


C Nr. 10
Anul XX (238)
ne
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, octombrie 1982



**Calitatea artistică:
o problemă politică
a cineastului**

„Munca teoretică, ideologică, politico-educativă a partidului s-a transformat — am putea spune — într-o puternică forță în unirea eforturilor oamenilor muncii, ale întregului popor în opera de făurire a societății socialiste, a exercitat o puternică influență în dezvoltarea forțelor de producție, în perfecționarea relațiilor sociale, a formelor de conducere a societății noastre“.

Nicolae CEAUȘESCU



temă politică a cineastului

de preferat o asemenea fidelitate religioasă, aventurii propuse de cineva care ar lua doar ca pretext romanul pentru propriile-i experiențe cinematografice. Trag nădejde că „Dragostea și revoluția“ care s-a înfățișat cu credința politică a lui Gheorghe Vitanidis, va stimula în regizor toate resursele lui cinematografice, în așa fel încât noul film să se susțină ca atare.

— Cum ați vedea dumneavoastră ecranizarea ideală?

— Un om de film care ar citi cartea și ar vedea personajele efectiv cu ochii mei. Ceea ce nu se poate. Ori un regizor care să citească cu ochii lui, dar atât de puternic să-mi impună viziunea încât să mă facă pe mine să-mi rectesc cartea mea, cu ochii lui. Să mă facă să cred în varianta lui.

— Nu vă rămâne decât să încercați, personal, o adaptare regizorală a cărților proprii.

— Mai știți? Tentații sînt multe. Timpul e scurt. Oricum, în încheiere, aș vrea să vă spun că revista „Cinema“ publică discuții interesante dar, din păcate, eoul lor în fotografiile filmelor noastre e foarte palid. Nu e vina revistei, de bună seamă; sub raport teoretic, revista îmi place. Dar nici nu pot să nu observ că revista „Cinema“ e mai frumoasă decât filmele noastre. Sau că filmele noastre sînt mai frumoase în revista „Cinema“. Folosiți uneori farduri care maschează bine ridurile, care miros frumos, dar fata, adică cinematografia, e bătrînă, și amenință să moară bătrînă. Al dumneavoastră meru — teoretic.

Dinu SĂRARU

dului în Expunerea sa din cadrul Plenarei C.C. din 2 iunie 1982 — să vedem permanent la împlinire armonioasă, la realizarea unității dialectice între adevărurile generale și realitățile concrete, economico-sociale“. Sub semnul concretei realității care a creat adevărate situații conflictuale, se înscrie într-o măsură și drama personajelor din „Dragostea și revoluția“.

Mă bucur că pot păstra la acest film o parte din colaboratorii importanți cu care am realizat *Clipa*. Îi amintesc pe Nicu Stan, care,

cu generozitatea lui umană și profesională, a acceptat să concureze cu mine în calitate de operator-șef, după ce se afirmase ca regizor. „Dragostea și revoluția“ beneficiază de un mănunchi de interpreți de mare valoare: Gheorghe Cozorici, George Constantin, Ion Dichisescu, Mirocea Albușescu, Valeria Secu și alții. Sper ca prin ei să putem arăta spectatorilor câteva destine umane profunde și adevărate.

Gheorghe VITANIDIS

Filmul politic ca dezbatere

Mă aflu la doi ani de așteptări și căutări după *Burebista*. Vine o vreme cînd trebuie să începi să închei ciclurile începute, cînd simți că trebuie lăstate pe peliculă măturile fundamentale despre epoca în care ai trăit, despre mutațiile de conștiință petrecute în plan social și individual. Și pentru că marile probleme ale unui conț de lume vizează de fiecare dată problemele fundamentale ale unei epoci, mi-am propus formula filmelor-dezbatere, a filmelor deschise discuției. Așa a fost *Făcerea lumii* cu ani în urmă, așa au fost și filmele mele istorice Ciprian Porumbescu, Cantemir sau *Burebista* — dezbateri contemporane despre alte epoci — și, ca realitate mai apropiată, *Clipa* cu continuarea *Dragostea și revoluția* după romanul lui Dinu Săraru. Am început ultima adaptare pentru că mă interesează evoluția destinelