, să caute forma ideală de exprimare artistică, singura în stare să dea greutate și eficiență unei tematici majoritar gândită, pe «comandă socială». Bine este, de asemenea, că producția lor se arată din ce în ce mai variată, atît de variată încît a început să «sară» din genurile tradiționale și regulamentare. Filme care pînă la ediția trecută, nu mai departe, se puteau înscrie comod în genul tricefal — etnografie, folclor, turism — la actuala ediție s-au cerut împărțite, mai bine spus despărțite după specificul fiecărui cap: etnografie, folclor, turism. Nuanțarea s-a cerut respectată și la alte genuri — reportaj-anchetă, poem și eseu cinematografic, documentar și documentar artistic. E bine, pentru că nevoia de nuanțare nu s-a născut din senin, ci dintr-o îmbucurătoare îmbogățire a gândirii cinematografice. Bine este, în fine, că cineaștorii vechi și cu experiență, au început să primească întăriri, tineri din generația născută și crescută sub semnul filmului, veniți în cineclub nu doar cu pasiunea, ci și cu o «înzestrare teoretică». Aici se oprește binele și începe locul «de mai bine.»

El începe cu o derogare de la un principiu. În principiu, etapa finală presupune înfruntarea celor mai buni dintre cei mai buni. Din păcate, n-a fost cazul. Din păcate și nedrept, filme puternice s-au «bătut» cu filme anemice, cîștigînd, uneori cît la cît, nu chiar același premiu, dar pe aproape, din considerente de etică, dar străine de estetică. Justificări nu există, explicații, da: 1) tematică importantă (ca și cum ar exista și tematică neimportantă) încă mai funcționează ca argument chiar și în absența realizării artistice; 2) selecția la faza interjudețeană (și subsemnata a făcut parte dintr-un juriu, așa încît, orice piatră mă lovește) s-a făcut mai mult cu duhul blîndeții decît cu cel al exigenței și din interiorul unei psihologii de tipul: să fie, să avem

de toate armele, de toate gradele. Rezultatul: s-au «cumpărat» multe puști fără trăgaci, iar gradele n-au trecut întodeauna peste plutonier. Lăsînd metafora la o parte — deși ea este foarte dragă cineaștorilor — dacă luăm cele trei puncte de la cap la coadă sau de la coadă la cap ne lovim de aceleași concluzii: 1) blîndețea nu este

nem degetul pe cîteva filme-exemple în bine și în rău. Genul cel mai prezent, prin virulență mai cu seamă, a fost reportajul-anchetă. Filme uneori pătimașe care arată ce nu-i bine, de ce nu-i bine, de aci ieșind ca întodeauna la suprafață sugestia: ce să facem ca să fie bine? **Pledoarie pentru muncă, cinste, omenie** — cineclubul Unirea al Casei de cultură a sindicatelor — Bacău. **În obiectiv ordinea și disciplina** — I.U.P. — Tîrgoviște, **Ce fac ei cînd noi muncim** — Electroputere-Craiova. Mediul: industrial. Temele: cele sugerate de titluri. Problemele, asemănătoare, atacate piepți și expuse cu forța de convingere a adevărurilor supărătoare. Tonul este după posibilități și împrejurări, grav, glumeț, ghimpos, duos, patetic, gheșos. Aparatul surprinde și fixează munți de risipă, văi de neglijență, coame de indolență. Utliaje care zac, zac nefolosite, în incintă sau nefolosite la locul de muncă, pentru că stăpînul lor a plecat să se plimbe, să mînce, să-și facă piața, să stea la o parolă, să doarmă. Aparatul

ciorchinele), în timp ce niste femei venite din Maramureș îngrijiesc viteii («ca pe niste copii»), în timp ce elevii mai răsăriți dau la săpăligă, băștinășii din Valul lui Traian (care au uitat că sînt agricultori, spune textul) își spală mașina, dacă e vorba de inginerul agronom, sau așteaptă butelii de aragaz, dacă este vorba de lucrători, în principiu — agricoli. **Acțiunea L...** este mai pașnic. El arată doar cum se poate asigura aprovizionarea piețelor pe bază de spirit gospodăresc și cointeresare materială. O familie — mama, tata, copiii, bunicii — cultivă terenul din jurul casei, și-au făcut sere, solare, «trag tare» de dimineață pînă seara cu folos și pentru noi și pentru ei. Demonstrație calmă, caldă și convingătoare. **Piața din grădina noastră.** Titlu apetisant. Cine nu vrea să aibă o piață în grădina nemaivorbind de grădina. Idee prețioasă, de mare actualitate, avem nevoie de cit mai multe grădini. Dar cînd autorii propun candid să renunțăm la «întuilele parcuri», cînd ni se arată «o mașină care acaparează o grădină», cînd spațiile dintre blocuri destinate, prin grija edililor, ca loc de joacă pentru copii, sînt propuse tot grădinaritului, întrucît, este drept, ele stau «nefolosite», entuziasmul privitorului cade în nedumerire. Cum așa? O mașină poate ea acapara o grădină? Spațiile verzi care ne asigură oxigenul au devenit chiar inutile? Și spațiile de joacă să le ștergem de pe fața pămîntului? Și copiii? Unde să se joace copiii? Iată, deci, o idee bună, excelentă, ratată din exces de zel. Păcat. Dar din fericire, am spus bine de cinci ori, și păcat doar o dată. Cam așa ar fi raportul. Și iar e bine.

### Dacă acceptăm ideea unui festival — aparat de luat pulsul, tensiunea și temperatura organismului numit cineaștorism, atunci actuala ediție a înregistrat o stare generală bună, o stare de sănătate

întodeauna bună, exigența nu este întodeauna rea și mai de preț nu este întodeauna iubirea, mai de preț este întodeauna intransigența; 2) filmele care își propun, prin tematică sau prin titlu, să «înțeașcă la nota zece și nimeresc la nota unu, nu folosesc nimănui; 3) nu există tematică importantă în afara realizării artistice sau există, dar nu funcționează, nu dă randament cum se spune în sectoarele grele, nu-și ating scopul cum se spune în limbaj curent. Scopul nu se atinge printr-un titlu, printr-o temă, cu un comentariu «în problemă» și în termeni de articol de ziar (să lăsăm ziarul ziar și filmul film) «lipit» pe principii nuci în perete unor imagini pe care se poate spune absolut orice, inclusiv fraze care încep cu: «organele și organismele» și sfîrșesc cu COM-ul. O asemenea — să-i spunem oare rezolvare? — mi se pare nu doar greșită, dar și periculoasă, pentru că ea creează în metabolismul artistic al cineaștorului o stare de lene intelectuală, de comoditate ca să folosesc un termen mai indulcit, și se știe, cu cit e mai actuală, mai la ordinea zilei, mai socială, mai civică, mai politică o temă nu trebuie pentru nimic în lume tratată din interiorul unei stări de comoditate.

#### Între plus și minus

Pentru ca să nu plutim în afirmații, să pu-

stă la poartă la ora de intrare, și «primește» intriziiții. Intriziiții se supără că sînt admonestați. Cei care nu vor să fie admonestați, ocolesc poarta și intră prin gard, prin spîrturi, prin găuri, ca pisicile. Intră piș-piș pînă la strung, pe care-l părăsesc fățîș pentru o trebușoară sau alta. Aparatul aleargă după el, îl prinde, îl surprinde, mai întîi trezindu-se buimaci din somn, dacă dormeau, apoi luînd-o la fugă speriați ca potîrnichile, sau întorcîndu-se cu spatele în cazul în care el, aparatul, înregistra păcătosul, o nevinovată conversație în curtea uzinei. Peisajul nu este plăcut, dar descoperirea lui este nu doar folositoare, ci tonică. Tonică pentru că iată, cineva se neliniștește, cineva stă «de vaghe în lanul de secară», cineva nu lasă lucrurile să meargă la voia întîmplării, și acel cineva nu este un deus ex machina, el este un om din uzină înarmat cu un aparat de filmat. Sectorul legumicol: **Contraste** — cineclubul căminului cultural Valul lui Traian. **Acțiunea L- legumicultura**, Cineclubul casei de cultură Băilești, **Piața din grădina noastră** — cineclubul «Petrodava», Casa de cultură a sindicatelor — Piatra Neamț. Primul este un tun cu tirul precis reglat, care întinde obuz după obuz o stare de lucruri paradoxală. În timp ce copiii culeg via («și vedeți, citeodată e foarte greu» — spune textul în timp ce aparatul insistă pe imaginea unor gîlgiți de prima treaptă care se chinuie cu o ditamai foarfecă să taie ditamai

#### Ce-ar mai fi de semnalat?

Filmele tehnico-stiințifice realizate cu mîna din ce în ce mai sigură (**Recondiționarea lingotierelor** — Siderurgistul-Reșița; **Realizarea și urmărirea în situ a unui bloc cu infrastructura integral prefabricată** — Constructorul TCM Timișoara; **Bătălia caiacului** — «Apollo», întreprinderea minieră Oravița). Filmele de protecția muncii (**Nu frica te păzește** — Casa de cultură a sindicatelor — Tîrgu Mures; **Bine ar fi să fie așa** — Siderurgistul — C.S. Hunedoara; **Cumpărați-vă un manechin** — C.F.R. — Timișoara). Filmele poem și eseu cinematografic (**Piața de foc la temelia casei** — «Aurul negru» — Voințești; **Concert** — «Semenicul» — Reșița; **Sîmțămîntul vesniciei** — același Semenicul; **Adagio și Bopacul** — Atelier 16 — Arad).

Ce ar mai fi de adăugat? Excelenta prezentare a județelor Arad, Caraș-Severin, Timiș (regret că nu pot să scriu încă o dată despre **Fragmentarium de vară** — cineclub «70 Timișoara»); minunata formă în care se află filmul de animație — 20 de titluri din care s-ar putea cita liniștit 15, dar trebuie semnalate neapărat **Piulele** de la «Oțelul roșu», de la «Siderurgistul» Hunedoara și «Ecran-util» București și **Efecte de imprimăvărare și Îmbîlînzitorul de șerpi** de la «Atelier 16» Arad, demonstrații de fantezie cinematografică; semnele de reîntoarcere la viață nu foarte mari, dar semne totuși ale cinecluburilor bucureștene — cel mai proaspăt, **Laser 9**, despre care s-a scris, realizat la Școala populară de artă.

În încheiere, o veste bună: s-a născut și nu doar pe hîrtie, un nou cineclub serios. Cineclubul casei de cultură a municipiului Făgăraș. Pentru că membrii lui sînt încă necunoscuți, am să fac prezentările: Covacs Emil, Eugen Cioates, Titus Frâncu, Victor Boros, Dorin Brumbea. Filmul lor din concurs se numește **Bumerang** și este un poem antirăzboinic gîndit cu minte de tineri născuți pentru film și realizat cu o siguranță de bătrîni cineaști experimentați. Este al doilea film al proaspătului cineclub. La el și la altele, nu foarte multe, dar foarte bune, mă gîndeam cînd scriam la început: merită o analiză amănunțită și o privire atentă. Ceea ce se va face pe parcursul anului la rubrica «Cineclub». Deocamdată, cred că e bine să încheiem aici, cu fața spre un cîștig, cu fața deci spre semnul plus și cu speranța că poate — poate pînă la ediția viitoare, vom mai pierde pe drum cîte ceva din semnul minus.

Eva Sîrbu

Prezentat în premieră absolută la festivalul de la Costinești, în curînd și pe celelalte ecrane: filmul **Ștefan Luchian**. Scenariul și regia: Nicolae Mărgineanu. Cu **Maria Ploae** și Ion Caramitru





Eliza



Un destin artistic de excepție inspiră Mihaela Tonitza-Iordache o carte-omagi care ocultează tentația biografiei romanțate. Personalitatea Elizei Petrăchescu, excelentă acțră de teatru și fascinantă interpretă de film, este evocată din perspectiva mai multor unghiuri de vedere, prin suprapunerea unor declarații făcute de cei care i-au fost prieteni sau au lucrat împreună cu ea. Această structură a volumului sprofese suspensul lecturii și, așa cum foarte întemeiat crede autoarea, este «cea mai adecvată acestui destin uman și artistic absolut singur». Adorată frenetic și contestată violent, cu un chip ce nesocotea canoanele obișnuite de frumusețe, cu o carieră marcată de succese strălucitoare și de zone de penumbă, cu un stil de joc în care conviețuiau efuziunile trăiriste cu interiorizarea și economia de mijloace, Eliza Petrăchescu a fost întotdeauna o acțră specială, un caz aparte, mult discutat și controversat. Sfirșitul tragic în cutremurul de la 4 martie 1977 întregeste aura legendară a acestei personalități misterioase și nepereche.

«Viața acțrăi Eliza Petrăchescu» de Mihaela Tonitza Iordache

Descoperită de film destul de târziu, ea a intruchipat antistarul. Citeva personaje ciudate și fascinante interpretate de Eliza Petrăchescu au determinat critica și publicul să renunțe la prejudecățile legate de «planul doi». Partiturile ei din **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**, **Nunta de piatră**, **Felix și Otilia**, **Ilustrate cu flori de cimp** sau **Tânase Scatiu** au pus în valoare un stil de joc de o tuburătoare personalitate. El decurgea firesc din datele acțrăi, despre care Mihai Berechet scrie că «avea un soi de magnetism raspunitian, în care nu mai știu unde e binele și unde răul». Povestirile lui Iulian Mișu, Andrei Băier, Dan Pita, Eva Sîrbu, Emanoil Petruț și alții evocă efectuos personajul, amintindu-i micile ciudățenii și ticuri, efuziunile de simpatie și ieșirile ursuze, dăruirea extraordinară pentru meserie. Toate portretele amintesc însă stăruitor despre marea ei singurătate. Orchestrând aceste declarații, Mihaela Tonitza-Iordache le folosește cu argumente ale propriei sale demonstrații despre condiția actorului. «Cazu» Eliza Petrăchescu confirmă dramatismul asumat al destinului celor care își sacrifică trăirile personale pentru a se dedica total și patetic intruchipării unor vieți imaginare. Această meditație înnoiește preocupările volumului biografic dedicat unei personalități de prim rang a cinematografului românesc, o acțră-simbol.

Dana DUMA



MIHAELA TONITZA-IORDACHE

ELIZA

Ei, clasicii, noi, modernii?



Necesitatea tradiției

Ciudad, dar o artă cu cît este mai tînără, cu atît are nevoie, mai grabnic de o istorie, de un trecut viu cu care prezentul și viitorul respectivei arte să poată opera eficient. Un context cultural care pornește de la tradiție nu este nici răsfiat, nici orgoliu van, ci o trebuință urgentă și majoră pentru că acest «feed-back» (legătură inversă) face posibil un progres logic, iar nu unul lăsat la voia întâmplării. Iată de ce legătura dintre **Moara cu noroc** a lui Victor Iliu (producție 1956) și **Înainte de tăcere** (Alexa Visarion — 1978) este un astfel de fenomen, pozitiv, prin care filmul românesc începe să crească din sine, asemănările și deosebirile dintre cele două opere intrînd într-un sistem coerent în care efortul critic se poate mișca în voie și cu rezultate, sperăm, fructuoase.

**Asemănările** (în evident de dramaturgie. Nucleul narativ al ambelor pelicule este echivalent: contradicția dintre setea de avere și iubire duce la descompunerea personalității umane. Eroul ambelor filme este un hangiu pus pe căpătăială din motive cit se poate de anodine: el vrea binele, liniștea, a lui, a familiei, și înțelege că această situație nu poate fi atinsă fără o sumă consistentă. Numai că această sumă (pentru a fi obținută și păstrată) va interveni curînd în echilibrul moral al eroului, producînd efectul invers celui scontat. Alienarea produsă de ban este în ambele filme un fenomen studiat cu aplicație și finețe a nuanței.

În ambele filme soția hangului, iubită cu disperare de acesta, sfiștește prin a-l înșela, «ducîndu-se» cu cel rău. Acest «negativ» este în ambele ipostaze o ființă puternică, energică, înzestrată cu un farmec malefic putînd domina cu ajutorul lui pe cei care-l înconjoară.

La prima vedere, similitudinile semnalate mai sus s-ar putea datora paralelismului dintre sursele literare care stau la baza celor două filme: nuvela lui Slavici și «în vreme de război» a lui I.L. Caragiale, amîndoi clasici ai literaturii noastre, putînd fi înglobați, în sens larg, într-un realism ieșind din aceeași sferă și sorginte: naturalismul european al sfirșitului de secol.

Aruncînd însă o privire mai atentă, vom descoperi deosebiri majore. Și dacă ecranizarea lui Al. Struțeanu și Titus Popovici se păstrează în limitele naratiunii lui Slavici, cea propusă de Alexa Visarion presupune mari libertăți care fac textul să se apropie cu evidență de cel fructificat de Iliu. Ceea ce rămîne din scrierea caragialiană este propensiunea pentru articularea unui fantastic în directă legătură cu imaginarul unui subconștient traumatizat. Fratele fur și adulter vine chiar și din moarte pentru a tulbura liniștea hangului. În această a doua operă, motivele sînt explicitate vizual și faptic, în timp ce la Iliu ele intră în funcționare numai pe bază de sugestie ori simplă inducție logică. — Astfel cederea hangitului în fața lui Ghiță Sămădău — este presupusă, ea funcționează ca un fel de fatum care determină restul acțiunilor. Această inserție și, respectiv, abstragerea a subtextului din lumea vizibilă a peliculei face ca cele două filme să difere stilistic foarte mult chiar dacă în cîteva cadre ale lui Nicu Stancu citatul după imaginea lui Ovidiu Gologan este evident (vezi deschiderea cufărului cu bani de către preot înainte falsului atac banditesc).

Deosebirile derivă deci mai ales din modul de înțelegere a expresiei. La Iliu sensul trebuia pregătît prin mișcarea de aparat, lumină, montaj, și inclus în înșiruirea evenimentială mai ales ca sugestie. E un mod sever, clasic, de a înțelege funcția formei în opera de artă. La Visarion, motivația internă este pusă direct în fața spectatorului. Se construiește un spectaculos al interiorității umane. Deși în vis, pentru privitor la propriu, datorită puterii cinematografului de a concretiza imaginarul, fratele stă între hangiu și soție în pat. Această viziune psihologică nu ne este numai arătată, dar ea capătă în cadrul discursului estetic o pondere specifică. Balansul real-imaginar joacă exact rolul pe care sobrietatea și introvertirea expresiei o joacă în pelicula lui Iliu.

Genul sau orizontul de așteptare

Paradoxal dar, cu toată logica demonstrației de mai sus, filmul lui Iliu pare mai spectaculos, mai plin de mișcare și suspans. Oare argumentele de pînă aici nu au decît o arie de aplicabilitate strict teoretică? Nu, diferența derivă din modul diferit sub



Doi clasici ai literaturii române, Caragiale și Slavici — pornind în sens larg, din aceeași sorginte: realismul european al sfirșitului de secol — au inspirat două filme: **Moara cu noroc** de Victor Iliu (cu Geo Barton și Benedict Dabija) și **Înainte de tăcere** de Alexa Visarion (cu Valeria Seciu și Ion Caramitru)



care este înțeles de cei doi artiști încadrarea subiectului într-un gen. La Iliu structura generală a operii este subordonată, în ultimă instanță, nu numai unor sensuri intrinseci, dar și unei forme date: genul. Aici genul este «westernul», adică filmul în care drama socială se petrece într-un spațiu desocializat, unde forța armei și cea fizică sînt preponderente. Natura ca spațiu de desfășurare a dramei îmbracă, dar și determină în același timp evenimentele. Sigur, acest gen la care ajunge Iliu în efortul de adaptare a dramei la cinematograful este încărcat cu toate lecțiile eisensteiniene despre contrapunct și dezvoltare a semnificației prin juxtapunerea diferitelor planuri ale expresiei. Orice dramă inclusă într-un gen tradițional trebuie să corespundă cel puțin în cîteva puncte cu evenimentele pe care spectatorul le așteaptă de la ea. Or, în acest film există în mod clar o polarizare a simpatiiilor către personajul hangului, o scenă care declanșează drama (crima din trăsură), o răsturnare a situației (procesul) și o confruntare pregătită minucios cu care se sfiștește filmul.

La Alexa Visarion forma operii corespunde unei alte vîrste estetice. Se remarcă o organizare a întregii serii evenimentiale. Drama își este sieși suficientă. Ea nu are nevoie de raportări exterioare pentru a fi înțeleasă și pentru a se desfășura. Reguliile sînt ale tragediei. Destinul e dat. De aici lipsa polarizării afective către un personaj ori altul. Această autonomizare a operii față de gen este o evoluție specifică pe care modernitatea o solicită de la artist. Se simte pe de o parte un efort pentru o pătrundere «în adîncuri», deci găsirea unor formule și expresii perene, iar pe de alta o dispută subtextuală cu poncif, cu banalul. În acest efort, Visarion a ieșit victorios nu numai pentru că a îndrăznit să plece de la un autor mai modern și mai dificil decît

Slavici (Ion Luca Caragiale), dar și pentru că a știut să se elibereze de el, căuțîndu-și un drum propriu în limitele celei de a șaptea arte sub egida căreia se constituia opera sa. De aici această dublă filiație: Caragiale-Iliu cu evidență aplecare către ultimul.

Diferite mai sînt, tot datorită pozițiilor amintite mai sus, și mijloacele pe care cei doi regizori le aleg pentru îndeplinirea concretă a sensurilor lor estetice:

La Iliu predomină construcția prin compoziție plastică, detaliu de sugestie, lumină și montaj. La Visarion mizanscena, continuitatea de stare corespunzînd unei interiorizări a existenței filmice, domină. Probabil că filmul înainte de tăcere este, alături de **Reconstituirea**, cel care trăiește cinematograful cel mai din «interior», ca un context ce naște expresie, iar nu ca o formă care e aplicată din afară. Lipsind muzica și «ambientalul», partea sonoră, cu tot efectul «artifex» datorat postsincronului permanent în prim-plan, capătă un dramatism intrinsec mai ales atunci cînd imaginea, covîrșită, sfișită, dobîrșită, epuizată tăce. În aceste clipe se creează o comuniune de stare fundamentală între artist și drama înfățișată.

În sinul unei cinematografii a cărei vîrstă abia trece de trei decenii, raportul dintre înainte de tăcere și **Moara cu noroc** este al constituirii unei vîrste culturale a filmului românesc. Adevărul e că după mai bine de 400 de pelicule produse de industria națională, purtînd titlatura «artistică», nu se mai poate realiza o operă serioasă fără a ține seama de ceea ce s-a realizat, cu sau fără succes, în trecut. Exemplul lui Visarion, unul din cei mai dotați regizori ai tinerii generații, ar trebui urmat și de alții pentru că e foarte periculos să crezi că în materie de artă lumea începe și se sfiștește cu propria operă.

Dan STOICA





Treizeci de ani de viață, nu de meserie. Cinci roluri principale. Cam tot a-tătea secundare. De doi ani pe afișul Naționalului în patru distribuții. Televiziune, firește și televiziune. După 6 ani de la debutul buibitor din «Zidul», Gabriel Oseciuc este un tânăr actor cu «trecut glorios» și cu prezent sigur chiar dacă nu mereu scriitor, dar vorba lui, nu te poți întâlni în fiecare zi cu un mare rol și nici nu poți lucra mereu cu aceeași regizori și chiar dacă se întâmplă minunea asta, ei nu te pot distribui mereu în rolul principal. Dar nu vreau eu să nu vorbim despre el? De ce să nu vorbim despre el? E convențional. Fiecare vorbește despre sine, despre ce-a vrut, despre ce-a putut, despre ce-l doare... Și pe urmă mai e ceva:

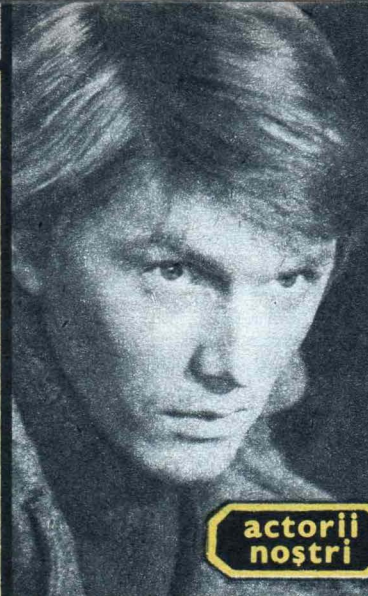
— Pentru mine filmul nu este preocuparea numărul unu. Preocuparea numărul unu este meseria. Filmul nu e toată meseria, ci numai o parte. Și nu cea mai importantă. Cea mai importantă este, acum, teatrul. Dar vedeți, nu e bine ce spun. Dumneavoastră m-ați chemat pentru film, nu pentru teatru. Vă rog frumos, mai bine să vorbim despre altceva. Nu-mi place să vorbesc despre mine nici despre filmele mele...

— Nu prea se poate. Măcar despre filme să vorbim. Unul se numea «Zidul» și cu el v-ați lansat cum se spune, celălalt se numea «Prin cenușa imperiului»...

— Au fost șanse unice. Unice. Ce-am făcut eu în Zidul nu ar fi fost niciodată astfel fără Vaeni. Și fără Demian. La Cenușa era Blaier. Și jucam cu Diniță. Cu el e foarte greu să nu fii bine... De aceea nu mi fac nici un merit din personajele mele de film din tinerețe. Ele au fost întâmplătoare. Mi s-au întâmplat. Așa cum, în liceu fiind, la Brăila, am văzut un afiș în care scria: «Avem nevoie de tineri înalți și blonzi». Și, simțindu-mă blond, m-am prezentat și am câștigat în primul film din viața mea. Era un rolșor, aghiotantul unui general neam; Cînd apărea generalul, mă vedeam și eu. Dar era la Blaier. În Pădurea pierdută. Deci, eu am avut norocul să-l văd pe Blaier lucrînd, să stau în preajma lui, fără ca el să știe, înainte să mă ia la Prin cenușa imperiului. O întimplare, nu? Eu știu cite au fost și cite sînt întâmplătoare în viața mea și de asta nu-mi fac gînduri. Știu că sînt, prin meserie, la îndemîna unor oameni care mă găsesc, sau nu, pentru filmele lor. Cîteodată iese, cîteodată nu. Din scenariu pornești întotdeauna cu o miză mare. Pleci cu speranță. Te gîndești că ai putea să faci ceva. Pe urmă... faci. Faci ce faci, faci ce poți, de multe ori poți ce te-ai gîndit tu, dar cit iese pînă la urmă din filmare, din montaj, din cum a fost pus în pagină ceea ce tu ai văzut în scenariu, cit? Uneori dai chiar peste un scenariu minunat. Îți place, zici da, vreau să-l fac, vreau să fac rolul ăsta și pe urmă, cînd iese filmul dai din colț în colț: «Care-i Sărindarul? Unde-i Sărindarul»? Nu depinde de mine. Mai ales la felul meu de a fi nu depinde de mine. Eu dacă nu mă sfătuiesc cu regizorul, dacă nu am voie să-l spun: «Vă rog să mă lertați, nu credeți că aici ar fi mai bine pentru personaj să fac așa sau așa?» dacă el nu mă înțelege, m-a pierdut. Pentru tot filmul. Eu pe urmă nu mai sînt decît un sclav. Mă duc unde mi se spune, fac ce mi se spune și atît. Dacă el, regizorul, nu lucrează cu mine, cum să lucrez eu cu el? Poate că totul mi se trage de la Vaeni și Blaier, dar pot spune că ei sînt dumnezei în lucrul cu actorul. Acum la Ana și hotul, am mai întîlnit un asemenea regizor în Virgil Calotescu. Absolut nesperat și neașteptat. Nu vreau să zic hop pînă n-am sărit, încă n-am văzut filmul, dar sper că, după ce o să-l văd, să fii în măsură să spun, cu toată credința, că este un rol. O creație. La filmare, eu așa am simțit. E foarte greu să lucrezi oricum, după ce ai început cu regizori care te-au înțeles, te-au «cumpărat» dintr-o ochire. E greu. Tu te duci cu toată delicatetea și-i spui: «Oare, nu ar fi mai bine așa?» Oare! Deci eu mă duc cu un dubitativ. Mă duc, îndoiți de mine pînă la pămînt, cum zice Sorescu, iar el îmi spune: «Ce te bagi, vezi-ți de treaba dumneatale». S-a terminat! Nu se poate. Dacă rolul este al meu și filmul al lui, nu înțeleg ce căutăm împreună... De asta sînt fericit că l-am descoperit pe Calotescu și că am lucrat acum din nou cu Blaier la Lumini și umbre. Nu e un rol mare, e chiar mic, dar frumos, un personaj romantic, frumos. E minunat să te întîlnești cu oameni cu atîta delicatete sufletească...

— Tineți foarte mult la delicatete, văd...

— Foarte mult. Foarte. Deși, despre mine se spune că sînt coltos, pentru că am replică imediat dacă omul nu e la locul lui. Atunci se cheamă că sînt obraznic. Este un tribut plătit tinereții. Cei vîrstnici au replică. Cei tineri sînt obraznici. Vedeți, așa stau lucrurile. Dar tinerețea este o boală care se vin-



actorii noștri

Gabriel Oseciuc:  
„Crezi în rol, dar cînd filmul e gata dai să fugi: unde-i Sărindarul?”

decă și sper să-mi treacă cît mai repede... A! Mi-ați spus să vă aduc o fotografie. V-am adus două. Una este foarte șocantă, v a trebuit curaj s-o publicați.

— Intr-adevăr! Un Oseciuc teapăn, cu freză, cu mustăcioară, cu papion, costum alb, privire fatală. Foto Studio Botușanu 1930.

— Este din Acolo, departe. La Tv. Nu știu dacă ați văzut. Joc un scriitor ratat. La Paris. Un înfrînt. O pasăre doborâtă. Și aripile lui sînt vindicate cu pămînt. Cu pămîntul țării...

— Recunoșc că nu am curaj să public poza și o aleg pe cealaltă. Cedează repede.

— Cum vreți. Eu am propus. Așa fac și la film. Așa am lucrat și la Calotescu. I-am spus: «Să știți că eu sutez de 10 ori la poartă. Eu zilnic am 10 propuneri. Dacă dumneavoastră îmi demonstrați că ideea mea nu e bună, imediat inclin steagul. Fac cum spuneți. Dar dacă nu-mi puteți apăra punctul, vă rog să-l cumpărați, pentru că este punctul în favoarea filmului, nu a mea. Și el m-a înțeles. Asta a fost șansa mea, m-a înțeles... Dar nu-mi place, iar am ajuns la mine. Capitolul Oseciuc nu este nici interesant, nici important, credeți-mă...»

— Nu pot să răspund: vă cred. Pot doar să deviez puțin discuția. De pildă, poate îmi spuneți de ce a fost minunată colaborare cu Vaeni, Blaier, Calotescu, dincolo de delicatetea sufletească și înțelegerea față de actor, care-i apropie.

— Ei au și o forță anume care vine să echilibreze delicatetea și forța lor stă în faptul că știu precis ce au de făcut. Actorul simte asta. Și e foarte plăcut să mergi pe mîna unui regizor care știe ce vrea. Și mai au ceva: darul rar al comunicării frumoase cu oamenii în general, și cu tine, actor, în special. Pentru că (și asta e valabil pentru oricine) poți fi foarte deștept, foarte citit, foarte intelectual, foarte informat, dacă nu știu cum să te comunici și cum să comunici cu cei din jur degeaba. Toate rămîin în tine. La Zidul, Vaeni m-a pus să jur că n-o să citesc scenariul. Dacă îl citești — zicea, ai să vii cu imaginea eroului gata fabricată de acasă, și eu nu vreau. Asta venea la el dintr-o frumoasă și sănătoasă înțelegere a ideii de erou, idee pe care știa că n-am cum s-o am eu, un puști. Vaeni gîndea că eroul este în primul rînd un om și pe urmă un erou.

interpreți și roluri  
Sentimentul complicității spirituale



Desigur că un actor bun este, ca și frumosul la Keats, «o bucurie continuă». Dar chiar și un actor bun are momente lui privilegiate care nu țin, neapărat, de scenele de maximă tensiune ale rolului, ci mai degrabă de o fibră secretă a personalității lor, ale cărei resorturi sînt declanșate într-un spațiu care nici nu mai are foarte mult de a face cu ecranul. Asta se întîmplă rar, dar, atîcînd se întîmplă, vorba unui mare scriitor, «nu mai este nimic de făcut», în sensul că ai devenit prizonierul acelei

și lui îi e frică, și lui îi e frig, are probleme de viață pur omenești, numai că le înfrînge mai bine decît un ne-erou. Curajosul se teme după ce a fost curajos. Și tocmai prin asta istoria și timpul îl cresc în ochii noștri și-l fac un exemplu frumos, demn de urmat. Avem de învățat de la eroi. Și eu am învățat de la eroul acela pe care l-am creat multumită lui Vaeni. E foarte greu să explic: cum. Dar totul era incandescent între noi la filmare. Totul era înțelegere, încredere, nădejde. Mă întreba: «Ce-ai scris tu pe peretele ăsta?» «Ce-i afară? E iarnă? A trecut Anul Nou?» «Nu, nu, e cam înaintea Anului Nou.» «Atunci, aș desena o crenguță de brad.» «Luminal Motori Dese-nează!» Nu repetiție, nu: cum ai desena tu crenguța. Nu pune-o mai la stînga, pune-o mai la dreapta. Nu. El lucra de-a dreptul cu această materie vie, care, întîmplător, adică la alegerea lui, eram eu. Mă recrea. Crea cu sufletul. Ei, cum mai pot eu acum să lucrez cu un regizor, care-mi spune: zici textul acolo, întorci fața de trois quarts, fii atent, nasul în lumină, nasul în lumină... Cum? Cum să nu fii «difilicil» — ați observat? din ce în ce mai mulți sîntem «difilicilii» — cînd eu am învățat de la acest minunat Iosif Demian care-mi zicea: «Băiete, ești actor? Învață obiectivele și te rog frumos dacă eu la repetiție am pus o lumină și cînd dau motor vezi că am uitat să aprind un proiector, zici: Stop! lertați-mă, proiectorul acesta a fost aprins la repetiție.» Și acum, cînd îmi permit să spun cum m-a învățat Demian, sînt repezit, deși spun: lertați-mă!... Ce să fac, dacă am avut profesori profesioniști? La Prin cenușa imperiului, Diniță stătea înainte de filmare pe marginea șantului, se gîndea, se frămînta, vedeai pe el travaliul de concepere a rolului. Eu, după Blaier. Mă țineam după el necăjindu-l chiar din alte treburi, să-l întreb despre rol. După ce mă lămuram, eram foarte degajat, eram foarte la mine acasă, aproape trăiam în prelungirea rolului. Eram foarte calm, și Blaier mă îndemna tot timpul să rămîn astfel, să nu taieșic rolul, să nu-l gîndesc, să-l trăiesc. Pentru Diniță — acest timp al filmului — era mult mai greu. Avea un bagaj mare de roluri în spate și trebuia să aducă ceva nou. Un personaj care să nu semene cu celelalte. Abia acum îl înțeleg pe Diniță. Acum, cînd nu mă mai pot arunca într-un film fără să gîndesc de șapte ori o replică, un gest, o rostire. De-abia acum cînd încep să le dau eu carnea, să le fac coloana vertebrală și să

voînte. Cred, în această ordine — și numai în aceasta — că momentele privilegiate ale unui actor ca Adrian Pinteau sînt acelea în care actorul își ascultă partenerii. De atîtea ori, vai, tăcerea de lîngă cineva dă multă bătaie de cap într-un film, decît, să zicem, «marea scenă a nebuniei» dintr-o piesă clasică. Adrian Pinteau, așa cum l-am cunoscut în Falansterul, în Iancu Jianu, primește cuvintele, gîndurile (nu replica) celui din preajmă acordîndu-i fie acestuia, fie sie însuși, privilegiul ori șansa ascultării. Există, în romanticele (cum au fost numite) personaje de pînă acum, o concentrare, pînă la atingerea cu durerea, a primirii și respingerii gîndului altuia, semn indubitabil al conștiinței pretului — al binelui, dar și al răului — pe care îl poartă cu sine omul. Cînd își ascultă egalii, chipul tinărului actor este «lucrat» de sentimentul complicității spirituale cu cei deopotrivă cu el, de bucuria unei solidarități posibile. Cînd tace, în fața adversarului, acesta din urmă pare a fi trecut prin furcile caudine ale unei judecăți neiertătoare, trist-disprețuitoare; în această privință, chiar prins, chiar trădat, Iancu Jianu, deși vulnerabil, rămîne neatins

mă duc să le prezint regizorului, abia acum pot spune că am pășit și eu în meserie. Dar n-am pășit singur. Am fost îndrumat, am fost ajutat, am fost creat așa cum sint acum... Dinu Tănase este iar un regizor cu care aș dori să mă mai întîlnesc. Cu el se poate discuta și comunica minunat. La el am reușit o altă față a personajului din Zidul tinărului utecist înflăcărat de idealul său care pune mîna pe automat și sare în foc, în gloante... Și Aurel Vlaicu mi-a plăcut. Și nu cred că este chiar ultimul film de pe lume. Poate o tratare mai romantică ar fi fost mai pe gustul meu. Avem nevoie de romanticism. Dar vedeți, mă repet, romantic, romantism... Sînt convențional și nu-mi place.

— Romanticismul apare în orice discutie cu un actor tînăr. Să fie o obsesie a unei generații? Sau a unei familii de actori? Și ce înțelegeți prin romantic?

— A fi romantic presupune un mare curaj. Octavian Paler spune: «A te elibera de frică este un mare curaj». Mi-aș permite să parafrazez «a fi romantic este un mare curaj». Dar nu cred că romanticismul se oprește la o anumită vîrstă. Există și bătrîni romantici, după cum există și bătrîni tineri, — poate că acela sînt și romantici — nu e obligatoriu. Zic: poate. Obligatoriu, pentru romanticism, este curajul. Dar nu. Imediat o să ajung la: tineretul romantic înflăcărat, și asta am mai citit-o în vreo 17 locuri. E convențional. Iar e convențional... Cred că la Ana și hotul am reușit să nu fim convenționali. Convențional, la film, înseamnă: se ia una bucată scenariu, se bate la mașină, tipărindu-se cu aparatul de filmat. Noi, am reușit să reconstruim, pas cu pas, să reclădim pas cu pas viața fiecărui personaj în parte. Și pentru asta trebuie curaj, așa că iar am ajuns la romanticism. Și la convențional.

— Dacă tot nu scăpăm de convențional, să-l folosim pe față: de ce preferați teatrul? De ce, cînd aveți atîta date pentru film?

— Cred foarte tare în teatru. În el și în șansa mea de a renaște ca actor prin el. Pentru că sînt încă la început. Și convins, din pornire, că nu voi ajunge să știu tot. Dar e frumos drumul. Căutarea. Emanoil Petruț mi-a spus odată: «Ai să ajungi bătrîn și tot n-ai să știi tot despre meserie». Știu. Dar caut să aflu cît se poate. Aproape la fiecare spectacol stau la arlecchin și mă uit la meșterul Beligan, la meșterul Cozorici, mă uit și la cei mai apropiați de mine ca vîrstă, învaț de la cei buni, ce să fac, și de la cei proști învaț cum să nu fac (foarte important să știu cum să nu faci) și fur și eu cît se poate din meseria asta. Pentru că ea se fură. Sau se se și fură. Fără bucată așa furată, meseria nu mi se pare întreagă. Eu am și de la cine. E o șansă uriașă să fii la Național, să joci alături de atîți actori mari. E o șansă...

— Mai am o întrebare cînstit-convențională: care sînt planurile dumneavoastră, programul dumneavoastră de-acum încolo? Tot omul are un program...

— «Destinul omicărului pustiu este să se salveze printr-o piramidă». Octavian Paler. El a scris asta. Și eu am înțeles că nu trebuie să trăim în desert, în zadar. Fiecare trebuie să construim cite o piramidă. Nu neapărat un Keops... Eu nu mi-am făcut un program pe cincinalul viitor. Caut să trăiesc clipa prezentă, cu gîndul la cea viitoare, să o trăiesc frumos pe cea de acum și s-o merit pe cea care vine. Atît. Dacă s-ar întîmpla altul, ar fi bine. Foarte bine.

— Răspunsul dumneavoastră n-a fost convențional, dar eu am să fiu: vă urez să fie cum doriți.

Eva SÎRBU

prin forța pe care i-o dă convingerea termenului scurt, în ordinea istoriei scurte, ai adversarului. Pentru a «jucax» astfel de stări nu este de-ajuns să te naști actor; doar o sensibilitate trecută de timpuriu, prin marea lecție a «cartii cărților», acolo unde se spune «există un timp pentru a iubi și există un timp pentru a urî», poate dicta ochilor acea privire care mingie capătul, nevăzut de alții, al lucrurilor.

Magda MIHĂILESCU



Adrian Pinteau în Iancu Jianu



Panoramic  
romănesc

## Angela merge mai departe

Farmecul  
dar și povara  
maratonului  
de fiecare zi.

Scenariul: Eva Sîrbu  
Regia: Lucian Bratu



De la începutul filmărilor...  
«soferiță de cînd lumea»  
(Dorina Lazăr în  
Angela merge mai departe)



În urmă cu două numere încercam să explic cine este Angela, soferița care vrea cu tot dinadinsul să meargă mai departe nu numai la propriu, adică cu taxiul prin oraș, ci și la figurat, adică să-și biruie îndoelile, grijile, necazurile. Ceea

ce nu spuneam atunci, era că Angela nu este singură, sau mai bine-zis de la un moment dat nu mai este singură, pentru că apare Gyuri. Era și firesc ca un film despre condiția femeii să nu ocolească problema vieții ei sentimentale, a singurătății, a dorinței de a găsi un partener de nădejde. În ciuda primei impresii, total nefavorabile.

Gyuri se dovedește a fi un om de treabă. Dar probabil că nimeni nu-i cunoaște mai bine pe Angela și pe Gyuri decât interpreții lor, Dorina Lazăr și Laszlo Mișke.

Ea: o femeie cu probleme

Dorina Lazăr: «Primul meu rol principal

în film se înscrie pe linia personajelor pe care le-am interpretat în ultima vreme: femei muncite, necăjite, cu probleme. Așa era și Clara Halunga din *Stop cadru la masă*, numai că, spre deosebire de ea, Angela are puterea să recupereze, să renască după fiecare moment de criză. Chiar dacă personajul îmi este familiar, experiența interpretării acestui rol este cu totul inedită. În primul rînd, pentru că Angela se va afla pe ecran de la începutul și până la sfîrșitul filmului, ceea ce mă obligă la un joc cit mai nuanțat și la o concepere cit mai riguroasă a evoluției personajului. Apoi, pentru că filmarea se desfășoară în condiții speciale impuse de factura tramei: de cele mai multe ori mă află singură în taxi, eu îmi spun «motor», eu îmi spun «stop», eu îmi dau drumul la magnetofon. Desigur, că fac totul potrivit indicațiilor prealabile ale regizorului Lucian Bratu, dar în momentul respectiv sînt singură. De o lună și ceva de cînd filmăm, m-am identificat atît de tare cu taxiul de parcă aș fi fost soferiță de cînd lumea. De fapt, nici oamenii de pe stradă nu-și dau seama că filmăm și că nu sînt o taximetristă veritabilă. Zilele trecute a venit la mine un «coleg» și mi-a spus: «la ascultă, n-ai o cheie de zece că mi s-a întepenit ceva la delco?» Iar altă dată am înghițit observațiile controlorului, pentru că am refuzat să iau un client, deși eram liberă. Nu pot să spun că e ușor, dar e și foarte amuzant.»

## Grăbește-te încet

Un subiect de dramă  
convertit în comedie.

Scenariul: Ion Băieșu  
Regia: Geo Saizescu



— Stimată Tamara Buciuceanu, ce ne puteți spune despre rolul pe care îl interpretați în filmul lui Geo Saizescu?  
— Tocmai se termină zilele acestea filmările, așa încît impresiile sînt cit se poate de «vii». Cum să fie? Este rolul principal, o femeie din zilele noastre, o casnică, o bună mamă...

— Și nevastă?  
— Și o nevastă foarte geloasă... care, ca orice femeie, trebuie să treacă prin situații «delicate». Este dealtfel și foarte suspicioasă în ceea ce-i privește pe soțul ei.

— Pentru că îl iubeste?  
— Și pentru că îl iubeste și pentru că așa e eal Amindoi au grija fetei lor, din dorința de a-i călăuzi începutul de drum în viață.

— Care ar fi «defectul» acestei femei?  
— Eh, nu e prea citită, poate nu e prea deșteaptă...

— Un rol dificil?  
— Poate. Am dorința să trec puțin «neobservată», să interpretez rolul fără stridențe, fără a «sparge» ritmul întregii echipe. Nu dau rețete — decît culinare, dacă vreți — pentru cum se face un rol, căci oricare actor își gîndește singur fiecare rol, își dozează efectele, își cunoaște posibilitățile... Poate aceasta este și cauza pentru care cam evit interviurile.

— Nu vă place să vorbiți despre munca dv.?

— Nu-mi place să vorbesc despre mine, pentru că nu cred că pot spune totul cu exactitate. Și apoi personajul din *Grăbește-te încet* este un om plin de modes-



Sinceritate. Adevăr. Naturalitate  
(Tamara Buciuceanu în *Grăbește-te încet*)

tie... Și eu la fel! Așa cum sînt eu «Bubulină» așa îmi și realizez rolul.

— Ce doriri să aduceți prin acest rol?  
— Căldură. Și sinceritate. Și adevăr. Și naturalitate. Și aș vrea să le fiu simpatică spectatorilor, și să le placă filmul... Cred că tot ceea ce-mi doresc de la acest rol, îmi doresc de la întreaga mea profesie, de la munca din teatru și din film...

— Ați realizat în teatru, la Iași, un personaj de excepție al literaturii noastre dramatice, Chirița.

— Da. Dealtfel, toată perioada de filmări s-a desfășurat în «paralel» cu repetițiile și spectacolele de la Naționalul din Iași. Aneta, personajul filmului lui Geo Saizescu, s-a născut între două «trenuri», dacă pot spune așa... Cred că în meseria noastră, este minunat dacă reușești să «te grăbești, încet», ca Aneta...



Un rol episodic, o mică «pilulă»,  
adică sarea și piperul unei comedii  
(Aurel Giurumia în *Grăbește-te încet*)



personaj, pe care aș îndrăzni să-l numesc, puțin absurd.

— Un rol dificil?  
— Nu, un rol simplu, episodic, aș spune, clasic pentru o comedie satirică. Sînt 4 sau 5 secvențe în care apar, alături de două actrițe, de excepție: Tamara Buciuceanu și Vasilica Tastaman, și din care reies trăsăturile de caracter dominante ale personajului, gelozia sa.

— Un moment de gelozie tratat în cheie ironică?  
— De fapt, aceasta ar putea fi dificultatea rolului meu. Personajului i se întîmplă o mică dramă, pe care trebuie s-o rezolv, cu haz. Căci ce rol de comedie ar putea exista fără haz?

— Probabil niciunul. Cum vă înțelegeți cu echipa, cu ceilalți actori?  
— Mă înțeleg minunat cu toată lumea, și în compania celor cîțiva mari actori de comedie, Dem Rădulescu, Cornel Vulpe, Sebastian Papaiani, pe care îi are regizorul Saizescu în distribuție, nu se poate să te simți altfel decît bine... Sper să reușesc să mă strecur și eu!

— Vă nemulțumesc rolurile episodice sau secundare?  
— Nicidecum. Îmi plac. Îmi doresc ca acest rol să fie o mică «pilulă» Giurumia. Dar, de fapt, știți, mie nu-mi prea place să-mi comentez rolurile, ceea ce v-am spus, sînt niște simple vorbe...

— Credeți că vorbele nu pot exprima nimic din ceea ce exprimă, prin joc, un actor?  
— Nu, nu cred asta. Dar mă simt în meseria mea, probabil, un pic mai modest...

Oana POPEIA

## Un echipaj pentru Singapore

Fiecare «lup de mare»  
merită un film.

Scenariul:

Ioan Grigorescu  
și Nicu Stan.

Regia: Nicu Stan



N-a fost nevoie decît de o singură întrebare, ce-i drept capitală: «Ați avut vreme bună?» și Nicu Stan, regizorul filmului *Un echipaj pentru Singapore*, a început să povestească. Împresii ale unei călătorii din care se întorse de două zile împreună cu Marian Stancu — operatorul șef al filmului, Mihai Mihăilescu, asistent de imagine (a lucrat 17 ani la cameră cu Nicu Stan), Horea Murgu, — inginer de sunet, Sideriu Aurian — directorul filmului, Ion Ion — regizor secund, Emanoil Chivici — șef de producție, și unul din consilierii filmului, Radu Nicolae — căpitan rîngul I (echipa restrînsă a filmului, totuși destul de numeroasă pentru a nu trece neobservată timp de o lună la bordul cargoului «Panciu» — 13 000 tone). Nu am notat întreg filmul călătoriei — firește, interesant și palpant în sine — ci doar acele momente ce au lăsat urme... pe peliculă.

«La Bosfor am ajuns într-o dimineață noroasă și am intrat în Dardanele pe un soare mediteranean. Mediterana era ca de obicei de un albastru clar, am filmat-o «ca atare» și nădăjdindu-mă ca pelicula să nu trădeze prea mult culorile. După ce am așteptat în rada canalului de Suez (sens unic!) o zi și o noapte, am făcut o escală la Port Said pentru aprovizionare iar noi, echipa de filmare, pentru o scurtă vizită. Să nu înțelegeți prin aceasta, curiozitate turistică pentru locuri exotice, întreaga noastră călătorie a fost o permanentă confruntare cu ceea ce gîndim acasă și intențiile noastre au fost tot timpul corectate de o realitate pe care n-ai cum s-o cunoști decît la fața locului. Parcurgînd canalul de Suez («în convoi»), căutam cu orice preț deșerturi; am găsit cu greu pe malul stîng o bucată de Sahara. În schimb, malurile de apărare, urmele războiului, atît de vizibile la Port Said, constituiau o imagine insolită, pe care oricum n-o prevăzusem în scenariu. Ne așteptam să întîlnim resturi ale unui vas scufundat nu demult, și le-am întîlnit. Comandantul Liviu Neguț — primul comandant român care a înconjurat lumea de două ori — cînd a ajuns la locul respectiv, a aruncat în mare o coroană de flori. O pregătise probabil de acasă. Povestit, gestul e lipsit de încălțatura afectivă a unei clipe, pe care am trăit-o toți cu o emoție încordată, emoție ce am dori s-o obținem și noi la filmare — pentru că, în filmul nostru, întîlnirea cu o navă avariată ne va prilejui o secvență similară.»



O nouă generație  
de «comici vestiți  
ai ecranului»?  
(Tatiana Filip  
și Radu Gheorghe  
în *Grăbește-te încet*)



El: un bărbat singuratic

Laszlo Miske: «Gyuri e un om de toate zilele. Deși în teatru am jucat roluri foarte variate, de la «Mobilă și durerea» de Mazilu la «Vedere de pe pod» de Miller, sint obișnuit cu personaje de tipul lui Gyuri care am impresia că-mi seamănă, că mi se potrivesc foarte bine temperamental. În aparență mare, puternic și fără probleme, el e un singuratic care poartă cu sine un trecut nefericit ce l-a împiedicat până acum să-și găsească locul în viață. Chiar dacă în scenariu se vorbește destul de puțin despre toate acestea, în film sper că ele vor reieși din expresii, din comportament, din relația cu Angela. M-am gândit foarte mult cum să fac ca acest personaj să fie cit mai adevărat. Lucian Bratu mi-a fost de mare ajutor fiind un regizor permeabil la sugestii, un regizor care dă libertate fanteziei actricești.

Deși nu sint la prima experiență cinematografică — am interpretat roluri episodice în «Sentința, Pe aici nu se trece, Viad Tepeș» — lucrul la film diferă atît de mult față de cel din teatru încît de fiecare dată mă pasionează și mă minunează.»

Cristina CORCIOVESCU



Co-echipieri, deci concurenți pentru locul întâi (Ștefan Iordache, Marin Moraru și Gheorghe Dinică în «Concurs»)

Adevărata aventură a început însă, îndată ce am părăsit Marea Roșie (o mare foarte salină, de un albastru ultramarin, unde am avut cer extraordinar și lună nouă), cînd am depășit Capul Furtunilor, intrînd în Oceanul Indian. Ne-am întîmpinat o furtună de forță 7, dar nu întunecată, cum o pusem noi la cale în scenariu, ci cu cer senin. Prin aparat nu se vedea o atmosferă prea dramatică; în schimb, o simțeam din plin pe pielea noastră. Cum nava — supraîncărcată — transporta instalații petroliere și exista pericolul dezechilibrării, comandantul nu ne-a putut promite «o furtună cinematografică» și am evitat careul periculos îndreptîndu-ne spre Ecuador. Zilele și nopțile ploioase cu averse puternice din Golful Bengal, unde vizibilitatea era redusă și navigația dificilă, ne-au dat ideea să înlocuim furtuna din scenariu. Șase zile și tot aștepta nopți în Oceanul Indian au pus la grea încercare starea noastră fizică și morală. Un vas singaporez care a trecut pe lângă noi — navigînd și el cu dificultate — putea rămîne în memoria noastră o întîlnire banală, dacă n-am fi aflat prin cablogramă a doua zi, că... se scufundase.

Patru membri ai echipei de filmare, cei care se aflau pentru prima oară la Ecuador, au primit «botezul focului». Ne apropiam de capătul călătoriei unde ne aștepta și cea mai grea zi de filmare.

Singapore, un port ultramodern, cu trafic intens (intră și ies pe zi în jur de 400 de nave, printre care a noastră era micuță), un oraș care-și câștigă pămîntul furtîndu-l din apă, un oraș cosmopolit unde formularele și deciziile se scriu în patru limbi — ca și programul de la televizor — Singapore a fost pentru noi o uriașă surpriză. În scenariu era schițat un pitoresc local, locuințe lacustre, costume cît de cît specifice. Zgîrniea norii și lumea prestîrî de oraș ultraoccidental ne-au făcut să ne schimbăm brusc viziunea.

Gheorghe Cozorici sosise cu avionul de la București pentru... o zi de filmare. Dar ce zil 25 iulie, de dimineață pînă a doua zi dimineață; echivalentul unei «săptămîni grele» de acasă. Filmam pe autostrăzi în Singapore, în mijlocul unui trafic nebun, printre bolzi giganti, încercînd să suplinim o echipă care, în condiții normale de Buftea ar fi necesitat vreo 30 de oameni, plus echipajele de miliție care să dirijeze circulația. Cum a fost filmarea din acea zi, nu se poate povesti. Sperăm ca unghiurile subiective (ale lui Cozorici) din mașină, să aducă de pe peliculă lumea aceea trepidantă și cu siguranță inedită pe care o înregistra privirea noastră. La Singapore am avut și un mare noroc: ne-am întîlnit, așa cum te întîlnești la București pe stradă, cu Marin Deboveanu, comandantul navei «Făgăraș» (o biografie cinematografică, o viață ai cărei prea puțin te uluiește, unul din cele mai mari suflete din marina noastră, cum aveam să aflăm de la echipaj). Fiecare «lup de mare» merită de fapt un film aparte... Dincolo de capriciile vremii, de culoarea oceanului sau a mării, de corecțiile pe care le aduceam scenariului, călătoria aceasta a fost încă un prilej de a cunoaște oameni. De a-i asculta, de a le urmări gîndurile și poveștile, timp în care uitai unde te afli, uitai de faptul că oricum nu prea ești în pielea ta cînd știi pămîntul atît de departe... Povești care chemau după ele alte povești și oameni despre care îți venea să faci filme. Ne-am întors cu credința că povestea filmului nostru e cel puțin necesară. Și adevărată. Ne-am întors să continuăm filmările la Constanța...»

Roxana PANĂ

## Concurs

Doar aparent o simplă competiție sportivă. Scenariul și regia: Dan Pița



Din jurnalul asistentului de regie: Comana, 1 iulie 1981. Sintem două echipe fraterne: echipa regizorului Dan Pița și echipa Bărbulescu, echipa din filmul «Concurs».

Dacă e adevărat că filmele bune (deci de nepovestit) pot fi rezumate într-o propoziție, atunci «Concurs» are toate șansele unui film mare. Căci pe scurt, el este un film de actualitate, urmînd avaturile unui concurs de orientare turistică. Numai atît? Cine cunoaște filmografia lui Dan Pița (în care «Concurs» e primul film de autor), cine cunoaște posibilitățile de investigare și de radiografiere ale unui aparat de filmat, își dă seama că lapidara propoziție de mai sus este doar o premisă extrem de generoasă pentru «a face cinema» și că nimic din acest «concurs» nu va fi împlîntor sau nesemnificativ. Participanții au fost aleși în urma probelor filmate — desfășurate — tot ca un concurs — în luna martie, în pădurea Mogoșoaia. Actorii — cu trei excepții: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Ștefan Iordache — sint la debut,

sau la prima lor întîlnire cu un rol principal. Fiecare poate însemna o revelație a stagiunii cinematografice viitoare: Valentin Urițescu, Cătălina Murgea, Adriana Schiopu, Vladimir Juvălie, Teodor Danetti, Claudiu Bleont.

Se filmează. În scenariu, secvența 8 poartă indicativul: exterior-zi — drum forestier, 90 m. («Concurs» este în totalitate un film de exterior și în mare parte «în priză directă»). În trei zile pădurea de la Comana s-a transformat într-un loc periculos: plătou de filmare. «Echipa Bărbulescu» coboară în monom din pădure, pe traseul de concurs. Aparent, o simplă urmărire cu aparatul. De fapt, surprinderea unor relații între membrii echipei, a unor reacții individuale. Deodată, în rafale puternice se pornește vîntul și din pădure se împrăștie pudrezile de pene și fulgi albi. Tabloul are un aer suprarrealist. «Haideți, să dăm o mîină de ajutor». Incepe o cursă frenetică de recuperare a gîinilor scăpate dintr-un camion împotmolit. Dacă n-ar fi mașina de vînt, pe care e instalat operatorul Vlad Păunescu, dacă printre copaci n-am zări purtătorii sacilor cu fulgi («recuzita»), dacă nu s-ar bate ciacheta și nu s-ar relua toată tevatura pentru duble, ai crede că totul e rezultatul hazardului. Acesta e de fapt leit-motivul tuturor secvențelor din pădure: împrevizibilul cu care se confruntă co-echipierii la tot pasul.

2 iulie. Tot Comana. Filmare asemănătoare cu cea de ieri (dar ce înseamnă ieri pentru o echipă de filmare?) Sintem din nou condiționați de programul actorilor. Scene de adevărată acrobație cu gîinile prin copaci. La capătul acestei operații ieșite din normalitatea vieții de fiecare zi, a vieții personajelor (funcționari într-o întreprindere oarecare, la sectorul planificarea), fiecare își poartă o vreme, găina... Filmul, așa cum îmi apare din decupaj și de la filmare,

se situează permanent la granița dintre real și imaginar, dintre obișnuit și excepțional. Cum se vede exact din unghiul regizorului, nu știu. Pentru că asta e condiția noastră, a celor din echipa de filmare: facem cinema, știind totul în detaliu dar în ansamblu, neștiind practic nimic. Singurul care îl «vede» încă de pe acum e Dan Pița. Se va observa oare contingentul mare de tineri din echipa de filmare?

6 iulie. Pădurea Brănești. Traseul de concurs se reia. Grupul ajunge în dreptul unui mînunchi de arbori. Un individ le face semn să se oprească: zonă interzisă. După un cerc desfășurat orbește în jurul unui copac, grupul îl urmează pe «sef». În contextul filmului, scena aceasta de tranziție se corelează cu altele similare. Rămînem învîluiți în mister, ancorați într-un spațiu în care nu toate împlîntările trebuie să aibă o explicație. Echipa «planificarea» se supune legilor acestei «zone interzise», deruta ei fiind organizată ireproșabil («Busola, ea nu minte niciodată»).

Revoita celui obligat de regulamentul de concurs să poarte rucsacul un anumit interval de timp se transformă subit într-o ceartă oboșitoare cu șeful de birou și de... week-end. Scena, concentrată, păstrează înăuntrul ei o încălzătură, ai cărei efect — după o acumulare a mai multor scene asemănătoare — va produce o răsturnare a ordinii, a valorilor stabilite și va împlini semnificația acestui concurs sportiv, de orientare turistică. Ziua de filmare se termină cu cîteva cadre în care statură e camionul, un vehicul demodat și totodată bizar, ales de scenograf după îndelungă căutare. Ne luăm riscul să presupunem că imensa cușcă avicolă, compartimentată înegal, e un echivalent plastic al... multor împlîntări din film.

Marilena CALISTRU

telex Buftea

## Cinematografiada

●●● O știre pentru spectatori care au pierdut din transmisile în direct la televizor ale Universiadei sau pentru cei dornici de a le revedea: echipa regizorului Eugen Popița și cei 10 operatori cu care a lucrat, nu au ratat niciuna din manifestări. Concurenții au fost surprinși și în afara «terenului de joc», în satul Universiadel, pe stradă, la antrenamente, în tramvai... Filmul se va numi «Universiada '81» și s-ar putea să apară pe ecrane chiar în 1981!

●●● Un loc de filmare mai puțin frecventat de cinești — Herculane — unde se va trage primul tur de manivelă la filmul «Trandafirul galben», continuarea «Drumului oaselor». Scenariul: Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail; regia: Doru Năstase; cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Ioana Favelescu, Papil Panduru, Traian Stănescu, Vistrian Roman, Mihai Mereuță, Ion Dichiseanu, Dinu Ianculescu, Vasilica Tasta-man, Csech Szabo, Constantin Codrescu și Emil Coșeru.

●●● În împrejurimile Sibului, două echipe de filmare: Serialul TV «Lumini și umbre» (scenariul: Titus Popovici; regia: Andrei Blaier și Mircea Mureșan) și «Plecarea Via-»

șinilor (ecranizarea romanului omonim de Ioana Postelnicu; regia: Mircea Drăgan). În distribuția celui din urmă: Emanoil Petruț, Silviu Stănculescu, Florina Luican, Nae Gh. Mazilu, Ion Pascu, Luminița Vătămanescu (elevă) și Dan Bădărău (student IATC).

●●● Utimele scenarii care se pregătesc să ia drumul Buftei la sfîrșitul verii: ● Ochi de urs, adaptare după Mihail

Sadoveanu; scenariul și regia Stere Gulea. ● Imposibila iubire, adaptare după romanul «Intrusul» de Marin Preda, scenariul și regia: Constantin Vaeni

● Trenul și soarele (titlu provizoriu), scenariul: Ilie Tănăsache; regia: Mircea Verou (care între timp termină «Semnul șarpelui», ecranizarea romanului «Patima» de Mircea Micu).

R. PANAIT

În teatru, ca și în film, întotdeauna extra-ordinară (Gina Patrichi în «Linistea din adîncuri»)





de ecrane

# Pseudo , dinamic, pseudo polițist

## Ciinele



Cînd a fost răpit copilul aviatorului Lindbergh, omenirea s-a cutremurat: ce oroare! iar presa mondială a clamat: răz bunare! Au trecut anii, a trecut și războiul, a trecut și Oradour-ul, a trecut și

Hiroshima, și lumea s-a mai deprins cu răul. Ba chiar s-a și blazat. A răpi un om politic (hai să fim serioși, cine mai fură azi un prunc?), a deturna un avion, a arunca în aer, într-o dimineață pașnică de vară, o gară au ajuns să fie fapte la capitolul diverse.

În presa franceză de dinaintea de război exista o rubrică la care debutau proaspătii gazetari, să-și facă mîna: «Les chiens ecrases», cîinii striviți. Rubrica sfîșiată, dacă scribii debutanți știau să tragă de coarda sensibilă, inimile plăpînde ale cititorilor.

În timp ce pe ecran apare titlul **Ciinele**, dedesubt citim, cu litere de-o schioapă: «asigurăm spectatorii că animalele din acest film nu au avut nimic de suferit». Sîntem absolut convinși, că nu doar de azi de ieri s-a inventat trucajul cinematografic. Grijă cineaștilor pentru menajerea sensibilității noastre de iubitori de patrupede ne măgulește, dar ne și îngrijorează: chiar să fie ei atît de convinși de țaria noastră sufletească cînd e vorba de suferința oamenilor? Sînt!

**Ciinele** este un film de tip politic tratat



O iubire (încă una!) imposibilă (Lea Massari și Jason Miller în **Ciinele**)

ca un polițier și avînd tangențe puternice cu genul «de groază», în care în primul rînd se ucide, în al doilea rînd se ucide, în al treilea rînd se ucide, și în al patrulea rînd se conspiră. Neverosimil? Ar fi fost, cîndva, dar nu mai e. Plasat într-o țară — nu ni se

spune care, dar sînt atît de multe! — înțelegem că din America Latină, un dictator ca loti dictatorii își face mendrele, iar citiva patrioți, încearcă să-l doboare. Dar ce caută cîinele în această galărie? — vorba lui Moliere.

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor spaniole. Regia: Antonio Isasi. Scenariul: Antonio Isasi, Juan Porto — după un roman de Alberto Vazquez Figueroa. Imaginea: Juan Gelpi. Muzica: Anton Garcia Abril. Cu: Jason Miller, Lea Massari, Juan Antonio Bardem, Aldo Sambrel.

## O viață, două... mai multe vieți...

### Casă pentru Carolina

Despre condiția femeii se vorbește prea adesea în termeni ambițioși, vizînd mari împliniri profesionale și morale. Iată un film care abordează tema dintr-o perspectivă mai modestă și pune în discuție un destin banal. Nici prea frumoasă, nici prea inteligentă, eroina noastră de profesie bucătăreasă, încearcă «s-o ia de la capăt» la nu prea frageda vîrstă de treizeci și șapte de ani. Un alt oraș, o nouă slujbă și mai ales o nouă casă încearcă să devină cadrul acestei tirzii afirmări a independenței și personalității. Nimic nu-i iese însă din prima încercare și încăpățînata celibatară are de luptat cu greutăți materiale, dar și cu mentalități legate de statutul ei puțin bizar. Nici fetișcană, nici nevastă, eroina are unele dificultăți de adaptare la conviețuirea cu cei din jur, care nu prea știu cum s-o abordeze. Cu răbdare și mai ales cu ajutorul unor oameni fără prejudecăți, ea reușește să-și găsească totuși rostul în noua așezare și să încerce gustul unor frînturi de fericire, legate mai ales de bucuria de a fi ea însăși. Aprecîem discreția și măsura acestui film al studiourilor Defa care pledează în termeni realisti pentru afirmarea femeii.

Dana DUMA

Producție a studiourilor din R.D.G. Un film de: Ulrich Thein. Cu: Renate Geissler, Dieter Franke, Udo Schenk, Erika Dunkelmann, Helga Raumer

### Scene din viața de familie

Un titlu care expune cu precizie intențiile (realizate) ale acestui alt film sovietic din seria (numeroasă) a celor ce urmăresc incursiuni în diurn la nivelul prozaicului (slujbe respectabile, cozi, sacose pline, pantofi cu tocuri prea înalte încălțați fără ciorap, ciorbe fierbe pe plite nu întodeauna scilpitoare, farfurii spălate în lighean...). Toate aceste detalii alcătuiesc fundalul viu, suculent în observații psiho-sociologice, pe care se desfășoară o dramă sentimentală. Drama unei familii care de fapt nu există, căci mama și-a părăsit căminul cînd fetița avea 2 ani, ca să trăiască pe cont propriu, iar tatăl se va recăsători cînd fetița ajunge la vîrsta majoratului. Prinsă între aceste nedorite surprize ca într-o menhință, fetița și mai apoi tînră fată nu înțelege și chiar refuză cu încăpățînire să accepte existențele paralele ale părinților ei. Dialog sentimental tumultuos, trăiri pătîmașe, sincerități deplîne, destine întoarse mereu din drum de repetate «adios sau «iară-mă», — un film neo-neo-realist.

S.D.

Producție a studiourilor sovietice. Un film de: Alexandr Gordon. Cu: Valentina Talizina, Larisa Malevannaia, Anatoli Romasîn, Marina Iakovleva, I. Agafonov.

### O singură dată în viață

Cum îți găsești un loc într-o lume a cărei mentalitate de consum este: «poți să te duci și la dracu, numai să călătorești cu bileț de clasa întâi», dacă ai suflet (și talent) de artist (pictor)? Nu-l găsești. Și trepat, pierzi și gustul de viață. Așa viață!.. Dar și la vîrsta timpelor argintii, Cupidon poate aduce soluția... Filmul regizorului mexican, Alejandro Grattan, alunecă încet de pe culmea (o cotă nu mult ridicată peste nivelul mării) constatații sociale prin artă, către o depresiune lirico-romanticoasă. E rău? E bine? În orice caz e mediocru și inofensiv. Cîteva replici de umor (pentru spectatori) și de doi bani speranță (pentru eroi).

S.D.

Producție a studiourilor mexicane. Un film de: Alejandro Grattan. Cu: Miguel Robert, Socorro Swan, Frank Whiteham, Claudio Brook, John Meyna

### Viața e frumoasă

El e Giancarlo Gianni, păr ondulat, prive lunguroasă. Ea e Ornella Muti, numai buze și rotunjimi, privire nu mai puțin lunguroasă. Ea se suie în taxiul condus de el, ca să meargă (cică) la o mătușă. Trece pe lângă mare. El: «Îți place marea?». Ea: «Și-nă cum!». El: «Păcat că n-ai costumul de baie la tine». Ea: «Dar asta ce este?» (scotînd ghidușă costumul din poșetă). Ei hirjîndu-se în valuri. Ei hirjîndu-se pe mal. Dar nu prea mult, pentru că, «aoleo, mă așteaptă mătușă» (sau unchiul). Am decupat o fugară scenă de vară, dintr-o poveste Inzordonată foc (în esență love-story altoit cu polițier). Apoi el e interogată, arestat, torturat, în fine evadat. El vrea să fugă singur, să n-o pună în pericol și pe ea: «Pleacă, ești nebună?». — «Vin cu tine, vin cu tine!», și vine cu el, și ei se privesc zîmbitori, lung, lung, pe fîiturile mașinilor poliției care se apropie, și atunci, o frîntură

Dialog sentimental, trăiri pătîmașe. Scene din viața de familie



de secundă, nu mai mult, chiar îți vine să crezi că autorul acestei colorate coproducții sovieto-italiene a semnat Al 41-lea, Balada Soldatului, Cer senin, și se cheamă Ciuhrai.

Eugenia VODĂ

Producție a studiourilor sovieto-italiene. Un film de: Grigori Ciuhrai. Cu: Giancarlo Gianni, Ornella Muti, Regimantas Adomaitis, Evgheni Lebedev, Yozas Budralis, Stephano Media.

### Ostatecii de la Bella Vista

Demaraj clasic al genului. Un nume misterios — Morava — roștit de victimă înainte de a muri, face ca dificila investigație a unui maior de securitate din Praga să străbată că întortochiate (unde mai mult hazardul decît logica este aliatul de nădejde), pe ocean (unde va dejuca o tentativă de sabotaj pe un vas comercial), în Chile (unde fără ezitări, se aventurează în mijlocul unei rețele fasciste și de spionaj cu legături în CIA). Ostatec în hotelul Bella Vista, în mijlocul junglei, între a-și trăda țara (acceptînd șantajul) și a muri (Încercuit într-o rețea fără scăpare), maiorul găsește o a treia soluție: o evadare spectaculoasă, nu înainte de a fi pus mîna pe niște prețioase documente și nu înainte de a fi ajutat un alt ostatec — cubanez — să-și recîștige libertatea. Cu multe inabilități și destule îngroșări povestea e stufosă și trenantă — două serii pentru un film polițist, nu-s prea multe? — lucru de mirare la un regizor exercitat în polițier. Evadare din umbră, Moartea în insula de zahăr, Atentatul, Anchetă de la hotelul Excelsior, Moartea regelui negru, sînt titluri din filmografia lui Jiri Sequens ce au precedat acest Ostatecii... Un film polițist în care confuzia la locul ambiguității și unde, la sfîrșit, simți nevoia unor explicații. Cui să le ceri?

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor cehoslovace. Un film de: Jiri Sequens. Cu: Rudolf Jelínek, Vladimír Brábec, Jiri Adamira, Hana Maciuchova

### Sînt timid, dar să mă tratez

Pentru sezonul estival, un film ca **Sînt timid, dar să mă tratez** răcoarește, chiar și fără aerul condiționat pe care cinematograful «Patria» ar trebui — firesc — să-l aibă. O comedie nu tipică, ci tip Pierre Richard (din nou scenarist, regizor și protagonist), cu gaguri zbrîrlite și poante vîlvoii, după pîrul și asemănarea sa, cu o femeie cu atît mai minunată cu cît tace, tace, tace, și cu alteva ilustrate ploioase de pe Coasta de Azur. O întepătură la adresa publicității din societatea de consum, o piscătură în coapsa consumatorilor nesătîși și, după o reletă devenită de-a casei, gata menu-ul. Oricum, de îngurțiat.

R.L.

Producție a studiourilor franceze. Un film de: Pierre Richard. Cu: Pierre Richard, Aldo Maccione, Jacques Francois, Mimi Couerlier, Robert Dalban.



Vin, vin cu tine! Ornella Muti și Giancarlo Gianni — **Viața e frumoasă**

### Zăpezile albe ale Rusiei



Interpretarea actorului Alexandr Mihaïlov, mai mult decît filmul în totalitatea lui, ne convinge că Alehin, marele şahist, a fost cu adevărat deosebit și că viața lui, marcată de o puternică dramă,

nu a fost nici ea din cele obișnuite. «Eu joc șah, nu tac politică», declară el tot timpul, parcă pentru a se autoconvinge că n-a greșit atunci cînd și-a părăsit țara imediat după revoluție, trăind ca emigrant la Paris. Timp în care sînto partidă de șah nu va fi pierdută (pînă la întîlnirea cu Euwe, alt campion al timpului). «Cu cine ești? — Cu şahistii!». Nici un partid nu-l va cîștiga de partea sa. Pînă într-o zi, ziua în care încep întrebările, în care conștiința nu mai e chiar liniștită și în care dorul de zăpada albă a Rusiei ia forma unei maladii incurabile. Marele adversar al lui Lasker și Capablanca e din ce în ce mai singur, mai îndoit de justetea și adevărul vieții sale. Părăsit de toți — chiar și de frumoasele femei bogate care îl înconjuraseră o vreme — Alehin moare sărac și necunoscut în Portugalia, în 1945, cu cîteva săptămîni înainte de întîlnirea pe care urma s-o aibă la Moscova, cu Botvînik. Întîlnire care ar fi însemnat împlinirea marelui său vis: întoarcerea în patrie.

O reconstituire a epocii (de un gust indolent și cu mijloace evident precare), dar o viață care dovedește că luciditatea, atitudinea angajată sînt tot atît de importante ca și vocația în împlinirea unui destin.

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor sovietice. Un film de: Iuri Vîșinski. Cu: Alexandr Mihaïlov, Vladimir Samoilov, Iuri Kaicerov, Natalia Gundareva.



## Povești cu a fost sau va fi o dată...

### Războiul stelelor



Ce mister mai poate ascunde un basm când flece copil sau bunic știe astăzi că nu există basm fără prîntesă răpîtă de un zmeu sau vrăjitor, pentru a fi pînă în cele din urmă găsită și eliberată de un fecior-prînt după ce el, cu ajutorul forțelor văzute și nevăzute ale naturii, a învins toate piedicile ce-i atîneau calea și a răpus adversarul malefic în luptă dreaptă, luptă pe viață și pe moarte? Oricîte variante ar înveșmînta schema tradițională a basmului, nu în subiectul povestirii va mai sta surpriza sa; deci, nici **Războiul stelelor**, basm pur sine, dar în variantă electronică, nu ne va fi oferit suspensul din înlăntuirea evenimentelor, ele urmînd, ca la carte, firul tradițional: surpriza se va naște însă pe măsură ce ne vor fi prezentate personajele: ființe omenești, roboți, păpuși sau te miri ce alte viețuitoare; surpriza nu va conțeni în fața arsenalului tehnic al navelor spațiale, avioanelor de luptă, armelor și spadelor, mașinilor de transport și cîte și mai cîte altele; surpriza nu ne va părăsi, imagine cu imagine, prin efectul șocant susținut de culorile, forme, lumini și explozii desfășurate într-o grafie exuberantă. **«Imi plac aventura, urmărirea și exploziile. Lectura mea preferată sînt benzile desenate și romanele științifico-fantastice. Nu am velleitatea să fiu numit regizor și nu doresc să ajung un Fellini sau un Orson Welles»**, declara părintele «războiului stelelor», George Lucas, într-un renumit interviu și continua: «Sînt un făcător-de-film și dacă nu eram, așa, aș fi fost un făcător-de-jucării».

Este imposibil să găsești o declarație regizorală care să diagnosticheze mai exact adevărul filmului propriu. Acest al treilea film al lui George Lucas este, într-adevăr, un imens depozit de jucării animate și mecanizate cu inteligență, umor și chiar cu tandrețe.

Totul a început odată cu înfîlîirea lui Lucas cu Francis Ford Coppola. Lucas era pe atunci pasionat de mașinile cu patru roți, după ce s-au cunoscut, interesul său s-a transferat treptat de la mașini către film. Așa s-a înscris la una dintre numeroasele școli de cinema de la Los Angeles, iar în 1971 semna primul scurt metraj intitulat **THX-1138**, film al unei lumi abstracte, realizat în tunelurile pe atunci în construcție de la San Francisco. De la bun început Lucas și-a atras reputația de maniac al tehnicii, de «cultist» al obiectelor și de «incapabil» să dialogheze cu ființe omenești și sentimentele lor. Replica a venit fără întîrziere, în 1973, odată cu premiera la **American Graffiti** (cel mai profitabil film al anilor '70 — treisferturi de milion investite, 50 de milioane cîștig, în dolari firește) — un drastic autoportret al generației autorului la vîrsta adolescenței din anul '50, într-un oraș californian. Film numai cu tineri, e drept tot timpul în mașini, dar realitatea distanțelor locale o justifică. Fortificat de acest succes de casă și de prestigiu,

Lucas trece la cel de al treilea film în care încearcă o alianță între jucării și oameni. Terenul nu putea fi altul decît cel al basmului — în special că americanii lipsiți istoricește de poveștile cu... a fost odată, începeau să le cultive pe ecran în variante tehnice la zi, de la **Star Trek** la supermeni. Iată-l, deci, pe Lucas pus pe joacă cu o freneză demnă de laudă și gata să se inspire, fără complexe, din orice operă cinematografică precedentă: de la film de război la western (exemplul cel mai des citat este din **Căutătorii** lui John Ford), de la arsenalul sci-fi (printre care **Odiseea spațiului**) la personajele împrumutate adoma din **Vrăjitorul din Oz**, **Planeta maimuțelor**, etc. Critica americană a criticat foarte drastic aceste împrumuturi, calificînd filmul drept «un compendiu sau catalog al modalităților de divertisment ale ecranului american din ultimii 20 de ani». Mărturisesc că nu am înțeles ce e rău în asta, cu atît mai mult cu cît citatul ghilimetat (aici prin forța evidenței) e demult un argument acceptat într-o demonstrație. Dimpotrivă, de la noi, filmul apare autentic american tocmai prin acest spirit de digest al distracțiilor cinemafice. În galeria personajelor resuscitate pe primul loc este cuplul Omul de tinicheia — robotul, pe numele lor **C3PO** și **R2D2**, pe tema căruia s-au făcut nenumărate analogii ajungînd pînă la Stan și Bran. Dialogul dintre ei nu prea îi ajută să se pună de acord — Omul de tinicheia emite replici stil comics, iar robotul scîncește, sughite, icnește, chîțâie plin de expresivitate ei realizează împreună un cuplu lirico-umoristic de mare clasă. Nu mai puțin reușit sînt portretizate celelalte personaje preluate la rîndul lor din alte filme celebre: prestanta shakespeare-iană a bătrînelului cavaler (Alec Guinness), impetuoșitatea făt-frumosului în itari și bluză de samurail, cel ce nu atacă decît după ce e atacat (aluzie la Pearl Harbour, s-a zis), **Cheewbacca**, urangutanul garde du corps din **Planeta maimuțelor** cu expresia lui lui leșes din **Vrăjitorul din Oz**; cel de al doilea fiicău, tip de fermier pașnic, dar odată aruncat în focul luptei nu dă gres, în maniera

famosului **Sergent York**; orchestra ca și vizitatorii din saloon în stil **Muppets** ș.a.m.d. Cîmpul analogilor este deschis, dar nu cred că este cazul să transformăm acest generos depozit de jucării într-o oră de aritmetică a simetriilor și comparațiilor. Mai bine să încercăm pe șaua unei mașini zburătoare și să ne lășăm purtați, mai lute decît viteza luminii, în hiperspațiu interplanetar, căci, după cum se vede, nici civilizațiile super-technicizate nu se pot lipsi de candoarea basmului dintotdeauna.

Adina DARIAN

Producție a studiourilor americane. Scenariul și regia: George Lucas. Imaginea: Gilbert Taylor. Muzica: John Williams. Cu: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness.

### Capitanul răzburării

Un superman de-a-ndaratele, acest băiat bun, drăguț, sărac și actor fără rol, pe deasupra în schimb, face reclama unui film gigantic, intitulat, ca și pelicula noastră, **Capitanul răzburării**. Alături de el, încă vreo 60 de vedete, deocamdată ce-i drept necunoscute, viitoare glorie ale ecranului film, străbat New York-ul deghezați toți în căpitanii care proclamă victoria răzburării asupra nu știm bine ce, dar n-are importanță. Interesant în acest film — s-ar putea spune de duzină, duzină în sensul de serie — este însă ideea scenariului. Autorii vor să se adreseze cu precădere tineretului, căruia să-i dea pe tavă fără a ține, totuși, discursuri moralizatoare și fără a face observații chiar și amicale, cîteva noțiuni cheie despre onoare, cinste, curaj, dreptate, într-o lume din ce în ce mai desprinsă de aceste atît de perimate valori umane. Omul nostru din New York nu este deloc super, ba e chiar foarte stas, merge și nu zboară, mîncîcă hot-dogs și nu pilule, iubește o vecină de palier și nu o zîhnă din altă galaxie, și se zbate să scape din mîngheana șomajului celui mai terestru. Între goana după aur(ă) și alergatul după pîne,



pe ecrane  
Basmele erei electronice: Războiul stelelor

capitanul în uniformă ascunsă sub trenchi, nimereste — după lapte — într-o băcanie unde tocmai dădeau buzna doi gangsteri de mahală în căutare, și ei, de «klichid», dar din casa de bani. Însăpămîntați la vedere «capitanului răzburării», apărut de după stiva de conserve ca luna de după nori, cel doi găinari o rup la fugă, iar bătrîni băcani se prostrează în fața minunii. A doua zi, New York-ul e în transă: capitanul răzburării există și împarte dreptate! De aici pînă la ideea — năzărită unui manager politic — de a sluji — prin «capitanii» — campania electorală a unui primar sărac cu duhul, dar doidora de arivism, nu e decît un pas.

Spuneam, deci, că ideea merită atenție în acest film-basm, basm pe gustul americanilor care nu au avut timp să-și invente Ilene Cosînzene și Feți Frumoși din tragediă străbunică, și atunci le-au adaptat condițiile lor de super-societate modernă. La super-politică super-corupție, la super-civilizație super-kitsch, la super-gangsteri supermani. Cum să le explice toate acestea unui tînăr născut și trăit prin super-toate, cu o maxi televiziune pe 12 canale, care mai de care mai colorate, că nu tot ce strălucește e aur și nu tot ce zboară e pasăre. Costeabilă. Cum să le explice decît printr-o poveste cu a fost odată (ca întotdeauna), un băiat care iubea o fată, care făcea reclama (și ea, nu numai el) unui film (ah! cinematograful) cu un căpitan al răzburării (ah! aventura!) etc. etc. Naiv? Fără îndoială. Dar atrăgător, pilduitor și, deci, vail necesar. Încă.

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor americane. Un film de: Martin Davidson. Cu: John Ritter, Anne Archer, Bert Convo, Kevin McCarthy, Harry Bellaver



Un superman de-andaratele: Capitanul răzburării

### Gala filmului din R.P. Mongolă

#### Revărsarea

Revărsarea este titlul metaforic ales de regizorul D. Jigjid pentru revoluția populară antiimperialistă și antifeudală, care a avut loc în Mongolia anulului 1921, sub conducerea Partidului Popular Revoluționar, «revărsarea» care a adus răsturnarea dominației multiseculare a hanilor. Filmul aduce în discuție problema puterii — fiind sub acest aspect un film politic — și problema criteriilor valorice ale trecutului, ale dezvoltării unui popor dintr-un anume moment crucial, fiind deci un film istoric. Acțiunea prezintă prietenia dintre doi luntrași, un rus și un mongol, legați prin opțiunea revoluționară, prin lupta comună împotriva trupelor albigardiste, deci printr-un ideal comun și în cele din urmă cei doi rămîn simbolic înfrățiți și printr-un sacrificiu comun. Structurat pe un lung flashback, realizat mai ales prin expresive prim-planuri și planuri-detaliu, filmul păstrează constant un ton sobru și echilibrat, adecvat necesităților dramatice ale subiectului.

Oana POPEIA

#### Piedone în Egipt



Totul începe în Marsilia, unde Piedone se ocupă cu depistarea traficului de droguri. Dar simpaticul lui prieten de 6 ani, zambianul Bodo îl viră într-o afacere incurcată, cu răpirea nepoatei savantului de renume mondial, profesorul Celulă, și așa începe călătoria transcontinentală-expras a lui Piedone pînă la piramide. Mai eccentrică nu numai ca decor, ci și ca peripeții — dintre care una adevărată antologie de gaguri burlești și ritm à la Keystone», rătăcirăa grasului sicilian și a micului african într-un serai în care au de înfruntat văluri străvezii de cadine și itagane ascuțite de enuci. Hotărît lucru, simpaticul personaj al seraiului, care ades șchiopăta în cîteva din episoadele sale europene, și-a găsit pe continentul vecin un suflu comic nou. Dar cum Piedone nu poate rezista multă vreme departe de pizza lui napolitană, se întoarce de îndată. Să sperăm că serialul revenit acasă nu își va relua poncifele.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor italiene. Un film de: Steno. Cu: Bud Spencer, Baldwin Dakile-Bodo, Cinzia Monreale, Vincenzo Cannavale, Robert Loggia

#### Un șerif extraterestru

Nu, n-am avut dreptate! Noul Piedone n-a sucumbat ca haz și ceea ce ni se oferă azi pe caniculă, după excursia polițistului în Egipt, e o aventură extraterestră care-l înalță pe detectivul de o sută de kilograme cu cel puțin cîteva picioare deasupra vulgarității comune serialului buf. Nu că n-are exista și aici — har domnului! — atari perle ale genului (cel puțin patru «cafturi» printre rafturi, și înotări prin frișca vecinilor), dar legea gravitației comerciale e din cînd în cînd învînsă și peste înfîlîirea bonomului detectiv cu pistruiatul extraterestru ce-și zice «Haca sette tranta cinque», plutește aereal de poezie al Micului priînt. E o oarecare trădare în materie acest lirism cult răsărit hodonor-tronc pe traseul presărat cu poante groase pe care-l parcursese pînă acum acest Piedone ultraterestru. Dar regizorul Michele Lupo își asumă riscurile de rigoare și pătrunde pe teritoriul poetic-meditativ mai apropiat întîlnirilor de gradul trei decît anteriorilor peripeții piedoniste. Care va mai fi de acum încolo soarta simpaticului personaj de serial? Greu de precizat. Oricum, acest intermezzo liric în

sezon estival face bine ca o ploică răcoasă după o caniculă insuportabilă.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor italiene. Un film de: Michele Lupo. Cu: Bud Spencer, Cary Guffey, Raymond Harmstorf, Gigi Bonos.



În Egipt sau în compania extraterestrilor, Piedone e tot Piedone.



în direct,  
din Londra

Ce s-a schimbat  
și mai ales  
ce nu s-a schimbat  
în privirea  
societății  
asupra femeii  
(Frați și surori,  
scenariul  
și regia  
Richard  
Woolley)



Cinema

Roger Boussinot scrie în cea mai completă Enciclopedie a cinema-ului (apărută anul trecut, la a doua editie, în editura BORDAS, în 1321 pagini de prezentare și analiză critică a filmului mondial): «Odată cu anii '70 cinematograful britanic, subminat poate mai nemilos decât cel din alte țări de televiziune, a devenit în mod virtual o amintire. Se mai fac încă filme în Marea Britanie, dar distribuția lor în străinătate (și în mare măsură finanțarea lor) depinde de companiile «restructurate» ale Hollywoodului, lăta o realitate aproape unanim acceptată azi în privința filmului britanic.

Întrebarea se naște firesc: cum a fost și este posibil ca o cinematografie cu un debut omologat încă din 1903, cu momente și personalități fără de care întreaga istorie a filmului ar fi arătat altfel (de la școala documentarului inițiată de Flaherty și Grierson, la ficțiunea impusă de Anthony Asquith în anii '20 sau de Alexandre Korda în anii '30-'40, până la realismul Free Cinema-ului din anii '50-'60 și o pleiadă de actori ca Charlie Chaplin, Laurence Olivier, John Gielgud, Alec Guinness, Charles Laughton, Peter O'Toole, Peter Sellers, sau Vivien Leigh și Audrey Hepburn, dintre alții alții) cum a fost și este, deci, posibil ca un cinematograful cu asemenea tradiție, permanență și cu un astfel de potențial artistic să ajungă azi, cum spune Boussinot, «o amintire»?

Am încercat să aflu cum stau lucrurile chiar acasă la cineștii britanici, la British Film Institute (BFI) și la National Film Theatre (NFT) — organisme care din 1933 și, respectiv, din 1952 sînt răspunzătoare de destinul filmului britanic.

Ken Wlaschin, directorul lui N.F.T. și al London Film Festival (anul acesta la cea de-a 25-a ediție) a avut amabilitatea să-mi vorbească despre particularitățile filmului britanic de azi: «Industria filmului nostru a atins cel mai de jos punct din existența ei. Să nu credeți că este vorba de o scădere a creativității sau a aptitudinilor artistice, dimpotrivă, cred, mai mult ca niciodată, că există o cantitate enormă de talent. Declinul prezent este dictat exclusiv de lipsa de posibilități materiale, de absența investițiilor. Trebuie să spun, cu regret, că filmul nu se deosebește din acest punct de vedere de ansamblu culturii britanice, intens marcate de aceeași lipsă de posibilități financiare. Iar dacă ne gândim că, în cadrul culturii spectacolului în Marea Britanie, filmul a fost întotdeauna așezat pe ultimul loc după teatru, operă, balet și music-hall, este ușor de înțeles în ce situație se află azi. Deși anul trecut s-au realizat 40 de filme (desigur multe cu capital american), deși la ediția din acest an a festivalului de la Cannes au fost acceptate în concurs trei filme, unele primind chiar distincții deși în ultimii ani cîțiva regizori britanici au accedat la renumele internațional ca primul sau al doilea film (dar ei au fost absorbiți imediat după succes de industria filmului american), deci în ciuda acestor atuurii reale, filmul britanic de azi nu se mai vede».

«Nu se mai vede» mi se pare o formulare cit se poate de exactă pentru un cinema, care, vom vedea de ce, este în mod paradoxal lipsit chiar de rațiunea de a fi a filmului: dialogul cu publicul. Cauzele răului, mi s-a spus în repetate rânduri la Londra, pe cit de evidente sînt, după cite se pare, pe atît de iremediabile. Prima ține chiar de structura industrială a filmului, ce face talentul complet dependent de investiții. Investiții sporind de la an la an din pricina fenomenului general al inflației, cit și dato-

# Cealaltă față a filmului britanic

rită separării circuitelor de producție de cele de distribuție a filmului. Or distribuția solicită ca rețea pur comercială sume din ce în ce mai astronomice pentru lansarea și prezentarea filmelor pe piață. Fenomenul, propriu de altfel și filmului american, a fost pentru prima oară înregistrat în anii '50, coincinzînd atunci și cu noua invita concurență a televiziunii. El a determinat, pe de o parte scăderea numărului de filme produse (oferind șanse reduse unui număr mereu mai mic de autori), iar pe de altă parte, a declanșat utilizarea tuturor argumentelor pentru sporirea în toate sensurile (dimensiunea ecranului, durata spectacolului, polifonia, numărul de supervedete, cantitatea figuranților, etc. etc.), a dimensiunilor de super-spectacol ale filmului, tot cu scopul declarat de a menține ridicat numărul spectato-riilor și, respectiv, al câștigului. Totuși

Coexistența  
nu tocmai pașnică,  
dintre  
filmul „comercial”  
și cel independent

numărul spectatorilor din Marea Britanie se încăpăținează să scadă. Pricina se datorează cred mai puțin televiziunii (2 canale ale BBC-ului și altul independent), devenită peste ani mai degrabă colacul de salvare a artei filmului din Marea Britanie, cit avea ca sursă invazia capitalului american ce a pus stăpînire treptat, dar sigur, pe producția autohtonă cinematografică, fie la ea acasă, fie ademenind talentele de-abia afirmate, la Hollywood. Cîteva companii de producție cinematografică înghebate ad-hoc combat și azi la hotarul dintre filmul independent și cel comercial, cu eforturi mari și rezultate sporadice, uneori pregnant, sfidarea dominației a finanței americane.

Oamenii de film britanici privesc, nu fără minie, înapoi la ceea ce au numit «filmul nostru de vacanță» și care a însemnat începutul sfîrșitului. În 1963, companiile de film britanice refuză să finanțeze proiectul, socotit mult prea costisitor pentru ele, al ecranizării cărții lui Fielding, Tom Jones. Compania americană United Artists se sizează momentul și își asumă producerea sa. Tom Jones, realizat de Tony Richardson, va face unul din cele mai mari succese de casă ale decadelor. Încurajată de câștig, United Artists continuă campania antrenînd pe parcurs și alte companii americane. Suița filmelor cu Beatles-i, seria celor cu James Bond, Spilul lui Richard Lester (Marele premiu la Cannes, 1965), Darling de John Schlesinger, Morgan, un caz de tratat, de Karel Reisz, Blow up de Antonioni, Alfie al lui Lewis Gilbert, Dacă... de Lindsay Anderson (Marele premiu la Cannes 1969), Accidental de Louisy, în fapt toate marile filme ale marilor regizori britanici din anii '60, au fost finanțate de companii americane, iar câștigul le revenea firește tot lor, fără să poată ameliora situația financiară, adică condițiile de creație ale cineștilor ce le produceau la ei acasă.

Reacție și contrareacție

Nu se poate spune că filmul comercial nu a dat și opere de interes cinematografic (cu excepția celor citate mai sus din anii '60, în anii '70 s-au realizat Portocala mecanică, Viața de familie, Duminică singeroasă etc), dar criticii nu au întîrziat să atragă atenția că, în ciuda unor virtuozități artistice, filmele pierdeau din ce în ce mai mult legătura cu realitățile naționale, că ele ar fi putut fi filmate oriunde, și implicit determinau depersonalizarea autorilor. De declinul industriei autohtone s-au făcut vinovate și companiile britanice mai importante (Rank, ABC, EMI) înghițite și ele pînă în cele din urmă de capitalurile străine, dar care au preferat, pînă să ajungă la acest deznodămînt, să cumpere și să distribuie filme americane, ceea ce le asigura un venit sporit și fără riscuri, decît să investească în producția autohtonă sau să cumpere filme ale cinematografilor mai mici și mai puțin cunoscute. Sociologii britanici spun că în acea perioadă gustul marelui public a fost pervertit și că nimeni nu trebuie să se mire că azi se culeg roadele acelei educații, adică a acelei lipse de educație este-

tică, filmele de artă avînd un public extrem de redus. Cultura de film s-a văzut astfel nevoită să-și caute o cale de dezvoltare autonomă, în afara filmului comercial, impunînd în fața unui public redus, dar constant, un așa-numit cinema paralel.

Încă din 1952, odată cu înființarea lui N.F.T. s-a creat și un Fond al filmului experimental, în scopul de a descoperi și încuraja tinere talente, eliberate de orice constrîngere comercială, aflate în imposibilitate de a accede la industria filmului. Între 1952—1972 au fost astfel finanțate 85 de filme (de la 4 la 50 min. maximum) și care au participat la 59 de festivaluri internaționale. Ken Russell, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Alain Tanner sau operatorul Walter Lassally au debutat în acest cadru. Odată cu înființarea Școlii naționale de film și, la începutul anilor '70, a proliferării cursurilor de cinema în școli de artă ca și în cele de specific politehnic, BFI a fost degradat de sarcina educațională și a putut finanța un număr sporit de filme. Aceste filme, realizate cu bugete minime, adevese pe 16 mm și cu pelicular alb-negru, au ajuns să reprezinte acum esența filmului național britanic, reflectînd preocupările cineștilor și dialogul lor cu societatea în care trăiesc. Chiar dacă publicul lor este restrîns — ele sînt prezentate mai mult în festivaluri internaționale, pe ecranul cinecluburilor și cîteodată pe cel al BBC-ului — ele există și se dovedesc a fi adevărate pepinire de talente. Am văzut la BFI cîteva din aceste filme produse în ultimii doi ani și chiar dacă nu se poate spune că ele au un impact de talia celor lansate cu ani în urmă, tot prin subvenție de stat și cu bugete reduse, ale curentului artistic mai apoi intitulat Free-Cinema, ele fac totuși dovada unei viuzini cinematografice specifice asupra actualului moment al societății britanice.

La un nou continut, un nou stil

Ceea ce frapază în primul rînd la aceste filme este vastitatea ariei subiectelor abordate și implicarea ideologică a autorilor lor. Sau, cum spune Peter Sainsbury, directorul departamentului de Producție a filmului independent britanic, «Autorii dovedesc o predilecție pentru subiectele social-politice și sînt deschiși oricărui aventuri artistice», lăta cîteva din leitmotivele tematice: 1) locul femeii în societate — fie că este vorba de o muncitoare de la începuturile industriei textile, în 1840 într-o vreme cînd femeia fără familie avea adevese de ales doar între somaj și prostituție (Cintecul cămășii); sau de obsesia identității naționale văzută prin experiența personală a unei femei din Irlanda de Nord (Maeve); sau de portretul societății britanice de azi, așa cum apare el reflectat în existența unei tinere femei de culoare, cetățeană britanică prin naștere (Nutrind Iluzii); sau în Frați și surori, unul dintre cele mai interesante filme produse de BFI în 1980, scris și regizat de Richard Woolley. Pornind de la un fapt divers: o prostituată este ucisă într-un parc, autorul nu se preocupă de descifrarea saradei criminalistice, ci prezintă indirect ca posibili suspecți o serie de personaje ce au avut sau doar ar fi putut avea de a face cu victima, punînd de fapt în acuzație o mentalitate colectivă de clasă. Excelent filmat, cu numeroase planuri în amorsă pentru a mări doza de posibilă incertitudine, filmul lui Woolley face și o contrastantă paralelă între purita-

nismul aparentelor victoriene, încă puternic înrădăcinate și azi, și o anume contesta-re a lor din partea tinerei generații (cele două mentalități sînt acuzitate, exponenții lor fiind doi frați); 2) temele istorico-politice prezentate în interpretări adevese critice și întotdeauna șocante ca expresie stilistică: istoria lumii văzută prin 92 de biografii (Toamna); ascensiunea fascismului și o privire asupra sa astăzi (Cățătorii din Berlin); disputele religioase din Irlanda de Nord (Cruce și patimă); sau în pădure, un foarte original eseu istoric as spune. Trei țărani traversează o pădure încercînd să iasă la lumină în timp. Traversarea a acestor trei personaje, doi bărbați și o femeie, se petrece însă de-a lungul a cinci secole, ea începe în secolul al XIV-lea în timpul cînd se înfiripau povestirile din Canterbury ale lui Chaucer și ajunge pînă la începutul secolului al XIX-lea, între timp țărani asistă la anii ciumei, la răscocile țărănești, la pedicliele lui John Bull, la executarea lui Charles I, la duelul politic dintre Walpole și Pitt etc. Cățătorii lor prin pădure capătă treptat sensul asumării conștiinței identității naționale. Realizat cu mijloacele și în stilul filmului documentar, în pădure, regizat și scris de Phil Mulloy este incontestabil un remarcabil experiment. Trilogia lui Bill Douglas (scenariu și regie): Copilăria (1972), Familia mea (prezentat la festivalul de la Londra în 1973) și Drumul meu spre casă (1978), urmărește cit se poate de nesentimental copilăria începută la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial și adolescența pînă în pragul maturității a unui băiat scos dintr-un oraș de miniere din Scoția. Sobrietatea stilului și complexul situațiilor social-politice antrenate firesc în biografia eroului fac din acest triptic un obiect de legitim orgoliu al producătorilor săi. Toate aceste teme au în comun viziunea de o stringentă actualitate a autorilor lor, indiferent dacă ele se desfașoară la timpul trecut sau prezent. De asemenea, filmele au creat o estetică proprie: fie apropiată de școala tradițională a documentarului britanic, fie cînd subiectele o cer, o estetică a suprarealului cu asociații dintre cele mai neașteptate. Oricum ele par să reactualizeze un faimos articol-program al creatorului Free-Cinema-ului, Lindsay Anderson, de acum 25 de ani: «Ascultați! Ascultați! Sper că voi fi iertat dacă spun că distincția dintre formă și conținut este naivă. Ea reprezintă chiar esența poeziei (oricare ar fi forma ei de expresie) ca lucrul spus să nu poată fi separat de modul de a spune. Căci nu există artă nesemnificativă. Artă este doar o chestiune de sinceritate și de angajare a noastră față de ceea ce sustinem.»

Consiliul de producție a filmului independent de pe lîngă BFI a încurajat și subvenționat astfel de laboratoare de creație cinematografică și în alte regiuni. Un astfel de film de debut produs cu buget minim în Scoția, scris și realizat de Bill Forsyth (după cum se vede majoritatea producțiilor sînt semnate de autori «totali») este și Acest sentiment urît mirositor. Urit mirositor este de fapt somajul, realitate de care sînt urmăriți fără alternativă un grup de tineri din Glasgow (cifra oficială mi s-a spus este de 2.800.000 șomeri). Ei recurg la tot felul de încercări de a-și găsi de lucru, rînd pe rînd esuate și în cele din urmă ajung să fure. Fură dintr-un depozit chiuvețe de bucătărie cu care, este evident, nu vor avea ce face. Nici cu ele. Particularitatea filmului este că pe măsură ce subiectul devine mai dramatic, tonul său capătă tot mai pronunțate valențe comice, aliaj din care reiese un extrem de sarcastic portret contemporan. În ciuda restricțiilor sale de limbă (filmul este vorbit în scoțiană, ca de altfel multe din aceste filme vorbite în dialect), filmul și-a deschis drum chiar pe ecranul unui faimos cinematograful, al studiourilor Galerilor artistice de avangardă aflate în plin centru londonez la doi pași de Buckingham Palace și de Trafalgar Square.

La Londra circula și azi butada lansată prin anii '60: un regizor dedică 90% din timpul unui film să caute banii necesari și doar 10% din timp să-l facă». Nu puțin regizori au fost salvați în ultimii ani de a o pune în practică de către politica filmelor cu bugete reduse. El a reușit astfel să creeze de-a lungul anilor '70, independent de servituti comerciale, un cinema, deși modest ca proporții, reprezentativ din punct de vedere artistic pentru experiența social-politică a generației lor. Este un cinema care refuză să trăiască «din amintiri» și pe care ei îl numesc fără falsă modestie: celălalt cinema.

Adina DARIAN

Acest film

a marcat  
începutul  
sfîrșitului  
(Albert Finney  
în Tom Jones)





# Planeta noastră albastră



Despre ce a fost vorba în cele 40 de filme ale competiției lung-metrajelor? Iată, prescurtat, «indexul» tematic al festivalului cinematografic «Moscova '87»: într-un

timp de basm, un biet vagabond din țara lui Anderson se vede peste noapte «rege pentru o zi»; un publicist radiofonic polonez stă noapte după noapte, de vorbă în direct, cu ascultătorii «fără somn»; generația de azi și generația de ieri, față în față, într-un dialog pe mal de mare finlandez; un arbore în deșertul Turkmenei sovietice, ca simbol al rezistenței în anii celui de-al doilea război mondial; despărțirea de candoare și de adolescență într-un microunivers de «ultim spectacol» dintr-un orașel olan-

Kapoor arată azi ca un bunic cuminte («și ce fecior frumos eral»), fiul lui Grigori Ciuhrai, Pavel, care abia se naște la prima ediție, este astăzi regizor cu «carte de vizită», în părul lui Bardem s-au strâns zăpezi din «sapte zile de ianuarie», iar locul «vrăjitoarei» Marina Vlady de ieri l-a luat vrăjitoarea de farmec Claude Jade, cu zimbetul ei bun și curat... Anii au trecut, deviza festivalului moscovit a reunit, și anul acesta, aspirații de pace și prietenie.

Îmbucurător pentru cinematografia noastră a fost faptul că **Lumina palidă a durerii**, filmul de esență al regizorului Iulian Mihu, pe un scenariu de George Macovescu (cu Violeta Andrei, Liliana Tudor, Gh. Marin) s-a numărat, neîndoișor, printre creațiile artistice de vîrf ale festivalului. Simptomatic, filmul a

unui «muncitor model» care-și ucide patronul — și **Cimpul devastat**, film vietnamez de Nguyen Hong Sen, această din urmă creație fiind distinsă și cu premiul FIPRESCI, «la mare luptă» cu filmul peruan (voturile juriului fiind împărțite, nouă la opt...).

Ce au adus la Moscova regizorii consacrați? Americanul John Houston a fost prezent cu **Scăparea stă în victorie**, un film cu o «distribuție mare» (Sylvester Stallone, Michael Caine, Carole Laure, Max von Sydow, Pele, Bobby Moore), realizat cu ritm, tensiune și nu lipsit de umor. Sovieticii Alov și Naumov, în premiul de aur **Teheran '43** (de asemenea o distribuție prestigioasă: Alain Delon, Natalia Belohostikova — în triplu rol — A. Djiharhanian, Claude Jade, Kurd Jurgens) refac, tensionat, întâmplările istorice ale unui «tatentat care ar fi putut schimba fața lumii» în 1943, dar complică și diluează inutil filmul pe planul acțiunii contemporane. Sub așteptări au fost și filmele lui Andrei Kovacs (**Paradisul pierdut**) și Jiri Sequens (**Această minută, această clipă**), pe cînd filmul unui regizor englez din «noul val», Richard Wooley, **Frați și surori**, a trecut, din păcate, neobservat în palmares, ca și inventivul policier parodic al francezului Jean-Jacques Beineix, **Diva** (regizorul îmi mărturisea că viitoarele filme, după acest «policier ideal», vor fi pe tema «societății ideale», a «familiei ideale», a «iubirii ideale»), ca și **Sălbaticii** de Pasquale Squitieri, o — cam violentă — radiografie a violenței contemporane. Dintre premiile de interpretare (cinci în total), să mai amintesc pe acelea obținute de austriacul Karl Merkats (în filmul **Böckerer**), de sovietica Maia Aimetova (**Arborele lui Jamal**), de cubanezul Tito Junco (**Grănicerii**). În palmaresul filmelor pentru copii a figurat și **Dumbrava minunată** de Gheorghe Naghi (distins cu «Premiul pentru cel mai bun basm cinematografic»), fapt care subliniază încă o dată buna participare românească la Moscova, pe ecranele festivalului mai figurînd filme remarcabile ca **Duos Anastasia trecea de Al. Tatos** și **Stop-cadru la masa de Ada Pistiner** (în secțiunea informativă) și **Întipărire** de Alexandru Sirbu (în concursul de scurt-metraj).



Teheran '43 de Alov și Naumov: Marele Premiu (cu Natalia Belohostikova și Alain Delon)

## O amplă deschidere spre cinematografiile lumii

dez; o poveste tragică de dragoste cu acorduri de **Al 41-lea** petrecută în anii luptelor pentru independență din Mexic; evenimentele revoluției populare mongole de acum șase decenii; o regiatoare din Spania într-un moment limită al existenței, re-evaluîndu-și propria viață; satul românesc în anii primului război mondial, clipe de viață și clipe de durere; existența grea a unor familii japoneze, pe malurile unui fluviu poluat; în registrul de «comedie neagră», peripețiile unui măcelar austriac în timpul ocupației fasciste; povestea unor fotografi care încearcă să spună adevărul despre populația aborigenă în Noua Zeelandă de acum cîteva decenii; o «iubire imposibilă» în Ungaria din anii celui de-al doilea război mondial; viața și moartea revoluționarului grec Nikos Beloianis; un sătean din Camerun, vizitîndu-și fiica la oraș; puternice contraste sociale; frumoasa prietenie dintre un copil de zece ani și un actor, aflați într-un spital bulgar din zilele noastre; un «policier» parodic desfășurat în ambianțe moderne și spectaculoase ale Parisului contemporan; împrejurările morții unei prostituate într-un orașel englez din nord; povestea unei partide de fotbal dintre echipa Wehrmacht-ului și prizonierii din lagărele «aliților», în Parc des Princes, pe vreme de război; viața aspră a muncitorilor din periferiile insane ale unui oraș spectaculos ca Sao Paulo; demascarea tirzie a unui colaboraționist norvegian; înființarea unui tribunal revoluționar într-un sat cu generații după generații de analfabeți din Peru; atențatul nereușit împotriva lui Churchill, Stalin și Roosevelt în timpul conferinței de la Teheran, din 1943; un muncitor algerian în Franta, pagini din existența aspră a emigranților; momente din istoricul luptelor pentru independență nigeriene; o familie de vietnamezi rezistînd eroic într-un ținut devastat de aviația americană, în anii războiului de tristă amintire; și, în sfîrșit, o excursie în grup suedeză în Gran Canaria...

primit o distincție specială a juriului, împreună cu alte filme de o indiscutabilă calitate estetică, fapt care ne-a format și întărit convingerea că în acest «punct» al palmaresului (acela al «premiilor speciale»), criteriile artistice ale juriului au funcționat cu mai multă limpezime decît în zona premiilor de aur și argint. «Diplomă specială», de pildă, a primit și filmul peruan **S-a întîmplat la Huayanay** (de Federico Garcia, regizor care se făcea cunoscut, în urmă cu doi ani cu excelentul **Acolo unde mor condorii**); un film din familia spirituală a visconțianului **Pămîntul se cutremură**, care narează cu o simplitate emoționantă istoria unei colectivități rurale dintr-un sat cu generații după generații de analfabeți. «Diplomă specială» a primit și filmul portughez **Ceața de dimineață** (de Lauro Antonio); un film din familia spirituală a **Arborelui cu saboți**, care încearcă să pătrundă — și o face cu remarcabilă forță expresivă — prin «ceața» ipocriziei morale care învâluie dimineața de viață a unui tînar. Împreună cu **Lumina palidă a durerii**, aceste filme stau în fruntea unui «palmares personal» afirmînd clar și răspicat virtuțile filmului de artă.

Ce filme valoroase am mai putut vedea în concursul filmelor de lung-metraj? Un film spaniol, de pildă, **Gary Cooper carele ești în ceruri** al regi-zoarei Pilar Miro (cu Mercedes Sampietro, distinsă cu premiul de interpretare); lumea interioară, de gînduri și amintiri, a unei regiatoare de teatru care-și revede propria viață, oamenii, obiectele înconjurătoare, întâmplările cotidiene ale existenței într-o lumină nouă, cauzată de o situație-limită, un film sensibil și poetic, ca titlul său dealtfel. Un film japonez (distins cu «argint»), **Rîul murdar**, de Oguri Kohei, care continuă puternicul filon de pelicule cu profund substrat social din categoria **Insulei** lui Kaneto Shindo și a tragicului **Dodeskaden** de Kurosawa. Un film polonez, **Fluturile de noapte**, semnat de Tomasz Zygadlo, autorul **Rebus-ului** (cu Roman Wilhelm, distins cu premiul de interpretare), o parabolă incitantă despre relațiile complicate dintre oameni și oameni, dintre oameni și societate. În sfîrșit, două filme distinse cu aur: **Omul la capătul puterilor** al brazilianului Joao Batista Andrade — povestea

500 de filme

În programul «hors-concours» al festivalului au mai figurat creații reprezentative ca **Lenin la Paris**, cel mai recent film al prestigiosului cineast Serghei Iutkevici, **Tema** de Gleb Pamfilov și **Agonie** al lui Elem Klimov (acest din urmă film propunînd un portret cinematografic în aqua-forte al celebrului personaj istoric Rasputin); am mai putut vedea **Călărețul electric** de Sydney Pollack (cu Robert Redford și Jane Fonda), filmul spaniol de factură buñueliană **Cuibul** de Jaime de Arminan. Pe planeta (albastră?) a cinematografului mondial, zeci de filme noi — și mai bune și mai rele — venite din cele patru vînturi și-au luat zborul spre cele patru vînturi, dînd «măsură» creației mondiale la ora începutului de deceniu 9. Cel de al 12-lea festival moscovit — cu cele 100 de steaguri și 500 de filme ale sale, cu miile de participanți, cu semnificațiile sale înțîniri creatoare — intră în amintire, lăsînd printre altele semne durabile pe acela al unei remarcabile și remarcate participări românești...

Călin CĂLIMAN

### Premiile și laureatii

După cum se poate constata, pe planeta noastră albastră avem (vorba poetului de toate: «și mai bune și mai rele»), indexul acesta tematic vorbind — este, cert — de la sine. Dacă tragem o linie și adunăm, vom putea desprinde cîteva teme dominante ale filmelor din concursul festivalului (războiul, războaiele, cu amintirea lor peste timp, fiind încă principalul ax al selecției cinematografice), cîteva stări de spirit dominante (materializate, vai, în multe, foarte multe lacrimi și atît de puține zimbete)... Dar aceasta ar fi o discuție lungă și dificilă. Mă mulțumesc, sub linia de bilanț, cu o constatare de principiu: festivalul de la Moscova oferă — încă de la începuturile sale — prilejul unei ample deschideri de perspectivă spre o foarte mare parte a cinematografiilor lumii, fapt care pune un semn de îndoială asupra repertoriilor cinematografice tradiționale, întocmite rutinier și reprezentînd, practic, ferestre foarte mici, înguste, unilateral îndreptate spre lume. Anii au trecut, Rai

### posibilități posibile

«Un nene stă într-o groapă. Un alt nene stă într-o altă groapă... Primul nene nu-l cunoaște pe al doilea și nici al doilea pe primul. Amîndoi nene mîncînc și dorm în groapă lîngă puștile lor. Primul nene trage și îl omoară pe al doilea nene în momentul cînd al doilea nene trage și îl omoară pe primul nene... Acum amîndoi stau tot în groapă. Mai departe nu știu cum a fost, pentru că mămica nu mă lasă să stau la televizor după ora de tîrziu pentru că eu plec la grădiniță dimineața foarte devreme».

Nu am făcut altceva decît să vă citez cuvintele Tatiane Grîndu de la grupa «mare» a unei grădinițe bucureștene. O rugasem pe ea și pe colegii ei de... generație să dea o definiție a războiului.

Propun: a) realizarea unui film documentar pe acest text uluitor și b) trimiterea acestui text-film ca document de studiu pe adresa marilor consfătuirii internaționale consacrate problemelor păcii. Pentru că așa după cum am înțeles de la Tatiana — pacea are (încă) probleme.

Alexandru STARK

### Definiția



Lumina palidă a durerii (de George Macovescu și Iulian Mihu). Distincție specială a juriului (cu Violeta Andrei și Siegfried Signund)



# Filmul, document al epocii



Ultima fotografie a lui Romy Schneider cu fiul ei. El venise s-o asiste la lucru, în studio; o ştia slabită după operaţie...

## cronica faptului divers

Fiul. Oamenii care citeau numărul 1676 al revistei «Paris Match» (datată 10 iulie, de fapt apărută în 3 ale lunii, revista datînd mereu cu o săptămîină înainte) puteau să ia cunoştinţă de însănătoşirea lui Romy Schneider, a cărei viaţă fusese în pericol în luna iunie, ea suferind ablaţiunea unui rinichi. În două pagini, dominate de fotografii, actriţa poza alături de fiul ei, David, şi declara că, restabilă după operaţie, terminase — «sub ochiul îndrăgostit al băiatului meu» — postsincronizarea ultimului ei film. Tot ce se spunea titlu: «După operaţie, Romy Schneider regăseşte bucuria vieţii lângă David», era obsedat de imaginea acestui fiu: «Între mine şi fiul meu, în vîrstă de 14 ani, sînt legături foarte profunde de stimă şi dragoste. E minunatul meu însoţitor. E pasionat de meseria mea şi nu ezită să-mi dea sfaturi sau să-mi corijeze accentul dacă, în emoţia unei scene, greşesc vreo vocală. E posibil ca, la rîndul lui, să dorească a deveni artist

sau regizor, dar deocamdată pasiunea lui e tenisul. M-a bătut bine la cap să-l las la un stagiu de antrenament. Are dreptate, îmi place să-l văd entuziasat. La două zile după apariţia acestui interviu, duminică 5 iulie, pe la orele prînzului, David Christopher se juca acasă, la bunicii săi, şi se urca pe poarta în fier forjat a casei; odată ajuns în vîr, el alunecă şi căzu perforîndu-şi abdomenul în sulitele de fier ale grilajului. El muri repede. Era fiul primului soţ al mamei sale, regizorul şi actorul vest-german Harry Mayen (care s-a sinucis acum doi ani).

**Romeo al secolului XX** — cum l-au numit ziarele — un tînar de 26 de ani, Worbet Nguyen-Van din Bagneux, a căzut de la al IX-lea etaj, în timp ce escalada balconul iubitei sale, cu care se certase înainte cu câteva ore.

**Marele război.** Oraşelul muntos Huescar, din Spania, se află în stare de război cu Danemarca din anul 1809. Primarul, Jose Pablo Serano, se gîndeşte dacă n-a venit vremea încheierii unei păci onorabile dar acceptă că s-ar putea ca membrii consiliului municipal să-i rîdă în nas la auzul acestei probleme.

**Thérèse Raquin?** Virginia Masterson a fost judecată la Washington, bănuită de a-şi fi otrăvit soţul care era în vîrstă de 64 ani. Amantul acuzaţii a fost învinuit că ar fi incitat aceeaşi victimă să participe la un maraton, tot pentru a-i provoca moartea.

## cronica reluărilor

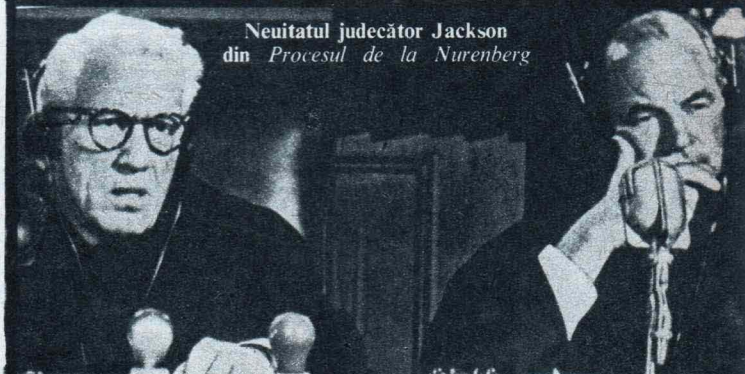
### Procesul de la Nürenberg (urmare, dar şi sfîrşit?)

S-a încheiat cel mai lung proces din analele Republicii Federale Germane — procesul gardienilor de la Maidanek, acuzaţi de uciderea în acea «uzină a morţii» a peste 250 000 de evrei şi prizonieri sovietici. După cinci ani, şapte luni şi patru zile, mai rămăseseră în boxă doar 9 acuzaţi, dintre care două femei — din lotul iniţial unui murind, cu timpul, alţii îmbolnăvindu-se foarte grav şi scăpînd chinului juridic pentru un alt chin, alţii fiind achitaţi, cum s-a întîmplat în 1979, cu patru dintre ei. Scene insuportabile s-au desfăşurat în incinta tribunalului de la Dusseldorf, scene pe cît de groteşti, pe atît de macabre, provocate de minuţia juridică, de o legislaţie grijulie întotdeauna să stabilească exact vinovăţiile, ca şi de slăbiciunile memoriei umane. Acuzaţii — altădată arieni şi arience tinere, acum bătrîni cu burţă şi albiţi de vreme, plîngăcioşi nevoie mare — îşi negau virtos vinile iar supravieţuitorii martori, coşpeşiţi de timp şi amintiri, siguri doar pe existenţa crimei, nu puteau aduce dovezi individuale irefutabile şi mulţi dintre ei se prăbuseau în lacrimi, strigînd cu voci strângulate de emoţie şi neputinţă: «E el, e el, îl recunosc perfect!» Tribunalul cerea însă dovezi clare, nu emoţii. El cerea — conform proce-

durii — ca orice martor să declare mai întîi dacă e «rudă sau prieten» cu acuzatul. Avocaţii apărării, chemaţi să-şi protejeze clienţii în baza garanţiilor de care se bucură orice acuzat, au folosit «argumente socante», după părerea celor mai obiectivi ziaristi. Unul, de pildă, a cerut o expertiză pentru a se dovedi dacă mirosul din jurul crematoriului în care se ardeau oamenii, se poate deosebi de mirosul unor animale arse. Altul a susţinut că «eliminarea copiilor» dintr-un lagăr de concentrare se înscrie în legea avortului autorizat. Altul a sugerat că moartea celor mai mulţi din cei 250 000 a survenit «doar» din boli, subalimentaţie şi epuizare, ceea ce, desigur, e altceva decît o gazare. După aprecierea ziaristilor, cea mai sinceră şi mai profundă pledoarie a fost aceea a avocatului Kurt Rizol, care a pus în discuţie responsabilitatea colectivă a poporului german, avînd în vedere că «fiecare vedea în fiecare zi ceea ce se petrecea şi fiecare a închis ochii», devenind complicele, prin tăcere, al celor din boxe. Acuzarea a cerut cinci condamnări pe viaţă, dar tribunalul n-a pedepsit astfel decît pe una din cele două femei, cealaltă fiind condamnată la 12 ani de închisoare. Comandantul Herman Hackmann «a luat» 10 ani, ceilalţi au încasat între 3 şi 8 ani. Unul singur a fost achitat pentru lipsă de probe. Agenţia poloneză P.A.P. a denunţat aceste verdicte drept «prea clemente», iar procedura procesului drept «scandalosă». Fostul procuror din procesul Eichmann a declarat că «tribunalul de la Dusseldorf a condamnat pe fiecare dintre acuzaţi la cîteva secunde de închisoare pentru fiecare dintre e-vreii asasinaţi».

Preşedintele tribunalului, Gunther Bogen, «om de o perfectă obiectivitate», după cum s-a recunoscut unanim (care avea 15 ani la sfîrşitul războiului) a mărturisit, după o sedinţă copioasă: «Doamne, ce bătrîn am devenit în cursul acestui proces».

Neuitatul judecător Jackson din Procesul de la Nürenberg



## cronica sportivă

### Timpuri noi

Obişnuim, în această pagină, să punem la rubrica «Prim plan secolul XX», cite o fotografie semnificativă pentru vremea noastră. De data aceasta, vom tipări un text care sperăm să impresioneze cît o poză senzaţională. Pentru a sugera în ce măsură sportul, spectacolul arenei, a «contaminat» şi a influenţat viaţa şi limbajul contemporan, «Le Monde», în prima sa pagină, publică la celebra sa rubrică «De la o zi la alta», o «pastilă» care sintetizează sugestiv impactul Wimbledonului cu alegerile legislative franceze. Titlul «biletului» — cum se numeste acolo genul de proporţi scurte — e întru totul cinematografic: «Timpuri noi».

«Doamnelor, domnilor şi iubiţi colegi, 30—40, sînt fericit să deschid noua legisla-tură, joc McEnroe, care marchează o schimbare notabilă, serveşte Connors, a moravurilor politice, ce passing-shoot, în tara noastră, dublă greşală».

Şi, ţinînd seama de importanţa actualităţii la Wimbledon, invit adunarea să treacă la muncă, feliicitîndu-l pe Borg de a fi restabilul o situaţie altfel atît de periculoasă. Ce campion!»

În aceeaşi ordine de idei — «a timpurilor moderne», fie doar şi în sport — un articol de fond din cotidianul «L'Equipe», consacrat valului tînar de jucători care se ridică în tenis, remarcă aceste evidente de care ar merita să ţină seamă mai tot cinefiliul sportiv şi ne: «Viteza este fenomenul timpurilor moderne în toate domeniile. Totul este accelerat. Jucătorii se afirmă mai devreme, ei se nasc mai repede întru glorie... La peste 30 de ani, Năstase (N.R.): «singurul jucător imprevizibil, singurul care te poate lăsa la 3 metri de minge», afirmă Borg) şi Orantes par străbunici. Panatta, bărbat seducător la 30 de ani — nu demult «vîrstă frumoaşă» — oricît tenis ştie, nu mai are forţa să figureze în marile turnee, la doar 5 ani după victoria sa de la Roland Garros. În ceea ce-l priveşte pe Jimmy Connors, el se cheilteşte ca un diavol în toate turneele globului pentru a fi în fruntea Marelui Premiu nemaiputînd să se menţină în elita trilogiei supreme: Roland Garros, Wimbledon, Flushing Meadow. El a încasat o lovitură teribilă în proba adevărului în Internaţionalele Franţei. Pe distanţa a 5 seturi, cei mai mari artişti ai rachetei nu-şi mai pot masca ridurile de sub machiajul talentului. Ca la 38 de ani să trăieşti vîrsta dinaintea retragerii, aceasta poate apărea ca o cruzime...» (N.R.: articolul e scris înaintea Wimbledonului, unde Con-

nors a jucat, după cum se ştie, o partidă formidabilă cu Borg, în care Jimmy, supranumit «The tiger», numai la retragere nu s-a gîndit. Pentru cei interesaţi de personajul Connors, capabil să se uite cu o privire de «o cruzime asasină» în ochii unui arbitru care l-a sancţionat pentru un urlat injurios, să precizăm că soţia lui, un fost manechin de clasă, vede în celebrele furii ale sotului ei doar «manifestările unui temperament impetuos». Nu mai puţin liniştit este şi preşedintele Uniunii franceze a jucătorilor profesionişti: «Concentrarea extremă, enorma voinţă de a învinge, autopersuasivitatea constantă, agresivitatea în joc explică multe, ca şi faptul că numeroşi tenismeni joacă prea des. Totuşi, agresivitatea remarcată în joc nu constituie un fenomen general. Iată de ce n-avem a fi prea îngrijoraţi de toate aceste aspecte».

Poate că în tenis aşa o fi. Şi poate că în toate sporturile se cam exagerază pe tema violenţei. Am fi dispuşi s-o credem. Dar iată o listă a rînilor şi lovirilor suportate de rugbyştii francezi (care mai ştiu şi ei ce înseamnă un joc dur...) după 5 meciuri disputate în turneul lor australian. O transcriem, ca şi cum am vedea ultima scenă a filmului lui Stanley Kramer cu «lumea aceea» urmată de adjectivul acela repetat de trei ori: luxaţie de umăr drept, disjunctie acromioclaviculară stîngă, entorsă de călcîi, cinci puncte de sudură la ureche, hematoma la baza gîtului, plagă deschisă la picior, precum şi — să continuăm? — 38 de puncte de sudură la o ureche...



Soţia unui «monstru» al tenisului: prea frumoasa Patty Connors



# Documentul, sursă a filmului

## depozitii

### Un artist privind în ochii altui artist

Într-un text care s-ar putea numi omagial — deși e departe de a fi numai atât — Elia Kazan realizează un portret al dramaturgului Tennessee Williams (piesa acestuia, celebra **Un tramvai numit dorință** a constituit scenariul, în 1951, al unui film important semnat de Kazan, cu Vivien Leigh și Marlon Brando) care se ridică, prin talentul și inteligenta observațiilor, la o semnificație de amploare pentru tot ce înseamnă azi în lume, un artist, un scriitor. E un text plin de interes nu numai pentru Williams, dar și pentru Kazan, pentru puterea lui a de a simți problemele morale ale creatorului, pentru intensitatea privirii lui ideologice:

«Oaspetele nostru de onoare (N.R.: Kazan vorbea, în noiembrie 1979, la American Film Institute, cu prilejul unui omagiu adus de această instituție lui Williams) a dobindit, de-a lungul anilor în care l-am cunoscut, mai multă încredere aparentă în sine însuși dar mă întreb dacă ea există într-adevăr. Priviți în oglinda operii lui. Ea nu pretinde să vă împună punctul de vedere al autorului. El trăiește în doiăliă.

El știe că în artă e mai important să pui întrebări decât să stabilești o concluzie. Când îi puneam piesele în scenă, mi s-a întâmplat să-mi spună: «Să păstrăm o parte de mister a personajului, să nu încercăm a explica totul... E ceva de vagabond în felul său de a se mișca. E răutăcios dar nu pompos. Viața lui pare să urmeze ritmul unui scherzo pe care doar el îl aude. Nu se prefacă când e indiferent față de bani, dar nici nu are limbajul unui agent de schimb, remarcat la alți confrăți de-al lui... Viața lui seamănă cu limbajul lui. Locuința lui preferată pare a fi o cameră de hotel. Îi amintește asta că viața este efemeră? El duce cu sine toată lumea lui. E romantic? Bineînțeles. Cine a dat un sens peiorativ acestui cuvânt?... Obiectivul lui nu e acela de a avea dreptate. Când îl citesc, nu am impresia că mă îngâmădește cu pumni în coaste ca să mă silească să gîndesc ca el. Nu-și consacră timpul ca să îndrepte oamenii. El continuă să-și trăiască viața plină de neprevăzut, ca un om tânăr. El are o chemare naturală și deschisă spre Dulcea Pasăre a Tineretii. În orice ocazie, se lasă dus de el însuși, oricare ar fi destinația. Se poate plînge fără încetare de palpații cardiace, acestea nu-l vor împiedica să ne îngroape pe toți, și nu fiindcă fizicește ar fi mai rezistent decât noi, ci fiindcă e îndrăzneț. Pentru că e brav. Asta e o sursă a longevității. De fapt, el și-a trăit viața lui, și asta n-a fost ușor. Poate părea ușor acum, dar n-a fost ușor. Ne-a învățat pe toți câte ceva, făcînd din fiecare slăbiciune un izvor de putere și trăgînd din fiecare cusur, o energie artistică. Într-o epocă în care se cere fiecăruia să fie amical, mi se pare necesar să conțor o valoare deosebită prieteniei. Cred că între mine și el există o puternică prietenie, cu toate că ne vedem rareori. Nu știu ce

loc am avut în viața lui. Am încercat să vă spun ce a însemnat el pentru mine. Punctul pe care îl știu în arta de a scrie, l-am învățat de la el mai mult decît de la oricare altul. El mi-a arătat nu ce este scriitorul ci autorul. Spiritul și nu știința de a confecționa. M-am întrebat deseori unde a găsit acest om curajul de a se expune el în

fața lumii. Scriitorul, dacă e artist, dezvoltă lucruri pe care alții nu îndrăznesc să le recunoască. Astfel, el ia cuvîntul în numele tuturor, în numele acelei mari majorități de bărbați și femei care trăiesc tăcuti. Se poate aduce un mai mare serviciu, omului? Nu știu».



*Tunelul timpului*  
în urmă cu 30 de ani.  
*Un tramvai numit dorință*  
(Vivien Leigh și Karl Malden — regia E. Kazan)

## agenda de cinesfil

### Trenuri, linii, idei

● De la 19 iulie la 4 octombrie, la Bruxelles, este deschisă o expoziție amplă: «Anii nebuni ai trenului», consacrată istoriei liniilor de cale ferată. (Dealțul, un belgian, George Nackelmackers, a avut inițiativa, în 1876, a fundării unei Companii internaționale a vagoanelor de dormit). Expoziția are o importantă secțiune cinematografică, organizată pe două teme extrem de generoase: «Universul căilor ferate» și «Trenul și imaginația». Sînt programate vreo 40 de titluri, dintre care reținem cu enormă plăcere a oamenilor care am mers mult cu trenul, în cinema, ca să zicem așa. În primul ciclu: **Turksib** de V. Turin (1929), **Bestia umană** de

Jean Renoir (1937), **Tren de Granier-Deferre** (1973). În al doilea ciclu: **Mecanicul generalei** de Buster Keaton (1927), **Străini în tren** de Alfred Hitchcock (1951), **Trans Europ Express** de A. Robbe Grillet (1963). Pentru «hămesiții» locomotivelor ca noi, cei a două oară născuți odată cu intrarea trenului în gara La Ciotat, filmată de Lumière, și care nu ne putem mulumi doar cu aceste câteva exemple, mai găsim în prospectul cinematografic al expoziției: **Bătălia căii ferate** a lui René Clement, **Drumul vieții** al lui Ekk, **Stazione Termini** a lui De Sica, **Un om pe șină** al polonezului Munk, **Roata** lui Abel Gance... Ce paradis deschide pentru un cinesfil un suier de locomotivă, imaginea unei șine!

● A murit, la Dettenhausen (R.F.G.), în vîrstă de 82 de ani, Lotte Reininger, inventatoarea silueteelor animate în cinema, autoarea primului lung-metraj de animație (**Aventurile prințului Ahmed** — 1923, în colaborare cu Walter Rutman). «Times», în omagiul său, apreciază că «filmele ei constituie evenimentul cel mai remarcabil în arta silueteelor din secolul 18 pînă azi». Jean Renoir o prezenta astfel: «Ce-ai zice dacă l-ai avea în față pe Mozart?»

## cronica subiectelor

**Ideii de studenți.** La a șasea ediție a întîlnirilor internaționale ale filmului studentesc, desfășurată la Karlovy Vary (organizată de Comitetul internațional de legătură între școlile de cinema și televiziune) s-au remarcat:

● filmul bulgar **Băltoaca** (regia: Andrea Puneva): doi puștani «se chinuie» să treacă apa unei băltoace care împiedică, în plină stradă, circulația; ei încearcă tot felul de mijloace pentru a o «lichida». Atît; un subiect de două vorbe care ajunge să se constituie în bijuteria festivalului. «Mut, filmat în alb-negru, cu o privire de o intensitate corozivă — **Băltoaca** e c'est du grand cinéma» (scrie L. Marcorelles cunoscut critic francez).

● filmul cehoslovac **Copiii circului** (regia: Jana Sevcikova): viața de zi cu zi a unei familii care trăiește într-un circ ambulant; cum cresc copiii printre clowni și trapeziști, filmați cu minuție și adevăr, cu o «exuberanță a generozității» care ridică un simplu scheci la poezie pură;

● filmul japonez **Hiryufan** (regia: Toshiro Joshyaka): subiect de «kiru» — o elegie a întîlnirii dintre un bătrîn obosit de viață și o puștoaică.

● filmul sovietic **Tren de dimineață** (regia: Igor Aspajan): subiect de «Scurtă întîlnire» — într-un bufet de gară mică și pierdută, un soldat tînăr se amorezează, cu grație și umor, de ospătăriță.

Media de vîrstă a participanților la întîlnire: 24—25 de ani.

**În amintirea lui Lennon. Zece minute pentru Lennon** e un scurt metraj filmat în Central Park din New York, descriind cele 10 minute de reculegere ținute de câteva mii de

oameni după asasinarea celebrului cîntăreț. Totul în două secvențe: un panoramic de 9 minute peste mulțime, filmat «cu camera pe umăr» și un plan final de câteva secunde.

**În amintirea Annei Pavlovna.** Emil Loteanu (regizorul Șatrei și al **Dramei la vinătoare**) pregătește la Mosfilm **Divina Anna**, o biografie a celebrei balerine ruse Anna Pavlovna, de la nașterea căreia s-au împlinit 100 de ani. Loteanu vede în această actriță «un geniu care a sintetizat înaltul romantism al secolului XIX cu familiaritatea comunicării specifice secolului XX». Formula filmului ar fi o combinație între balet și scenele de viață care relatează biografia eroinei.

**Filme portret.** Un film despre Woody Allen realizat de belgianul André Delvaux. Un «Robert Altman» realizat de spaniolul Carlos Saura, Un «Milos Forman» văzut de Vera Chytilova. Ideea unui asemenea gen aparține producătorului belgian Pierre Drouot.

«Sandokan, tigru malaez» (iugoslavul Kadir Bedi) la Hollywood, cu soția sa, Susan. Viitorul său film, o ecranizare după celebrul roman *Cele 40 zile de la Musa Dagh*



**Clasica intrare a trenului într-o gară de western — reconstituită birjă cu birjă. de Michael Cimino în ultimul său film**



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





Interpreta filmului chinezesc *Zimbetul unui om chinut* se numește Pan-Hong. Filmul a fost proiectat la festivalul de la Cannes, în mai, și în prezent se află pe ecranele noastre

**«Doar pentru ochii tăi»**

Așa sună și titlul ultimului James Bond realizat de John Glen. Este folosit aici — așa cum afirmă criticul american Richard Carlin — tot setul de găselnite tipic jamesbondiste: ciocniri de mașini, acrobație, cascadorie fantastică, dar și o coloratură alpină, adică o cursă cross-country pe schi într-o stațiune de iarnă din Dolomiți, o cascadorie în doi pe schiuri în care niște acrobați își încurcă schiurile în aer, o coborâre vicioasă însoțită de tragere la țintă și, tot cum spune comentatorul amintit (iar noi constatăm și ne imaginăm nu fără dificultate), un meci de hochei în care jucătorii sînt folosiți drept puc.

Dar nu numai acumularea de gadgaturi sportivo-politiste e prezentă în filmul *Doar pentru ochii tăi*, ci și o distribuție foarte rezonantă dar și inedită: Carole Bouquet pe care comentatorul o portretizează astfel: «Are 23 de ani, păr negru lung, ochi de un albastru-egean și mișcări foarte spontane, detine în film filonul amoros. Ea este o adevărată zeiță a luptătorului de tip James Bond.» Topol (pe care noi l-am văzut nu demult pe ecrane alături de Mia Farrow în filmul *Urmează-mă!*) este și aici tot un fel de detectiv grec. Pe el, criticul american îl caracterizează astfel: «Topol e probabil primul și singurul actor din lume care demonstrează cum se poate vorbi în timp ce mesteci alune prăjite.»

Am ajuns bineînțeles la Roger Moore, aflat la al cincilea James Bond pînă acum, care are aici aerul «unui manechin bine pomădat, cu o mină sănătoasă și lipsită de griji. O apariție foarte plăcută pentru public dar un blestem pentru regizor. Zimbește spectaculos, vorbește o engleză ca la carte și este plin de tabieturi. Dar oricite s-ar spune și s-ar debita pe seama lui, Roger Moore rămîne o unealtă bine unșă în această mașină perfectă de fabricat film!».

Să fie oare filmul *Doar pentru ochii tăi* numai și numai un chewing-gum vizual?

**Zăpada**

Ar trece poate «la grămadă» un film despre o mică aventură tristă petrecută în lumea interlopă a Montmartre-ului de astăzi dacă personalitatea realizatoarei n-ar face să se vorbească despre *Zăpada* mai mult ca de o profesiune de credință a autoarei. Pentru că Juliet are, la cei 30 de ani ai ei, o destul de vastă experiență de cineast. Ce este filmul pentru ea? (care n-a urmat cursuri la conservator ca să fie actriță și nici IDEC-ul ca să devină regizoare). Iată: «Doream de multă vreme — spune Juliet Berto — să nu rămîn o simplă actriță ci să abordez și regia de film. La drept vorbind, Jean-Luc Godard cu care am lucrat de mai multe ori pînă acum este și punctul de pornire și sursa dorinței mele de a face film. Faptul de a-l fi întâlnit și de a fi discutat cu el, ca să nu mai pomenesc faptul de a fi lucrat în film cu el, m-a determinat să doresc să nu rămîn o simplă actriță-obiect ci să merg mai departe. De la colaborarea cu Godard apare așadar și prima mea dorință de a fi realizatoare. Doream să învăț, să mă maturizez, să fiu într-adevăr gata pentru acest act creator mult mai complet care este realizarea unui film. I-am împărtășit acest gînd al meu lui Jean-Luc Godard și sfatul pe care mi l-a dat a fost următorul: «Fillează-ți portăreasa». Dar eu n-am nici o portăreasă, l-am răspuns. Hotărîrea mea

însă era luată și ea însemna că vroiam să fiu mai mult decît o actriță. Așa că am început să învăț cinematograful. (Urmasem o școală bună la Godard). O altă etapă în viața mea a fost colaborarea cu Rivette. Apoi am început să scriu scenarii dar nu puteam să mi le finanțez. Cu toate acestea, dorința de a face film creștea neîncetat, devenea o rațiune a existenței mele. Trebuia să fac un film și, împreună cu Marc Villard, am scris un alt scenariu — este vorba de actualul film *Zăpada*. N-am vrut nimic altceva decît să arăt un loc pe care-l cunosc foarte bine la poalele Montmartrului, între Pigalle și Barbes și pe oamenii care frecventează locul ăsta. Bineînțeles că cei de pe aici vorbesc, cum să spun, într-un mod folcloric. De-a lungul unei povestioare în tonalitate polițistă nu fac decît să li urmăresc pe acești marginali ai societății care se întîmplă să aibă o viață atît de plină de întîmplări semnificative.»

**Caseta misterioasă**

Amatorii de literatură sau cinemato-

graf fantastic nu-și proiectează viziunile doar în viitor. E privilegiul ficțiunii pure de a călători nestingherită în timp. Eremei Parkov, un nume cunoscut în rîndul scriitorilor de science-fiction, în colaborare cu regizorul Rudolf Frunтов și-au plasat acțiunea noului film realizat la studiourile «Mosfilm» în secolul al XIII-lea. Filmul se numește *Caseta Mariei Medici*. Este vorba despre un tezaur pe care cruciații l-au ascuns din ordinul unui episcop, cu 7 secole în urmă. Căutarea «comorii sfinte» a fost nu odată de-a lungul secolelor motivul unor lupte și căutări obstinate, care s-au soldat cu nu puține victime. Oricît ar părea de ciudat, acțiunea filmului începe la Leningrad în... 1981! Un om de afaceri din Occident, anticar, aflat în vizită în orașul de pe Neva, dispăre fără urmă. O crimă perfectă? În timpul cercetărilor, conduse de un tînăr și întreprinzător inspector de miliție, se descoperă nu numai circumstanțele crimei — evident, filmul are structura unui polițier — dar se dezvăluie în sfîrșit și taina misterioasei casete. În rolurile principale: Valeri Rîjakov, Clara Luciko, Anatoli Egorov. Cum romanul omonim s-a bucurat de succes, rămîne ca spectatorii să-și spună cuvîntul asupra ecranizării.

**Un nou teritoriu cinematografic**

În vreme ce industria cinematografică engleză continuă să plutească în incertitudini, afirmație pe care o face însuși importantul ziar Times, apar și comparații din ce în ce mai îngrijorătoare pentru cineastul britanic despre înflorirea cinematografului australian, lucru mai nou, despre anvergura căpătată de industria cinematografică din Noua Zeelandă. Spectatorul britanic va putea să-și dea seama de proporțiile și calitatea acestor producții la primul festival al filmelor din Noua Zeelandă. Ceea ce caracterizează aceste filme și constituie trăsătura lor comună este faptul că au fost realizate cu bugete foarte mici. La foarte apropiatul festival de film din Noua Zeelandă, urmat de cel din Australia, se vor vedea între altele filmele: *Adio plăcîntă cu carne de porc!* o comedie etichetată a fi «de vinătoare», *O aromă medievală* și *Fiii întorși acasă*, o poveste de dragoste care transgresează barierele rasiale pe cît se pare foarte prezente încă în spațiul neo-zeelandez.

**«Cum să scapi de patron»**

Pe englezește filmul regizorului american Colin Higgins (autorul unui film de mare succes *Harold și Maud*) poartă un alt titlu decît «Cum să scapi



Bucurie mare și pentru spectatori și pentru producători: Julie Christie revine pe platouri. Cu o condiție: într-un rol foarte bun!

**Mondo telex**

**Numai foc și pară...**

● Regizorul vest-german Werner Fassbinder semnează un nou film intitulat *Lola* (Lola fiind parcă un nume predestinat povestirilor de dragoste). Această poveste de dragoste a lui Fassbinder este plasată pe fundalul epocii imediat următoare celui de-al doilea război mondial. În rolul principal apare actrița Barbara Sukowa.

● În urma unui sondaj efectuat în Franța s-a ajuns la constatarea că cele mai bune filme franceze din ultimii 10 ani au fost: *Providence* de Alain Resnais, *Lucien Lacombe* de Louis Malle, *Pușca veche* al lui Enrico, *Tess* de Polanski și *Farmecul discret al burgheziei* de Luis Buñuel.

● *Atentie, vizită!* se intitulează ultimul film al realizatorului ceh Karel Kachyna. Este o poveste, și tragică dar și poetică, despre existența a doi bătrîni care-și duc zilele într-o casă la fel de bătrînă ca și ei.

● În filmul *Nocturnă* al regizorului italian Giorgio Bontempi, apare actorul italo-american Tony Musante alături de Fiorenza Marcheggiani.

● Realizatorul francez Jean-Paul Rappeneau l-a ales pentru noul său film pe care îl turnează în Franța și Elveția pe Yves Montand ca partener al recent laureatei actrițe la Cannes, Isabelle Adjani. Filmul se intitulează **Numai foc și pară**.

Continuă seria James Bond cu *Doar pentru ochii tăi*. Partenera lui Roger Moore este o debutantă: Lynn-Holly Johnson





de patron». În versiunea originală, el se intitulează **Nine to Five**, adică «De la nouă la cinci», tradiționalele ore de muncă. Colin Higgins este un cineast dotat cu un remarcabil simț al umorului, dar ceea ce este demn de reținut la el este faptul că nu aderă la tendința tot mai prezentă a comedilor gratuite care încearcă o relansare a bufonadei, a cascadei de gaguri dovedind poate inventivitate dar nu și adresă. Higgins pornește — cum singur o afirmă — de la «ceea ce văd». Și apoi hiperbolează în registrul comico-satiric.

Ultimul film, deci, care în America rulează cu titlul **Nine to Five** iar în Europa **Cum să scapi de patron**, pornește așadar de la ceea ce a văzut autorul în mediul înconjurător. Astfel trei funcționare exploatare de patronul lor au inițiativa curajoasă de a-și reorganiza serviciul îmbunătățind pe cât posibil condițiile de muncă, adică orele de sosire, asigurarea creșei pentru copii, sporirea salariilor, etc. Punctul de vedere feminist, pe care îl întărește în acest film însăși prezența actriței Jane Fonda, este literalmente sublimat de enormitatea situației comico-satirice care nu poate fi acceptabilă din punctul de vedere al țintei acestei satire — patronul — decât datorită perfectei complicități a celor trei funcționare. Trebuie să menționăm la loc de frunte că această complicitate — cum spune un comentator — este asigurată în distribuție de trei nume actoricești de mare rezonanță: Jane Fonda, pe care am amintit-o, Lily Tomlin și Dolly Parton. Despre Lily Tomlin se spune că este magistrală și că de multă vreme spectatorul nu asistă la un duel actoricesc atât de plăcut pentru el și atât de devorator pentru interprete cum este cel dintre Jane Fonda și Lily Tomlin și, se pare că aceasta din urmă, tot pentru prima oară, iese învingătoare în fața inegalabilei Jane Fonda.

#### Reconsiderări

Acum când Steve McQueen nu mai este decât o amintire (și ca orice amintire la nesfârșit interpretabilă), comentarii fenomenului cinematografic american revin asupra persoanei sau poate chiar a personajului Steve McQueen într-o reconsiderare din care începe să dispară patima și să intervină luciditatea.

Michel Cieutat, unul dintre acești comentatori ai filmului de peste ocean, îi consacră în «Positiv» un studiu și o analiză lui Steve McQueen, considerat actor reprezentativ al mitologiei hollywoodiene a anilor '60. Concluzia lui Cieutat este în sine expresia spiritului în care și-a primit și analizat subiectul. Iată: «Steve McQueen a murit după ce și-a ridiculizat personajul. Pentru un ins semicincult căruia cea de-a doua sa soție, Ali MacGraw, îi ridicase vâlul de pe ochi și-l făcuse să înțeleagă că toate convenițele și credințele lui nu erau decât nimicuri, această ieșire din scenă a fost, într-un fel, o lecție de modestie și de relativitate. El a fost o vedetă și, părăsindu-ne, ne-a cerut să păstrăm despre el doar amintirea evanescentă a unei stele căzătoare. Într-un fel el a fost un «easy-ride» fără nici un fel de bagaj critic, înarmat doar cu un zîmbet șmecheresc.»

#### periscop:

### Confesiunea lui J. R.

Serialul Dallas rulează la ora actuală în multe țări ale lumii. Se discută în presa de specialitate și nu numai în ea despre povestea din Dallas și se detestă la unison un personaj: J.R. Interpretul este ținta unei confuzii aproape depline cu personajul pe care îl aduce pe micul ecran și, s-ar părea, că nu-i displace prea mult pentru că asta înseamnă de fapt reușită artistică. Numai că ea are și o altă față pe care Larry Hagman, creatorul lui J.R., actorul care-i împrumută fizionomia, nu se sfiștie s-o declare fără ocol. De când interpretează pe acest diabolic din familia Ewing, Larry Hagman a devenit într-adevăr unul din cei mai detestați oameni din lumea cinematografului și a televiziunii. Cum s-ar spune, toată lumea e cu ochii pe el. Surprizele încep doar atunci

în direct  
din New York

„Vreau să ajung la public și să-l trezesc!“

El are publicul și critica de partea sa. Dar e nemulțumit: «nu-mi place ce fac!»



«Un gând care mi-a venit odată cu înaintarea în vîrstă, — spune Paul Newman, care nu demult a împlinit 55 de ani — se referă la coruperea actorului american. Am crezut totdeauna că acest lucru li se poate întîmpla numai altora, dar de curînd mi-am dat seama că mi s-a întîmplat și mie. Nu e vorba de bani. E vorba că începi să gîndești despre tine ca despre un star și nicicum ca despre un actor».

Într-un interviu acordat ziarului «Washington Post», Paul Newman apreciază că ultimii 2-3 ani au fost mai degrabă ani de insatisfacții pentru el sub raportul realizărilor sale profesionale. «Iar pe plan personal, au fost ani de suferință, adaugă el, referindu-se eliptic la moartea, acum doi ani, a fiului său, Scott, în urma unei doze prea mari de narcotice.

«Cînd un actor începe să gîndească că este prea mare ca să se întoarcă la teatru, adică la locul de unde a început — acesta este semnul că profesia l-a corupt». Tocmai de aceea Newman este hotărît să joace într-o piesă în toamna aceasta, după o pauză de 15 ani. După unele știri de presă, această reîntoarcere pe scenă ar urma s-o facă la Kennedy Center din Washington, în piesa lui Maxwell Anderson, «Prețul gloriei»; piesă inspirată din evenimentele primului război mondial, a cărei premieră absolută a avut loc în anul 1924.

Aprecierea lui privind lipsa de satisfacție profesională din ultimii ani e cam aspră,

dacă se are în vedere că în această perioadă actorul a debutat ca regizor pe micul ecran cu piesa «The Shadow Box» (Cutia cu umbre), debut foarte bine primit de critica de specialitate. Avînd în distribuție pe Joanne Woodward, soția actorului, piesa evoca cu multă finețe și discreție ultimele zile ale unor bolnavi de cancer. Iar recent, rolul interpretat de el în filmul **Fort Apache, the Bronx**, a cărui premieră a avut loc cu cîțiva timp în urmă, la New York, a fost apreciat de critică ca un moment de vir al carierei lui artistice, deși filmul a stîrnit aprinse controverse în rîndul liderilor politici și religioși ai comunității zugrăvite fără menajamente în această peliculă.

Reconstituind un segment din viața unuia din cele mai năpăstuite cartiere ale New York-ului, filmul, al cărui regizor este Daniel Petrie, prezenta Bronx de sud ca un coșmar urban, o viziune americană modernă a unui oraș peste care a trecut parcă un război nimicitor, dar, de fapt, un oraș distrus nu de bombe și foc de artilerie, ci de decenii de mizerie și indiferență civică.

Centrul vital al acestei comunități este circumscripția de poliție, un adevărat fort într-un teritoriu ostil (de aici titlul filmului), unicul loc unde bătrîni se pot aduna ca să stea de vorbă, să joace cărți, să se încălzească la soare, cu sentimentul reconfortant că nu sînt în pericol. Dincolo de circumscripție, e haosul comerțului cu droguri, prostituție, crimă și violență la tot pasul. În acest univers dezolat, care pare să prevestească sfîrșitul civilizației și începutul

cînd te apropii și încerci să intri în intimitatea lui așa cum o face un gazetar, pe numele lui Russ Farrell, care i-a solicitat un interviu. «Atunci — ca să preluăm constatările amintitului interviu — îți apare în fața ochilor un alt fel de om, un om educat, care în viața de toate zilele are grijă de copii, cînd soția lui este ocupată și care duce într-adevăr o clasică viață de familie. De luni și pînă vineri însă, Larry Hagman, în costumația lui texană, bea fără moderație, maltratează femeile și calcă toate legile în picioare, cu alte-cuvinte de luni și pînă vineri este J.R. din Dallas.

— Credeți, îl întreabă gazetarul, că la ora actuală ați mai putea face cîțiva pași pe jos fără să vă păzească cineva?

— Sper, dar nu-mi fac nici o iluzie. Săptămîna trecută, de exemplu, am fost invitat într-un studiu de televiziune ca să asist la un show public. A trebuit să fac deplasarea în helicotper și să pîndesc pe porțile studioului în cadru de poliști.

— Dar credeți că viața vă este în primejdie?

— Nu numai a mea. Cea mai în primejdie este viața lui J.R. Ewing, individul din Dallas care este amenințat zi de zi prin scrisori și telefoane.

— Și cum explicați această reacție a publicului?

— Cred că nu toată lumea poate face deo-

sebiră dintre un personaj și cel ce-l interpretează. Oamenii îl identifică pe diabolicul din Dallas cu cel care îl interpretează. Trebuie să mai spun că la ora actuală în cinematograf, existînd o multitudine de nuanțe în compunerea personajelor, cu greu îți mai dai seama care-i bun și care-i rău. În Dallas însă nu există nici un dubiu: diavolul sînt eu! Există aici un personaj cu totul și cu totul detestabil și publicul proiectează asupra lui toată tensiunea care se naște din purtarea sa.

— Caracterul lui J.R. Ewing vă seamănă cît de cît?

— Mai mult decît îți închipui. Adică vreau să spun că-mi seamănă, dar seamănă cu mine cel din copilărie, pentru că, atunci cînd am deschis bine ochii asupra lumii, întreaga mea mentalitate s-a schimbat. Apoi, căsătorindu-mă, întreaga mea viață a căpătat un sens care există în afara meseriei pe care o practic. Așa că pot spune că nu mă tem deloc de vreo influență nefastă exercitată asupra mea de personajul J.R. Dealtfel, toate aceste incomodități se vor termina, sper, odată cu cariera serialului Dallas, cînd cariera mea va căpăta și ea o altă turnură.

— Aveți vreun regret că v-ați angajat în această aventură Dallas?

— Deloc. Personajul J.R. este detestabil și-mi mîndru că e așa! Iar eu sînt mîndru de a fi fost acest personaj!»

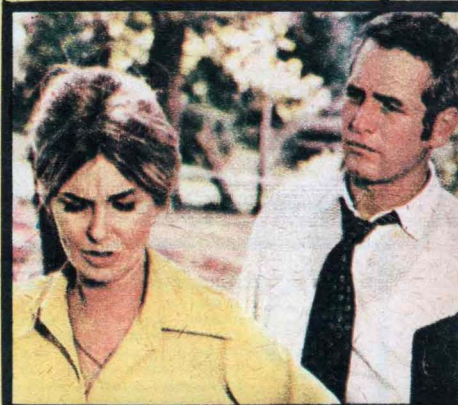
unui nou ev întunecat, un polițist, cu multi ani de stagiu — personajul interpretat magistral de Newman — face tot ce-i stă în putință pentru a înțelege și ajuta pe acei cetățeni din cartier — în majoritate negri și hispanici — care aspiră să trăiască omește.

Respingînd criticile acelor politicieni care, refuzînd să admită că imaginile dure din film reflectau realitatea, au cerut interzicerea prezentării în New York, Paul Newman spune: «Noi, cei care am făcut filmul, sperăm că el va fi catalizator pozitiv de care e nevoie pentru inițierea unui efort pe plan național în vederea reconstruirii unor cartiere lăsate în totală părăsire, spre a face mai bună viața locuitorilor lor».

Atent la reacțiile opiniei publice mai largi la acest film — care dealtfel au fost foarte pozitive — Newman, e în același timp, preocupat de cariera lui. El recunoaște că a făcut cîteva opțiuni greșite și filme proaste, ca de pildă **Ziua cînd lumea a luat sîrșit**, un film despre un dezastru vulcanic — «cu uriașă eroare făcută din dorința de a joca într-un film comercial». Dar și **Quintetul** lui Robert Altman a fost o alegere nefericită.

«Probabil că mă decid pentru un film dintr-o serie de rațiuni greșite. Dacă nu filmez, aleg un scenariu pentru că se întîmplă să-mi cadă în mînă, deși poate că e mult mai slab decît unul pe care l-am respins pentru că filmam». La asta trebuie adăugat faptul că Newman refuză categoric să joace în filme care se turmează în perioadele cînd el este angajat în cursule auto-mobilistice — marea și statonica lui pa-siune de vară. Amintînd, cu regret, că a refuzat roluri jucate ulterior cu mult succes de Al Pacino și Robert Redford, Newman spune:

«...Tot ce știu este că acum 20 de ani consumam 15% din timpul meu de să citeșc pentru profesie și 85% pentru plăcerea mea, iar acum e invers. În decurs de un an mi se întîmplă să citeșc 200 de scenarii fără să găsesc ceva potrivit. Asta e de natură să spună ceva despre starea cinematografiei noastre».



Paul Newman și soția sa, Joanne Woodward: un cuplu de actori fără pereche

După părerea lui, anii '60, cînd el era unul din stururile Hollywoodului, au fost perioade de vir al carierei sale. «Pe atunci, se făceau cu adevărat filme interesante, acel gen de filme pe care le-aș face cu plăcere și azi, numai că ele nu mai sînt la modă. Nu cred că spectatorul mijlociu american mai e capabil azi să se concentreze mai mult decît pe intervalul dintre două reclame».

De la debutul ca regizor cu filmul artistic **Rachel, Rachel**, în anul 1968 — un film despre singurătate, cu Joanna Woodward în rolul principal — a mai făcut doar două filme, plus recenta premieră de televiziune «Cutia cu umbre». «Sînt mult mai selectiv atunci cînd e vorba să semnez regia unui film decît atunci cînd joc».

«Dacă e ceva care mă interesează în această societate anesteziată, e mișcarea. Vreau să ajung cu adevărat la public și să-l trezesc. E drept că, simțîndu-se tot mai amenințat, oamenii, ca să nu scumbe, se anesteziază. Nu e de mirare, atîta vreme cît fiecare dintre noi e obsedat de faptul că nu-și poate apăra familia, că e neputincios în fața inamicului invizibil», zice el, referîndu-se la stururile de arme nucleare împotriva acumulării cărora s-a ridicat de-a lungul anilor.

Necontenitele lui căutări pe planul împlinirilor profesionale, alături de frămîntările grave și responsabile privind viitorul omenirii îl situează fără îndoială pe Paul Newman în rîndul celor mai remarcabile personalități artistice ale Americii.

Margit MARINESCU



tv

## Cezar și Virginia

tv

Către sfârșitul lunii trecute, mulți telespectatori dintre aceia care nu știu nici măcar că regulamentul hocheiului pe gheață a fost adus pentru prima oară în Europa din

America, de către Cristofor Columb, care credea că descoperise regulamentul hocheiului pe iarbă din India (cum altă de doct ni se explica. În aceeași perioadă, de către «Ars Amatoria», într-o viaie efemeră publicistică numită «Universiada»), mulți telespectatori, adică, dintre aceia fără tangențe și chiar fără secante cu sportul nostru cel de toate zilele, și-au petrecut ore și zile din viață printre sportivii Universiadei. Realizatorii micului ecran, ei înșiși peste tot, pe unde se arunca un ciocan sau se bătea o minge, au realizat în zilele Universiadei un remarcabil «tur de forță», făcându-ne părtași la cele mai importante momente ale impresionantelor desfășurări de forțe din timpul Jocurilor mondiale universitare găzduite de Bucureștii lui '81. Înaintea oricărui comentariu, ar fi de aplaudat, așadar, «medalia de aur» meritată de echipa lui Cristian Topescu în maratonul transmisiilor sportive din zilele sfârșitului de iulie, când telespectatorii — chiar și asportivii, de cei nesportivi să nu aducem vorba aici — au renunțat la multe, chiar și la «Cezar și Cleopatra», deși era pe-acolo și Sir Alec Guinness, pentru a vedea fel de fel de alte filme noi, filme după filme, «Nadia și Emilia», «Virginia și Florența», «Anisoara și Valentina», «Carmen și Dumitrița», opera prima «Doina și Tudorița», și așa mai departe, pînă la cele '67 de filme-medalii (ca să ne referim numai la producția națională), filme de aur, filme de argint, filme de bronz...

Grație televiziunii am simțit zi de zi,

în timpul Universiadei, ritmurile și cadențele luptei sportive, am văzut îndeaproape clipa de zîmbet sau — de ce nu? — lacrima învingătorului, am văzut îndeaproape clipa de lacrimă sau — de ce nu? — zîmbetul învinsului, am avut în față permanent panoramicul prieteniei dintre sportivii lumii, materializat în stringeri de mînă, în îmbrățișări entuziaste, în încurajări frenetice, în aplauze prelungite, în consolări zadarnice... Reporterii televiziunii — cei de la aparatele de luat vederi, cei de la microfoane, cei de la mesele de montaj, cei din studiouri, unii dintre ei specializați «in mers», la fața locului — au fost mereu pe fază, prinzînd și nelăsînd să se scape secvențe (de viață și film) dintre cele mai semnificative ale Universiadei '81, cu șanse de a deveni emblematice... Lacrimile de pe podium ale Anisoarei Cușmir și ale lui Petre Kuki, care fuseseră aproape de visul lor de aur...

Rodica Tapalagă, o actriță pentru zilele de sărbătoare ale teatrului, ecranului și televiziunii



Bucuria dezlănțuită a mușchetarelor noastre după splendida victorie la floretă... Sprinturile prelungite ale alergătorilor de abanos... Siluețele incerte ale maratonștilor profilate în tunelul de la intrarea stadionului atletic... Ingenuncherea aceea dramatică, pe linia de sosire, a alergătoarei de cursă lungă (din totdeauna alergătorii de cursă lungă au fost subiecți celebre de film, de pe vremea păstorului cu fustanelă sau — sărînd peste secole — de pe vremea «free-cinema»-ului), ingenuncherea aceea dramatică și timpul oprit la patru pași de infinit...

Am ascultat, apoi, primele gânduri ale campionilor Universiadei, rostite cu respirația încă tăiată, cu emoția concursului sau a izbînzii în glas. Reporterii micului ecran au fost încă o dată pe fază, prelungind victoria sportivii dincolo de groapa cu nisip sau de calul cu mînere spre ceea ce ține de forța umană în genere, și nu numai de forța fizică, ci îndeosebi de cea morală și spirituală... Carmen Bunaciu și-a amintit înainte de toate de antrenorul ei, reporterii televiziunii și-au amintit de toți cei care ne-au încîntat cu arta lor sportivă de-a lungul anilor; da, pe micile ecrane, printre alergătorii și săritoarele Universiadei, s-au strecurat, pe nesimțite, amintirile, iar noi, telespectatorii de azi, am retrăit parcă, noaptea lui Bob Beamon (mai tîmbe, Adina?) sau ne-am simțit pentru o clipă mai tineri, cu peste un sfert de veac, la peluza Întîi de pe «Republică» (unde gardul era mai ușor de sărit), purtînd în mîini torțe și scandînd într-un glas, sacadat, numele acelea al căror ecou nu se va putea stinge vreodată: «Visser-Gutowski»...

Pentru toate acestea, pentru că au izbutit să transmită nu numai niște frumoase întreceri sportive, ci și intensitatea unor stări de spirit sau, altfel spus, o poveste sentimentală, reporterii micului ecran își binemerită, zic, medalia de aur a telespectatorilor. Ei au izbutit să dea sportului dimensiuni de viață. Eu au izbutit să dea sportului dimensiuni de film. Mă gîndesc acum la o singură secvență de pe micile ecrane: o mare campionă ca italianca Sara Simeoni, după o mare victorie și înaintea emoționantei festivități de premiere cu «Gaudemus igitur», lăsîndu-și «baltă» o clipă suporterii și medaliile pentru a bea o gură de apă de la «țuțuroiul» stadionului; nu este aceasta, oare, o secvență de film mai frumoasă chiar decît

aceea cu fluturii de noapte, dînd țircoale felinarului cu gaz din Salt in necunoscut?

Călin CĂLIMAN

## Filme pe micul ecran

● **Adevărată dragoste** (Jan Barot, 1976). Subtilă investigație psihologică. În orice femeie, întotdeauna, poate fi intuită umbra unei Cleo, și nu doar între 5 și 7. Meseșă de a trăi sau, mai exact spus, de a tenta o supraviețuire, chiar cu prețul sacrificiului unui ideal artistic. Căci viața rămîne cel mai de preț bun dat omului. Un mit al mesterului Manole raversat. Film tulburător, unul dintre cele mai interesante din cele transmise în ultimul timp.

● **Virsa îngrată** (Gilles Grangier, 1967). Nu întotdeauna un cuplu de doi monștri sacri este memorabil. Experiența Gabin-Fernand a dovedit-o, inclusiv în acest **Virsa îngrată**. Fiecare și-a cîntat cu virtuozitate partitura, dar concertul nu-și avea melodia sa inefabilă.

● **Amalia Earhart** (George Schaefer, 1974). Despre o femeie (sau despre femeie, în general?). Despre cum își poate ea depăși condiția. Apropos: care condiție? Și de ce, «condiție»?

● **Cînd dragostea se întoarce** (Nicole de Buron, 1975). Annie Girardot și Pierre Mondy. Într-o comedie cu accente sociale și cu happyend. **Ça va?**

● **Contrapunct** (Ralph Nelson, 1967). Valoare medie, dar o idee deloc de lepădat învalia dispută între Charlton Heston și Maximilian Schell: anume aceea că, uneori, nimic nu se poate întimpla dincolo de o anumite muzică.

● **Visul spulberat** (Renato Castellani, 1957). Lea Massari (excelentă interpretare) într-o pelliculă modestă.

● **Vine și tata** (Peter Graham Scott, 1960). Comedie onorabilă.

● **De dragul lui Pete** (Peter Yates, 1975). Sraz.

● **Salt in necunoscut** (John Frankenheimer, 1969). Despre dificultățile vieții de parașutist...

● **Vesnicul întîrziat** (Robert Asher, 1966). Nu există doar un cretinism biologic, ci și unul artistic — dacă se poate spune așa.

Aurel BĂDESCU

Cinema

Mai mult decît în alte bresle, în cea a arhitecților, datorită practicii «bobocitului» (studenții anilor mai mici lucrează la proiectele celor mai mari) există încă din anii universității o mai bună cunoaștere între diferitele vîrste profesionale.

Dincolo de hazard, așa cum singur o spune Ștefan Antonescu, înflînirea sa cu Buftea se datorează și acestei tradiții. Numai cu cițiva ani mai mare, arh. Nicolae Drăgan îl servește lui Ștefan Antonescu drept mentor în tainele scenografiei, cooptîndu-l ca asistent la **Dincolo de pod și Buzduganul cu trei peceți**. A fost de-a-juns ca microbul filmului să fi contaminat pe noul venit. Debutul pe cont propriu nu a întîrziat. În 1977 Ștefan Antonescu semna scenografia filmului lui Andrei Blaier, **Trepte pe cer**. În anii care au urmat, alte cinci filme — dintre care trei remarcate și pentru plastică (**Între oglinzi paralele**, **Urgia**, **Lumina palidă a durerii**) îi acordă lui Ștefan Antonescu statutul unui scenograf experimentat. Cele șase filme, toate cu acțiunea în secolul nostru, dar amplasată în momente (înainte de primul război mondial, între cele două războaie, în anii '40-'50, și trei în zilele noastre) și în medii (sătesc, muncitoresc, orășnesc intelectual) diferite, ne dau posibilitatea să descifrăm amprenta autorului lor.

Mai întîi as numi predilecția pentru decorul construit. Să ne amintim de piața, casele, beciul satului din **Urgia**, cu simfonia sa de porți și puturi de lemn, măturărea a unei civilizații ancestrale; ruinele fostei case a lui Crăciun din **O lacrimă de fată**; să ne amintim și de cabana din **Trepte pe cer** cu aerul ei de gospodărie înghebată de burlacii temporari, lucrînd în deplasare în creier de munte, decor cu voite strident de gust și asonanțe coloristice, utilizînd defectul ca efect («Un decor nu trebuie să fie frumos în sine, căci el trebuie să exprime universul celor ce îl locuiesc, cu gustul sau lipsa lor de gust, cu cultura sau incultura lor»); și prin contrast să numim interioarele de un mare rafinament estetic — casa Gheorghidui, mansarda tinerilor căsătoriți, casa de modă sau topitoria de sticlă, cu tot cortegiul lor de mobile, obiecte sofisticate (primele ma-

cinești-scenografi: arh. Ștefan Antonescu

## „Jocul volumelor în lumină“

șini de scris, sau mașini cu patru roți, lămpi de gaz sau aparate de filmat, birje etc.) sau de gadget-uri 1900, ca umbrela care se face scaun — din **Între oglinzi paralele**. Este drept că decorul poartă aici și girul estetic al regizorului Mircea Veroiu, înrudirea cu stilul decorului din **Dincolo de pod** fiind evidentă, dar nu mai puțin se citește armonioasă colaborare dintre regizor și scenograf. («Veroiu este un regizor care știe să epuizeze toate unghiurile și efectele oferite de un decor, știe să-l valorifice pînă la nuanță, iar dacă îi aduci un obiect aparte, Veroiu inventează o situație pentru a-l pune în evidență») Alteori decorul lui Ștefan Anto-

nescu are ambiția să concureze story-ul într-o definire a biografiilor personajelor, ca de pildă camera de la demisol a bătrînei pianiste din **Probleme personale**, interior în care se poate percepe istoria unei clase, desfășurată pe fundalul unor profunde mutații sociale.

Predilecției, cum spuneam, pentru decorul construit i se adaugă interesul marcat față de peisajul unde este amplasată construcția, peisaj ce devine la rîndul său element de decor. Intînsul cenușiu și sterp împlîntat cu siluețele sondelor din **Lumina palidă...**, spinărea dealurilor și curbatura văii unde se cuibărește satul construit din

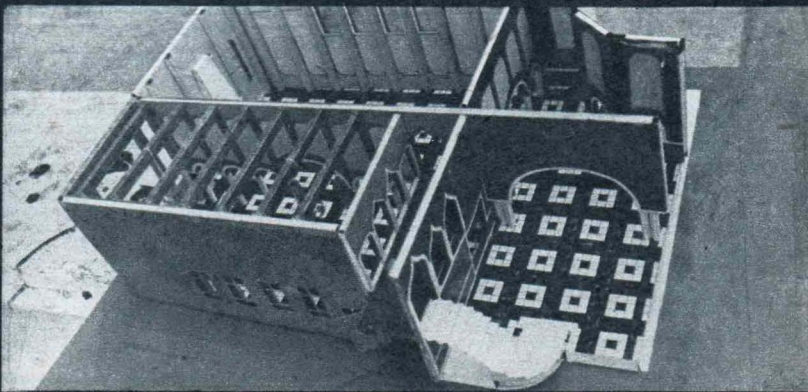
Urgia, intră toate în calculul artistic al scenografului.

Trecerea de la spațiul încăperilor către plin-air-uri se face de preferință printr-o succesiune gradată a volumelor, niciodată complet închise, lăsîndu-te mereu — printr-o ușă, o poartă, o fereastră deschise — să bănuiești un **dincolo**. «Definiția dată de Le Corbusier arhitecturii: «Jocul volumelor în lumină» se potrivește cum nu se poate mai bine și scenografiei», îmi spune Ștefan Antonescu, definindu-și crezul estetic, și totodată încercarea sa de a supune concepția scenografică acestui motto. Și adesea a reușit să o facă.

Adina DARIAN

**Fișă scenografică: asistent la Dincolo de pod (1976), Buzduganul cu trei peceți (1976), Iarna bobocilor (1976). Scenograf la: Trepte pe cer (1977), Între oglinzi paralele (1978), Urgia (1978), O lacrimă de fată (1980), Lumina palidă a durerii (1980), Probleme personale (1981).**

După un debut datorat întîmplării, decorul a devenit o pasiune (arh. Ștefan Antonescu și machetă pentru decorul la *Liniștea din adîncuri*)





## Viitorul se citește în prezent



Mărturisesc, mi-ar fi plăcut să scriu un asemenea articol «bilanțier» despre Cinemateca anul viitor, când se vor fi împlinit exact 20 de ani de la apariția fenomenului printr-un cinescru bucurestean. Sigur că, atunci, retrospectiva unei stagiuni va trebui înlocuită cu biografia unei existențe. Mă tem însă că, în ce mă privește, așa fi privit înapoi cu duioșie, mințit și mințit de nostalgia evocării, începând de la cea neobișnuită vizionare din 24 februarie 1962, când, de pe scena cinematografului «I.C. Frimu» (azi «Capitol»), unde ne invitase la o «Seară a prietenilor filmului», Tudor Caranfil ne oferea un «Medalion Gopo» trecând, apoi, din sală în sală, de la «Vasile Alecsandri» (Actualul Teatru «Ion Vasilescu») la Sala Magheru (actualul Cinema Studio, iată, până și firmele sînt «fostele»), între timp «Seara...» devenise «Cinemateca», iar de aici, în sfîrșit, poposind temeinic la «Union», care trecea în «Cinemateca Română». Încît pînă la urmă, un «inventar» anual, înainte de a intra într-un nou deceniu, pare a fi o soluție mai lucidă, mai sobră.

Este inevitabil ca activitatea unei instituții care vehiculează sute de filme dintr-un fond de arhivă să fie amendabilă, ca orice activitate de selecție. Subiectivismul alegerii poate funcționa, firește, și aici, dar cred că este ultimul lucru care ar fi de reproșat alcătuirilor programului. Dealtfel obiectivitățile ori sugestile nu mi se par eficiente. În douăzeci de ani, pe ecranul Cinematecii au fost rulate, cu nu foarte multe noutăți în plus, aceleași filme din stocul Arhivei Naționale de Filme. Este o performanță, de aceea, să poți asigura, în fiecare an, un program compus din patru pînă la șapte cicluri lunare, reluînd cît mai rar niște filme. Desigur, fondul unei arhive se îmbogățește în permanență, dar, în ultima stagiune, din cele 450 filme vizionate, doar vreo șazeci au fost inedite, în vreme ce, în anii trecuți, «noutățile» acopereau o treime din numărul total. În condițiile acestea, Cinemateca trebuie să meargă înainte. Și merge.

Dovadă, spectatorii. Mai exact, numărul lor. Că filmele se repetă, am văzut, e inerent, și nici măcar foarte grav. Spectatorii se succed în generații, Cinemateca e obligată să-și «culturalizeze» prin aceleași filme, iar cei care țin să-și consolideze cultura cinematografică vor reveni, peste ani, la aceleași filme. Așadar, spectatorii există. Problema este alta: Cinemateca Română are cea mai mică sală de vizionare din București. Fosta sală «Union», cu cele 227 locuri ale sale, este și mică și inconfortabilă. Orice amenajări i s-ar aduce, rămîne improprie, nu se poate extinde. Eventual, ar putea fi completată cu o încălă sală. Nu numai înlocuită, dar chiar și completată. Judecînd după numărul abonatorilor și de... amatori neabonați, spectatorii efectivi și cei virtuali pot umple o sală medie, de circa patru sute locuri, de pildă «Eforie», cinematograful cu o ținută adecvată unei cinemateci, și pot umple, concomitent, sala

actuală, eventual rezervată unei vizionări speciale, mai restrînsă. Cred că actuala formă, a defalcării reper-

### Pledoarie pentru rentabilitate culturală



Noaptea cu Monica Vitti și Marcello Mastroianni: din «epoca de aur»

toriului în cicluri, este rațională și poate fi păstrată cu succes, ea asigură varietate și elasticitate, șansa utilizării unui mare număr de filme din fondul arhivei. Stagiunea recent încheiată nu a cuprins foarte multe cicluri. Vreme de nouă luni, s-au perindat un ciclu intitulat «85 de ani de cinema», alte două cu același caracter retrospectiv — «Filmele anului 1955» și «Filmul muzical din anii '50—'70», un ciclu consacrat pelu-



Filip cel bun de Constantin Stoiciu și Dan Pița. Cu Ica Matache, Vasile Nițulescu și Gheorghe Dăică; un film pe bună dreptate inclus într-un program de cinematecă și într-o retrospectivă a 15 ani de cinema românesc

lor din «Epoca mută», toate cu o durată de cite trei luni, un ciclu rezervat regizorilor români afirmați în ultimii 15 ani și altul — filmului românesc contemporan, întinse pe cite două luni, un set de filme grupate sub titlul «85 de ani de la prima proiecție cinematografică din România», medaloane consacrate unor regizori și actori, în sfîrșit — fatalul «Omagiul unor autori și actori dispăruți în 1980».

Ciclurile, așa zice însă, că au fost mai bogate decît o indică sumarul lor, acesta e, iată, profilul unei asemenea scheme reper- toriale. De pildă, pe lângă regizori omagiați nominal, ca De Sica, Truffaut, Peckinpah, Altman, Penn, Lean, Iliu, Ciulei, Pintilie, din pelucile incluse în celelalte cicluri s-au alcătuit, spontan, concentrate filmografe glorioase — Welles, Wajda, Bergman, Antonioni, Eisenstein, Godard, Forman, Buñuel, Iancso, Griffith, Lang, Pasolini, Hitchcock, Keaton, Russell, Fellini, Demy, Vertov. Asemenea, firește, în ceea ce privește pe actori, pe lângă portretele unor Newman, Fonda, Volonté, Braunek, distribuțiile citorva sute de filme se suprapun filmografiilor altor numeroși interpreți.

Generoasă, vai, este lista cineaștilor dispăruți anul trecut și, presupun, exhaustivă. Căci scrupulozitatea autorilor repertoriului este atît de ascuțită, încît i-a determinat să includă, aici, scriitorii a căror unică legătură cu cinematograful a fost aceea că una sau alta din creațiile lor a fost ecranizată: Sartre, Iwaszkiewicz, Preda, Simonin. Dacă, pe lista celor trezeci decedați, covîrșitor e numărul actorilor, iar regizorii și-au dat obolul prin personalități ca Hitchcock, Sjoberg, Inagaki, Frost, Daquin, Kautner, Milestone, poate că în memoria «cinemateciștilor» vor rămîne, de-acum, și nume ca acelea ale scenaristului David Mercer (Providentia), compozitorilor Ray Heindorf și Jerry Fielding, al operatorului Ray Rennahan (Pe aripile vîntului), al autorului de costume Cecil Beaton (Gigi, My Fair Lady)

Instructive găsesc, și de neîlpiș în orice stagiune, antologii cinematografice, cum au fost, anul acesta, «Programul Lumière-Méliès», «Cavalcada Hollywoodului», «Urărirea cea mare», «Film și realitate». Aduîngîndu-li-se pelucile care au aniversat «Prima proiecție cinematografică din România» («Program Lumière»), Independenta României, Lanterna cu amintiri, Răz-

bunarea lui Ludovic XIII, Dama cu camelii, Lysistrata, Figaro și alte filme documentare), se întregește, profitabil, o adeverată istorie a începuturilor cinematografului.

Prea generos, în schimb, ori poate indecis, a fost ciclul «Regizori români afirmați în ultimii 15 ani». Dacă își ocupă, aici, locuri de drept cinești ca, de pildă, Ciulei, Pintilie, Pița, Verou, Daniliuc, Urșianu, alții mă tem că, mai curînd, au înfirmat:

Cel mai eclectic, prin natura sa, și de aceea întotdeauna cel mai atractiv este ciclul alcătuit «La cererea abonatorilor». O cinematecă nu se poate nutri doar din capodopere, dar nici nu poate să facă rabat comercialismului. Se pare că și anul acesta, spectatorii au confirmat așteptările. Do-rițele lor nu contrazic menirea Cinematecii. Alături de La dulce via, a rulat Kamikadze, cine a cerut Nunta sau Oedip rege s-a aflat lângă amatorii de King Kong și Acțiunea Trăznec, și așa mai departe. Că apar și discrepanțe mai puțin explicabile, ca Viridiana — Vremea zăpezilor, Noaptea — Brățara cu granate și multe alte exemple posibile din cele peste șazeci, ar putea fi încă justificat. Mai ciudat este că, de-a lungul unei singure stagiuni, un film (Delia) a fost solicitat de două ori.

În sfîrșit, retrospectiva filmului sovietic, centrată pe un criteriu tematic (filme despre Lenin), a fost urmată de o alta, nu prea amplă, însă reprezentativă, «Retrospectiva filmului bulgar». Meritul Cinematecii este de a fi oferit, pe lângă două pelucile cunoscute, alte cinci inedite, una cumpărată pentru Arhivă (Cu dragoste și tandrețe — Vilceanov), așa cum achiziționate au fost, în altă ordine de idei, Oglinđa lui Tarkovski și Csontvary de Zoltan Huszari. Formula înțeleaptă, care trebuie continuată programatic în ultimul an-nu fost cumpărate, dealtfel, decît zece copii.

Dacă este adevărat că viitorul se citește în prezent, viitorul pe care și-l propune Cinemateca este el singur promițător, măcar trei titluri sînt întru totul captivante: «80 de ani de cinema brazilian», «Retrospectiva filmului australian», «Filme premiate la Festivalurile internaționale și naționale de la Cracovia». Așteptăm și alte asemenea surprize plăcute, să ne simțim și mai departe răsfațați ca pînă acum.

Sergiu SELIAN

### Specificul cinematografic

(Urmare din pag. 5)

nă despre țărani, formate de-a lungul unui secol.

— Dar un exemplu cinematografic?

— Filmele lui Dan Pița și Mircea Verou după Agărbeanu recompun anti-idilic și anti-mitologic lumea tradiționalistă din schițele respective și au iritat pe unii, care au acuzat în filmele respective pînă și peisajul, care n-ar fi specific românesc.

— Pe mine nu mă interesează să polemizez cu spectatorii, din aceste puncte de vedere, pentru că n-am motive similare. Și nici nu mă interesează să contrazic publicul, nu mi-ar servi la nimic, nu ar ajuta filmul, în sensul că nu ar favoriza drumul ideilor sale către audiența pentru care îl destinează. E vorba de acest film, de Orgolii, cu densitatea lui ideatică aparte.

— Cum priviți astăzi primul dumne-

voastră film de lung metraj, «Viata nu iartă»?

— Mai întîi, era un film de debut. El apărea într-o epocă în care foamea de cinema, ca expresie artistică specifică, era paroxistică, după o perioadă de secetă. Și eu și Iulian Mihu, pe vremea aceea, doream să arătăm, asemeni unor actori care debutează, tot ce știm și putem. Pe alocuri, am reușit. Dar, sub raport strict stilistic, revăzută astăzi, Viata nu iartă este destul de inconsecvent. Dorința de a arăta tot ce știi, de a te afirma șocînd spiritele, firească într-un anumit punct al evoluției, nu dă totdeauna rezultatele cele mai bune.

— Cred că ați făcut acel film fără să vă gîndiți la cititorii lui Sahia, l-ați făcut încărcat de o mare încredere în dreptul filmului de a fi o artă autonomă, trăind independent de baza literară. Era un crez important pentru definirea filmului românesc ca artă.

— Da și nu. În cazul în care e vorba de o operă literară împlinită, ambiția de autonomie despre care vorbim, eu o consider greșită. Acesta a fost și motivul pentru care, la vremea sa, Viata nu iartă a fost primit cu foarte multe rezerve.

— Din păcate.

— Din păcate, dar dacă filmul l-am face

astăzi, sub această deviză a autonomiei față de literatură, rezervele s-ar menține, cu toate că au trecut 20 de ani. Dealtfel eu însumi sînt cu totul împotriva filmelor făcute, să zic așa, pentru un cerc de profesioniști sau pentru o elită.

— «Viata nu iartă» e un film pentru elite? Cred că nici nu există, la noi, această categorie de pelucile.

— Există cu siguranță.

— De pildă.

— De pildă, Canarul și viscolul, filmul meu, nici astăzi n-a reușit să înfrunească un milion de spectatori. Aceste filme, foarte interesante sub raport estetic și sub raport regional, n-au reușit să pătrundă în atenția publicului larg, adică nu și-au atins scopul pentru care au fost realizate.

— Nu știu dacă baremul milionului de spectatori este valabil pentru toate filmele, dar cred că audiența mai redusă se poate explica prin unele inconsecvențe sau minusuri de realizare sau prin faptul că aceste filme n-au fost încadrate într-un curent care să le fi sprijinit în fața publicului.

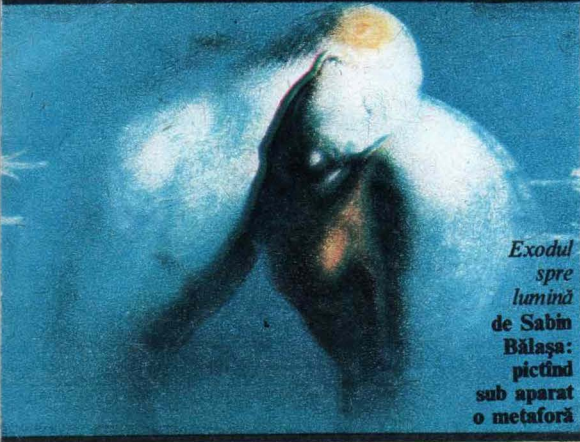
— Manole Marcus: Nu pot să enunț exact motivele, pentru că realmente nu le știu. Așa cum nu sînt cu totul edificat

nici în privința filmelor foarte elaborate, eseistice, ale lui Dan Pița și Mircea Verou, sau a filmului lui Mircea Săucan, Meandre, sau a altor citorva. Ceea ce știu e că nu putem acuza permanent numai publicul sau deficiențele difuzării. Reflectînd mai adînc și mai atent la ceea ce am realizat, putem conveni că, într-o cinematografie, pot și trebuie să apară asemenea filme, care reprezintă cuceriri estetice importante, dar importante mai ales pentru realizatori — poate că «elită» nu e cuvîntul potrivit în discuția noastră — pentru un cerc restrîns de spectatori. Or, în ultima analiză, ceea ce contează în orice cinematografie este ca filmele să fie văzute de milioane de oameni. Bineînțeles, nu prin respingerea formulelor noi, experimentale, ci prin înțelegerea acestor cuceriri prețioase, în forme de sinteză, de mare audiență. În orice caz, n-aș vrea să se înțeleagă că pledez în favoarea soluțiilor opuse experimentului. Alternativa la experimentele de pînă acum nu sînt filmele terne, nu sînt filmele facile sau mediocre sau declamatorii, chiar dacă ele au înfruntat uneori mai mulți spectatori. Alternativa este echilibrul integrator apt să ne ajute a răspunde necesității imperioase de a avea săliile pline.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA





Exodul spre lumină de Sabin Bălașa: pictură sub aparat o metaforă

capacitatea de a dezvălui elevat sentimentele creatorului. Asemenea poeziei, animația poate «pătrunde cu privirea plină la ceea ce este cu adevărat semnificativ» (Hartman). Structura metaforică ajută filmul de animație să redea esențializat și aluziv această trecere de la o semnificație la alta în virtutea unei comparații subțile.

Folosirea plasticizantă — la vedere — a acțiunilor metaforice amplifică sensul imaginii cinematografice prin complexitatea legăturilor audio-vizuale pe care le declanșează. Se asociază «exprimarea incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt» (Blaga), care îl lărgeste înțelesul. Metafora plasticizantă simplifică narațiunea cinematografică de balastul anecdotic și realizează o sinteză a ideii în imagine.

În filmul *Furtuna*, căutînd să găsească un corespondent metaforic pentru acțiunile legate de declanșarea răscoalei țărănilor condusă de Horia, Cloșca și Crișan, am folosit mai multe metafore plasticizante. Șirurile de țărani se nasc din rîuri și alcătuiesc rînduri neîntrerupte, cum neîntrerupt este cursul rîurilor de munte. În momentul confruntării cu nobilimea, răscoala capătă forme sculpturale asemenea stîncilor. Ei alcătuiesc în final o adevărată armată de pietre care sparge zidurile castelelor nobiliare. În coloana sonoră, ritmurile percuției — întrerupte de o vioară — cresc plină la paroxsim amplificînd auditiv metafora vizuală.

Ion Popescu Gopo scrie cu hieroglife un obelisc în filmul *Șapte arte*. Acțiunea este marcată în coloana sonoră de zgomotul unei mașini de scris!

Alături de metaforele plasticizante, înțîlnim în filmul de animație metaforele revelatoare, care constituie axul unei viziuni globale. *Exodul spre lumină* de Sabin Bălașa conține o superbă metaforă revelatoare. Realizat prin subtile metamorfoze plastice obținute cu ajutorul picturii sub aparat, filmul exprimă, prin imagini de o percutanță forță, metafora aspirației spre lumină.

Efortul oamenilor de a se desprinde de pămînt, de a căpăta aripi și de a se înălța în văzduh constituie axul filmului *Icar* de Mihai Bădică. Filmul sintetizează în imagini strădania permanentă a omului, numeroasele lui experiențe și eșecuri, pentru a deveni o ființă zburătoare, metafora zborului fiind realizată cu ajutorul plastilinei însuflețite prin animație.

Un pericol pentru filmul de animație îl constituie aglomerarea unor metafore cu sens divergent, unde, prin semnificație diferită, metaforele se anulează între ele, iar sensul filmului se înceteșează.

Cînd imaginea intuitivă rezultată din «după lăuntrică a spiritului pentru a învinge greutatea și obstacolul materiei» (Croce) este înlocuită cu ilustrarea conceptului, puterea metaforei se micșorează.

Departate de a fi un simplu ornament stilistic, metafora este un element structural al filmului de animație. Capacitatea de a folosi metafora înaltă animația în zona superioară a artelor vizuale.

Ion TRUICA

Realismul fabulei



Notorietatea lui Nell Cobar este temeinic legată de personajul Mihaelei, fetița cu picioare lungi care anunță pe ecranele televizoarelor că începe emisiunea «1001 de serii». Chiar dacă pentru copii apariția ei înseamnă o nouă înțîlnire cu desenul animat iar pentru adulți că este ora șapte fără

zece, Mihaela este un simbol grafic de circulație națională. Părintele ei nu i-a hărăzit însă numai rolul de comper, ci a făcut-o și protagonistă unor filme hazoase și duioase pe înțelesul celor mai mici spectatori. Contactul lui Nell Cobar cu animația nu s-a concretizat numai în filmul pentru copii. Caricatura sa eliptică și tăioasă își află o potrivită mișcare în pilula satirică. *Andresantul necunoscut* (1973), *Zig-zag* (1974), *Curat-murdar* (1979) sau *Panoramic* (1980) contin scurte povești cu tîlc despre birocrăție și misticism, istorioare despre cetățeni turmentați sau «kambetați de amor» despre «mofangii» și «onorabili», pe scurt despre clientela criticii de moravuri. Liniile sumare a desenului și realismului situațiilor sînt principalele atribute ale acestor filme cu precizia tîntă ironică. Observator atent al vieții noastre cea de toate zilele, Nell Cobar și-a propus să încerce și altă formulă pentru genul satiric. *Amicii noștri* nu-și mai alege eroii din rîndul omuleților caraghioși, tip caricatură de zi. Protagonistii aparțin de data aceasta diferitelor rase canine, dar aventurile lor trimis cu gîndul la cursurile semenilor noștri. Setteri voioși, buldogi greoi, canași irezistibili sau cățelandrii de maidan participă la întîmplări care vorbesc, elocvent, despre moravurile stăpînitorilor lor. Ilustrînd proverbe de genul «buturuga mică răstoarnă carul mare» sau «vorba dulce, mult aduce», pilulele fac aluzie la carierismul, ipocrizia și slugărnicia care apar uneori în cotidiană viață de birou. O altă scurtă poveste ilustrează izgonirea din rai ca pe o consecință a tentației în fața... ciolanului (la propriu). Zicale, sintagme găltoare ale coloratei noastre limbi inspiră gaurile acestui film satiric aparte.

Caricaturist cu renume, Nell Cobar dovedește în *Amicii noștri* că este un talentat grafician. Desenîndu-și personajele pe hirtie, el le conține în linii suple și mobile, descriind atitudinile de mare expresivitate. Acuratețea punerii în pagină și esențializarea decorului își spun cuvîntul în impresia generală de elaborare inteligentă și economică. Amprenta măiestriei este pusă mai ales asupra animației, care în ciuda procedurii noi și a datelor sale mai rigide, conține mișcări de mare complexitate. Fizionomiile cîștigă mult în nuanțe prin această detaliere. Noua alură a graficii și o nouă concepție asupra dramaturgiei îl ajută pe Nell Cobar să trateze mai atrăgător critica de moravuri. Ceea ce este o dovadă în plus că genului satiric îi stă bine în perpetuă mișcare și transformare.

Dana DUMA

Metafore în mișcare

«Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman»  
Lucian Blaga



Nu de puține ori, înțîlnim în critica de specialitate noțiunea de film poetic, de exprimare metaforică, de imagini pline de poezie. Să vedem ce se întîmplă atunci cînd se folosește o metaforă în animație.

Prin structura sa, filmul de animație poate ajunge la o modalitate de expresie apropiată de poezie, căutînd să depășească platitudinea prozaică a succesiunii imaginilor, unde prezentarea directă a întîmplărilor sărăcește filmul prin banalitate și lipsă de semnificație. A povești cursiv și cuminte un fapt, o acțiune, înseamnă a căuta un corespondent în imagine pentru un text literar. Rezultatul este mediocru iar imaginile rezultate sînt plate, nesemnificative și nu reușesc să emoționeze datorită lipsei lor de substanță artistică.

Dar, prin asociere vizuală cu un alt fapt, acțiunile directe — care se citesc cu ușurință de spectatori — primesc o semnificație superioară și devin forma metaforică a unei acțiuni dramatice. Metafora are un rol sensibilizator prin

Prezențe românești peste hotare

În lumea largă

A devenit tradițională solia filmelor noastre peste hotare în luna sărbătorii noastre naționale. Primele zece *Gale* și *Zile* ale filmului românesc au avut loc în cinstea zilei de 23 august, în:

- R.P. Bulgaria: *Bietul Ioanide* (Dan Pița), *Am fost șaisprezece* (George Cornea), *Pruncu, petrolul și ardenii* (Dan Pița)
- R.S. Cehoslovacă: *Burebista* (Gheorghe Vitanidis); *Drumul oaselor* (Doru Năstase), *Stop-cadru la masă* (Ada Pistiner), *Dumbrava minunată* (Gheorghe Naghi).
- R.P. Chineză: *Ultimul cartuș* (Sergiu Nicolaescu); *Ciociolată cu aiune* (Gheorghe Naghi); *Cianura și picătura de ploaie* (Manole Marcus);

- R.P.D. Coreeană: *Burebista*; *Refeaua S* (Virgil Calotescu), *Omul care nu trebuie* (Manole Marcus).
- Republica Cuba: *Bietul Ioanide*; *Dumbrava minunată*, *Am fost șaisprezece*; *Duelul* (Sergiu Nicolaescu); *Fata morgana* (Elefterie Voiculescu).
- R.P. Ungară: *Blestemul pămîntului*, *blestemul iubirii* (Mircea Mureșan);
- R.P. Mongolă: *Drumul oaselor*,
- U.R.S.S.: *Lumina palidă a durerii* (Iulian Mihu); *Drumul oaselor*; *Pruncu, petrolul și ardenii*, *Al treilea salt mortal* (Al. Gh. Croitoru), *Dumbrava minunată*.
- R.S. Vietnam: *Cine mă strigă*.

Festivaluri

- Tot în luna august, trei festivaluri au înscris pe agenda lor de concurs filmele noastre:
- Odensee (Danemarca) — Festivalul filmului de lung și scurt metraj pentru copii și tineret: *Tinerete fără bătrînețe* (Elisabeta Bostan), *Cojoacele babei Dochia* (Tatiana Apahideanu).
  - Giffoni — Valla (Italia) — Festivalul filmului pentru copii — *Veronica* (Elisabeta Bostan), *Dacă as fi o zîină* (Tereza Barta); *Jocuri și jocuri* (Laurențiu Sîrbu).
  - Vevey (Elveția) — Festivalul filmului comic: *Nea Mărin miliardar* (Sergiu Nicolaescu).

**Film DICTIONAR**

<p>A VEDEA, VEDERE...</p> <p>Ion Popescu Gopo. 47</p>	<p>VĂZ.</p> <p>Manieră în care universul se prezintă ochilor.</p>	<p>VEDERE.</p> <p>Vedeți S-ul acesta? — Care S?</p> <p>— Ce meserie aveți? — Operator la cinematografie.</p>	<p>VEDE - TĂ</p> <p>Așa VAD eu, așa VEDE el...</p>
<p>VIZIUNE.</p> <p>A vedea lucrurile altfel.</p>	<p>SĂ VEZI, ce n-ai VAZUT!</p>	<p>IDEA</p> <p>Deja VĂZUT!</p>	<p>VIZIONAR.</p> <p>Cel ce poate să-și imagineze viitorul.</p> <p>Pierde timpul VIZIONIND.</p>
<p>VIZIBIL.</p> <p>A scoate la VEDERE.</p>	<p>VĂZUT și REVĂZUT.</p>	<p>VIDEO-disc.</p> <p>Punct de VEDERE. (Strategie)</p>	<p>— Nu VEDE cinematografic... — Am VĂZUT stîngăcii... — Nu era de VĂZUT... — Prea se VEDEAU trucajele... — Am PREVĂZUT sfîrșitul... — Vom VEDEA la public...</p>



Debutanți de cursă lungă



«Debut = începutul (primele manifestări, primii pași ai) cuiva într-o profesiune, într-o activitate (artistică, literară etc.); operă, lucrare care constituie acest început», ne lămureste cea mai proaspătă

ediție a Dicționarului explicativ al limbii române. Am reprodus adomina definiția (inclusiv orînduirea parantezelor), întrucît ni s-a părut a oferi un oportunitate de plecare (sau, mai corect spus, de continuare) pentru repunerea în discuție a unui concept foarte vehiculat astăzi în rîndurile breslele cineaștilor.

Despre debuturi și debutanți s-a scris și s-a vorbit destul de des în ultima vreme; în «Almanahul Cinema», la «Clubul Criticii», dar și în alte locuri, subiectul a fost comentat, disecat, analizat — schimbările de opinii dovăduindu-se aproape de fiecare dată deosebit de fertile. S-a scris și s-a vorbit astfel despre debuturi de la noi și de altă parte; s-a scris și s-a vorbit cu mai multă sau mai puțină aplicație, cu mai multă sau mai puțină inspirație, despre «primii pași în profesiune» ai actorilor și operatorilor, ai decoratorilor și regizorilor. Îndesebi prestațiile acestor din urmă creatori, considerați drept principalii răspunzători al produsului finit numit film, au suscitat discuții aprinse, au generat ample și variate expuneri de motive.

Și totuși, cu toate că a acumulat pînă în prezent numeroase pagini, dosarul debuturilor este încă departe de a putea fi închis; lipsesc din el «piese» importante, cum sînt cele privitoare la «primele manifestări» artistice ale autorilor de scurt metraj documentare. Or, tocmai aici, într-o regiune aparent calmă, a ecranului național, se petrec mereu fapte demne de a fi luate în considerare. Prin specificul muncii lor, tinerii realizatori ce activează în câmpul nonfincțiunii sînt — cum să le spunem? — niște debutanți cu stagiul. Ucenicind îndeobște asupra unor pelicule «utilitare», ei ajung abia după câteva asemenea binevenite exerciții de digitație în zona fierbinte a genului, adică acolo unde documentarul devine un domeniu al tuturor posibilităților. Și, totodată, al unui nou început de drum, încărcat de ambiții și de speranțe.

Speranțe metamorfozate uneori în scurt metraje de o surprinzătoare maturitate estetică. Ca de pildă, acest recent **Întoarcerea în viață**, semnat de Serban Comănescu (scenariul și regia) și Romeo Chiriac (imaginea), film tulburător prin gravitatea tonului, prin neobișnuita siguranță a mînii pîrghilor profesionale. Pornind de la un fapt real, relatat cîndva în presă, Serban Comănescu îl reabilitează cinematograful. Îl descoperă noi și nebănuite semnificații. Confesiunea molcomă a bîtrînului țărăn, cu Interruperi și repetiții pe alocuri greu perceptibile, se dovedește în ansamblul său mai sugestivă decît orice alt tip de comentariu, dezvăluindu-ne o autentică lume pastorală, cu gînduri și obiceiuri ce tin parcă de obîrșia însăși a lucrurilor. «Apoi aicea sîntem învățați, că dacă cum îți spun, aicea a fost război tot lung, aici venim-am cu tata și-am bătut, și-am muncă-i la pădure, la costi, la aia (...) Acum avem moștenitori, ajutori, moștenitori al pămîntului. Că moșnegii n-au avut eu nu am avut (...) Sîntem mulțămii așa, că avem bază, că noi murim, rămîne celălalt, stăpîni de-amu...» O lume izolată de lume, în centrul căreia evoluează, strălucitoare de viață și sănătate, o Jună Rodică amazoană, mamă de familie și stîlp al unei gospodării înfloritoare. O lume deloc idilică însă, în care, deși «au unde se duce cu oile, cu mielii, cu vacile», deși «nu e strîmtoare ca în sat», ci «loc deschis, frumos, nu ca în oraș», doar «puțini oameni rămîni», dar «care munceste are sînt bun, are tot ce-i trebuiește».

Înainte de **Întoarcerea în viață**, inclipienta filmografie a lui Serban Comănescu înregistrase câteva «comenzi» oarecum ferylute din punct de vedere al solicitărilor: **Întreprinderea textilă Bucegi**, **Mașini export-import la EREN**, **Auto export-import**, **Atenție, pericol de moarte!**, **Tine-tea codrilor** etc. Anticipau aceste «debuturi dinții» adevărata «opera prima» a tînrului cineașt? Greu de dat un răspuns. Ceea ce se poate afirma fără riscul vreunei erori este că, prin **Întoarcerea în viață**, un realizator încă necunoscut a pășit cu dreptul într-o cursă cinematografică ce se anunță lungă și dificilă. Să sperăm că va fi un alergător cu suflu.

Olteea VASILESCU

9 zile dintr-un an

(Urmare din pag. 24)

lar al Uniunii Compozitorilor, Ioan Grigorescu, vicepreședintele al ACIN, Octavian Cotescu, rectorul IATC, Ecaterina Oproiu, redactor-șef al revistei «Cinema», Ileana Berlogea, decanul IATC, Gina Patrichi, acrită, Dinu Cocea, regizor, Nicolae Girardi, operator, Florian Potra, conf. univ., critic de film, Călin Căliman, critic de film, Vlad Rădescu, actor, Ioan Cristoiu, redactor-șef adj. la «Știința tineretului», Varga Iosif, redactor șef la «Ifjmunks», Ana Oprea, secretar adj. al Comitetului UTC de la IMUC-București, Sanda Georget, secretar al Comitetului UTC de la UA-Pitești.

Selecția

Prin definiție, selecție înseamnă și renunțare. Cu oricîtă bunăvoință, tot nu poți «selecția» întreaga producție a unui an și tot nu poți împăca toate gusturile. Întotdeauna unu-două-trei filme vor face figură de «regretabile absente». Cîr privește prezentele, e de remarcat că de fiecare dată...

Publicul

...a însemnat o incizie în așa-numita complexitate a fenomenului cinematografic: începînd cu filmul — IATC, cu animația, cu documentarul, ajungînd în fine, spre miezul nopții, la lung-metrajul de ficțiune. Dacă aparatul de proiecție a mai dat uneori semne de oboseală,

Proiecția

...niciodată. În amfiteatrul mereu arhiplin, peste 1 000 de spectatori au văzut, noapte de noapte, toate filmele pînă la sfîrșit, demonstrînd, vorba Ginei Patrichi, că «au un sistem nervos perfect». Și o invincibilă cinefilie. Asupra publicului vom reveni. Deocamdată, telegrafic, doar atît: EL — publicul e interesat mai ales de filmul de actualitate, cere și comedii, vrea și filme de dragoste, vrea «să ne recunoaștem în filme», vrea veridicitate, credibilitate, într-un cuvînt — adevăr. Poate să ne dea de gîndit și să ne bucure faptul că...

Marele Premiu

...al publicului a coincis cu (unul dintre) Marele Premiu al juriului: filmul **O lacrimă de fată**. «Unul dintre», pentru că ediția TV-a a intrat în istoria Festivalului ca ediția cu Marele Premiu în balanță: **O lacrimă de fată** și **Croaziera**. Două cunoscute succese de critică, două filme deloc «ușoare», foarte diferite ca «filmiticate», dar întîlnindu-se într-un punct: ambiția de a proiecta o lumină crudă, revelatoare, peste amăgitoarele clișee ale «vieții — ca-n viață».

Și va fi ediția a V-a

...și mai și». Pe lîngă propunerile Secvenței: juriul să fie format din copiii juriului, să se asigure ospățuri cu autoservire. Secvența să fie scrisă de cineaști, «iar noi să le facem filmele», obeliscul să se mute pe scenă, pe lîngă aceste propuneri, mai există și altele (și mai) serioase. Nu le deconspirăm, pentru ca ele să funcționeze ca surprize vara viitoare. Deocamdată sînt notate în carnetele organizatorilor și asteptă iarna. «Festivalul de vară bun iarna se face» — să fie maxima noastră. Merge?

4 ani și o trambulină

(Urmare din pag. 24)

în gaoace, matca stilistică a fiecărui autor pare decisă încă de pe acum. Glasurile junilor autori sînt încă în formare, dar ciudat, ele au încă de pe acum un timbru propriu. Din start, ele par de neconfundat. Să sperăm că, peste cîțiva ani, intrînd în cursă (și în curse), ele își vor păstra această calitate ignorată de mulți dintre înaintașii lor. Deși în clipa în care pronunț acest cuvînt încep să mă tem că ignorată nu este expresia cea mai potrivită. Un adevărat autor nu se poate ignora. Nu poate uita să fie el însuși.

Pentru început, să remarcăm trei tendințe.

Prima: **Cin-veritate**. Așa se numește filmul (regia: Laurențiu Damian; imaginea: Dragoș Pirvulescu și Sorin Dumitrescu). Titlul este concludent. Regizorul pare înfomatat de real în stare pură. El, ca și eroina sa, reporteră la televiziune, refuză să mimeze viața, s-o înfrumusețeze prin cuvinte presupus poetice. El — el și ea — vor parcă să capteze, să captureze realitatea înconjurătoare, să smulgă un adevăr neprelucrat, un adevăr întotdeauna complicat, pentru că nu mai sîntem demult animale monoculare, pentru că, vorba specialistului în covrigi — din film, «nu există un singur model de covrig», pentru că oriunde «sînt probleme», chiar și acolo unde un fel de gestionar în halat semi-alb, speriat probabil de întrebarea «la dv. oameeni n-au probleme?» răspunde fără o posibilitate de apel, fără tresărire (ar fi și greu ca pe acel chip cu toate obloanele închise să mai poată tresări ceva) răspunde categoric: «la noi oamenii nu au nici un fel de probleme!»

Excelent acest filmuleț care, la prima vedere, pare o înlăntuire de mini-interviuri cu o femeie întinzînd rufe în pod, cu o bătrînă care ia apă de la cisterna, cu un grup de fete de la cîmîn care, în pijama, în cămăși de noapte, suspină și dansează Patricia cia-cia-cial Sfîrșitul transformă șirul de reportaje într-o dramă adevărat. Regizorul și eroina lui vor să ne facă să privim adevărul în față și să plîngem pe față. Vocea din off vrea însă un adevăr machiat: cu fraze ca: «roua din privirile lor». Fata plînge pe ecran și regizorul plînge undeva în stăpela ei și-n plînsul lor, desigur, nu-i vorba doar de un reportaj ratat. Un film care se plasează în perimetrul **Proba de microfon — Stop cadru** la masă.

Filmul **În lumina lunii**, după o proză de Truman Capote (regia: Anamaria Beligan; imaginea: Valeriu Cămpian și Igor Antip) se apropie ca formulă de o zonă girată de un Resnais, autor al **Providencei**. Anamaria Beligan caută și reușește să închege o anumită atmosferă, filosofică așa putea zice, în care timpurile se topesc, se contopesc, prezentul și trecutul se interfează cînd melancolic, cînd exploziv, realitatea e absorbită de vis și visul devine, la un moment dat, mai puternic decît realitatea. Pe ecran, apar două personaje: Beligan senior și Beligan junior. Seniorul este un distins magistrat ajuns la vîrsta pensiei și a retrospectiviei. Juniorul este un băiețel încîntător, dar despot. În realitate, cele două personaje nu sînt decît una și aceeași ființă văzută sub două lumini: lumina răsăritului și lumina de crepuscul. Între aceste două lumini, o mare foame de tandrețe și o imensă singurătate. Acei care trebuie să moară nu e singur numai în pîrculețul în care se joacă puștii cu mingea. Marele puștiu este înăuntru, acolo unde el și-a devenit lui însuși străin. În final, copilul sparge tot, lămpi, farfuri, tablouri, mai ales tablouri, mai ales geamul fotografiilor, nu pentru că-i necunoscut, ci pentru că nu se poate recunoaște în acest om terminat. Anamaria Beligan vede cu ochii minții. Face, cu alte

cuvinte, operația la care se gîndea Eisenstein cînd vorbea de ecranizarea gîndului. Pe alt ton, cu alte mijloace, o altă dramă, drama non-comunicării între propriile vîrste, dramă a indiferenței. Într-o oadaie încercată de obiecte eteroclitice, numeroase, materializînd o biografie. Ultima secvență rupe tonul brusc, arătînd o femeie otova la înfățișare și probabil și la suflet, muncindu-se cu un covor. Loviturile palmei care bate scorburi sugerează bătaie în ușa destinului. Aici nu se mai prevestește nimic, în afară de uitarea care, mai devreme sau mai tîrziu, acoperă numele, prenumele, profesiunea. Tot.

Ara apărării individuale (regia: Pas-tina Ovidiu Bose; imaginea: Mircea Bunescu) este un film cu story bine legat, bine rotunjit, bine dezvoltat: un june ospătar este surprins în plină sănătate, pe stradă, de o echipă de cineaști și se propune «să turneze». «E atîta lume pe-aci, de ce v-ați oprit tocmai la mine?» întreabă pietonul, fistic și mefient. Norocul se oprește însă undeva vrea el și omul începe să intre în fundacia noii sale condiții, iar anunț nevasta: «o să joc într-un film», iar nevasta întreabă, bineînțeles: «de Sergiu Nicolaescu?» Totul se schimbă, inclusiv bărbieritul de dimineață, căci altfel se uită în oglindă o viitoare glorie a cinematografului național. Își face costum nou. Împuie capul colegelor, ospătărițe. la taxiul să nu întîrzie la ora filmării și, în final, ia act de ceea ce trebuie să fie, de fapt, în peliculă: O simplă «mutră». O mutră într-un restaurant, un abtiguț care-i sare tandără... Cînd trece Florin Piersic, din senin se repede la el și-l pocnește. Ospătarul, proaspăt actor, nu-și poate pocni vedeta preferată și din cauza asta este gata să-și zdrobească cariera de figurant. Cînd izbutește, totuși, să facă gestul, lovitură are o brutalitate pe cit de masivă, pe atît de nedorită. O mică fabulă despre manipulare; despre individ ca instrument al voinței mecanismului în care a intrat. O peliculă fără biblii, laconică și bine articulată, în care se simt unele reverberații ale școlii cehoslovace, dintr-un anumit moment.

Iată trei direcții distincte, dar convergente, una mergînd în direcția unui adevăr frust, voit neprelucrat, alta mergînd în direcția — numai aparent opusă — a unui adevăr elaborat cu accentul pe atmosferă și nuanță, în sfîrșit, a treia, mergînd în direcția unui cinematograful «de meserie», clădit pe o poveste cu subiect și predicat, cu text și subtext. Numitorul comun (căuțîndu-l, nu mă gîndesc numai la cei cîțai, ci și — cu anumite nuanțe — la tinerii regizori ca Liana Vilceanov, Ahmed Hasan, Șerban Marinescu, Igor Antip, la tinerii operatori ca Amedeo Spătaru, Constantin Calistru, Mustafa Al Rașed), numitorul comun: senzația că acești cineaști aflați la început de drum nu vor să înghită o hrană mestecată de alții, gîndesc cu capul propriu, propun un cinematograful în care o temă oricît de «fumată» e «problematizată» și, în felul asta, înnoită. Mai stîngaci sau mai inspirați, în toate aceste pelicule de format redus licărește semnul harului: neliniștea. O neliniștea de adînc.

Dacă estetica este — așa cum zicea cineva — știința care are ca obiect regulile care guvernează excepțiile, un institut de artă cinematografică n-are voie să scoată «serii», ci unicate.

Dacă am înțeles bine, cam așa ar fi sensul acestor prime întîlniri, al acestor gale studențești.

Aceasta este și una din explicațiile prezenței masive a «filmelor studențești» în programul festivalului — Costinești '81.

Cîștigătorii sînt, fără nici o îndoială, nu numai cei din palmares. Marele cîștigător este tînră promoție de cineaști și, în ultimă instanță, întreaga noastră cinematografie. Pentru că un festival ca acesta este nu numai o sărbătoare de 9 zile pe litoral, ci un mod de a primeni și a întineri filmul românesc care — se știe — are mare nevoie și de primenire și de întinerire.

**cinema**

Anul XIX (224)

București, august 1981

Redactor șef:  
**Ecaterina Oproiu**

**Coperta I**

**Lumini și umbre**, serialul tv — realizat în colaborare cu studiourile de la Buftea, — este inspirat de evenimentele de la 23 august 1944. Din distribuția (foarte numeroasă), doi interpreți de elită: **Dorina Lazăr și Ovidiu Iuliu Moldovan**.

Fotografie de Emanuel TÂNJALĂ

**CINEMA**,  
Piața Științei 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 Științei» — București**



**9 zile  
dintr-un an**



Uitați-vă la afișul de alături. Oricât de out-sider ai fi, oricât de extra-anti-cinematografice ți-ar fi gusturile, nu poți să nu încerci o oarecare simpatie pentru filmul care lese din mare cu un soare-răsare și urcă. Încotro? Eu zic că spre cerul liber. Sub cerul liber, nouă zile dintr-un an, Costineștii n-a mai fost doar «stațiunea tineretului» ci și «capitala filmului românesc».

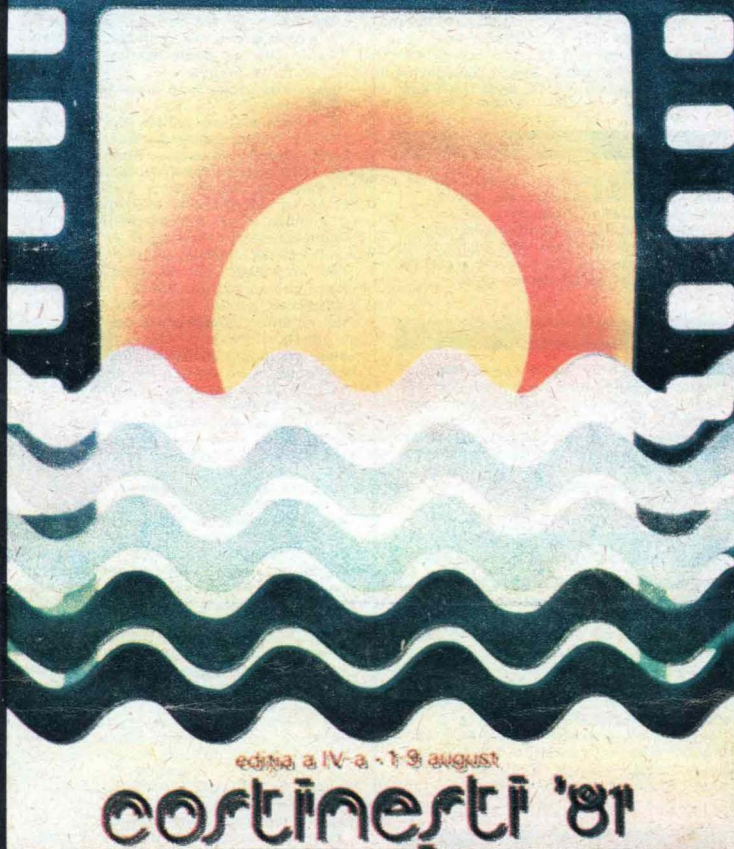
**Scurtă istorie**

Tabăra înseamnă tineri (peste 6 000), bronz, discotecă, Radio-vacanță... Vacanță-vacanță, dar la intrare un panou rotund anunță «proverbe despre muncă», după care din fiecare boschet răsare cite un dicton bilingv, semnat autoritar de însăși țara din care provine. «Nu există drum cit de scurt fără muncă» — semnat: Spania. Drumul festivalului e scurt; ce înseamnă 4 ediții față de 34 ale Cannes-ului, de pildă? Aceste prime patru ediții înseamnă — are dreptate «Spania» — în primul rând muncă. Un uriaș efort organizatoric (ați citit «vinovații» pe afiș), dublat de superba dorință de a-i imprima festivalului un fagas, o personalitate, un stil. Deci: 1977 — ediția I (Marele premiu **Cursa**), '78 — ediția a II-a (**Septembrie**), '79 — pauză, '80 — ediția a III-a (**Mireasa din tren**)...

**Și a fost ediția a IV-a**

1-9 august '81, ediția a IV-a, unanim recunoscută drept cea mai izbită. Care-sint atu-urile? Dacă ar trebui să grupeze toate aceste atu-uri sub umbrela (de soare) a unui singur cuvânt, aș alege cuvântul **ampliare**. În condițiile în care cinematografia noastră nu «beneficiază», cum se spune, de nici un festival național de film (ați de necesar prilej de întâlnire, dialog, confruntare, bilanț), în aceste condiții e un adevărat eveniment că cel puțin la Costinești — 9 zile dintr-un an — nu mai oftăm după Mamaia, ci facem (și reușim) un festival depășindu-și cu brio caracterul special, «de grup», un festival eliberat de «complexul tineretii», pe scurt — un festival profesionist. Iată, în viteză, câteva dintre pomenitele sale atu-uri:

**festivalul  
filmului  
pentru  
tineret**



**4 ani  
și o trambulină**



După părerea mea — am mai spus-o — una din surprizele festivalului de la Costinești a fost selecția filmelor iscalite de studenții de la I.A.T.C. sau de proaspeții lui absolvenți.

Pentru cronicar, surpriza a început într-una din sălile Institutului, cu două săptămâni înaintea festivalului. Conducerea Institutului, respectiv rectorul Octavian Cotescu, decanul Ileana Berlogea și șeful de catedră Gheorghe Vitanidis și-au spus probabil că multe din producțiile studenților lor merită să fie cunoscute și în afara institutului și iată organizată o adevărată gală a filmelor studențești, o gală alcătuită din filmele selectate pentru Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești, o gală pe post de avant premieră și de primă întâlnire între viitorii cinești și actualii critici.

**P**oate o asemenea idee să nu fie salutăată cu bucurie? Întrebare retorică, răspuns plătit! Tineretele talente nu se cresc la umbră, într-un anonim care ar vrea să se confunde cu modestia, dar pină la urmă nu reușește să pară decit o penitență anticipată. Un creator, chiar încă fără patalama, chiar numai în faza de «pe băncile școlii» — are nevoie să se verifice în fața unui anume public, în dialog cu el. Octavian Cotescu e rector, dar și un autentic artist. În această dublă calitate și cu un entuziasm care-i face cinste, el încearcă să netezească drumul noilor generații spre propriul lor destin. El știe că rectorul nu poate distribui cote suplimentare de talent, dar poate acorda beneficii enorme sub formă de atenție mărită, sub formă de încurajare, sub formă de sentiment de solidaritate. E clar că acest proaspăt rector vrea să instaureze nu numai «noi metode», ci și un nou climat.

**T**alentul de a lucra cu talentul, despre care nu odată a fost vorba, începe să se deplaseze din sfera teoriei în cea a practicii. Firește, a netezi drumul nu înseamnă a desființa «chinurile creației». Chinurile creației nu pot fi abolite de niemi, dar pot fi abolite niște dificultăți care nu țin de inspirație, ci de respirație, respectiv de aerul pe care îl inspirăm și îl expirăm.

**I**mpresiile unei prime întâlniri sint mai mult decit favorabile. Dacă studenții arată în discuție o accentuată

**Costinești '81:**

**Un festival național poate primumeni o cinematografie? Poate!**

**Secvența...**

...cotidianul Festivalului, editat de «Știința tineretului». 4 pagini, hirtie excelentă, scris noaptea, tipărit ziua, împărțit (smuls, rupt) seara. Începem cu **Secvența**, pentru că ea a fost clou-ul ediției, liantul festivalului, printre altele și util obiect de schimb («ce-dez una bere rece contra una **Secvență** caldă»). Ea, **Secvența**, profitând de vară, de ținuta lejeră, de mare și de marea-nghesuială, și-a permis cu nonșalanță un lux: umorul. Important e nu atât că a descrețit unele frunți și a încrețit altele, important e că îndărătul fiecărei glume zace cite un adevăr (cine-adevăr, dacă vreți), care în alte anotimpuri și la «ținută obligatorie» riscă să treacă (și chiar trece), nebagat în seamă. Maxima **Secvenței**: «Nici o istorie a filmului care se respectă nu va putea să ignore **Secvența**». Ca să fim în ton, adăugăm: cei interesați pot consulta colecția **Secvenței** la Biblioteca Academiei.

**Oameni de cultură și odihnă**

Un câștig net față de edițiile precedente: prezența în același loc, timp și juriu a unor importante personalități («oameni de cultură și odihnă», cum i-a numit aceeași **Secvență**). Deviza juriului: «Ce dacă păru-mi este sur? Gaudeamus igitur!» «Așadar juriul: Vasile Bontaș, secretar al CC al UTC, președinte, D.R. Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Dumitru Fernea, directorul Casei de filme nr. 5, reprezentant al CCES, Laurențiu Profeta, secre-

(Continuare în pag. 23)

Eugenia VODA

**Avem un (bun) festival al filmului pentru tineret!  
Să sperăm că, în curînd,  
vom avea și un festival  
al întregii noastre cinematografii**

**Palmareșul festivalului**

- **Marele Premiu** — filmelor de lung metraj artistic **Croaziera** — regia Mircea Daneliuc și **O lacrimă de față** — regia Iosif Demian
- **Premiul pentru cea mai bună regie** — **Virgil Calotescu** pentru regia filmului **Ana și hotul**
- **Premiul pentru cel mai bun scenariu** — **Petre Sălcudeanu** pentru scenariul filmului **O lacrimă de față**
- **Premiul pentru cea mai bună imagine** — **Călin Ghibu** pentru imaginea filmului **Luchian**
- **Premiul pentru cel mai bun film documentar** — **Pe Valea Frumoasei** — scenariul și regia Felicia Cornășianu
- **Premiul pentru cea mai bună muzică** — **Carmen Cărnei** pentru muzica filmului **Probleme personale**
- **Premiul de interpretare feminină** — **Valeria Seciu** pentru rolul Irina din filmul **Bună seara Irina**
- **Premiul de interpretare masculină** — **Dorel Vișan**, pentru rolurile Maicol

din filmul **O lacrimă de față** și Premiul secretar din filmul **Probleme personale**

- **Premiul special al juriului pentru interpretare masculină** — **Ion Caramitru**, pentru rolul Luchian din filmul **Luchian**
- **Premiul pentru cel mai bun film de animație** — **Arena** — scenariul și regia Szilagy Zoltan
- **Premiul pentru cel mai bun film realizat de studenții de la I.A.T.C.** — **Arta apărării individuale** — regia Bose Ovidiu Paștina
- **Premiul pentru cele mai bune filme realizate de cineamatori** — **Fragmentarium de vară de Iosif Costinaș** (Timișoara) și **Lăcomia strică găinăria** de Norbert Taugner-jr. (Otelul Roșu)
- **Premiul ziarului «Știința tineretului»** pentru filmul **Mocănița**, scenariul Alexandru Stark, regia Luiza Ciolac.

sobrietate, care poate să însemne și șială și nedorința de a se explica prin vorbe, iar nu prin fapte, în clipa în care se stinge lumina și pe ecran încep să se desfășoare nu explicații, ci opere — opere de format redus, 10 minute, dar opere — așa-numita gală începe să se transforme într-o stare de surprize în lanț. Deși fac parte din același contingent, nu toți autorii par a avea aceeași virstă estetică. Deși sint încă

(Continuare în pag. 23)

Ecaterina OPROIU

**Cinema**  
Nr. 8  
Anul XIX (224)  
Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, august 1981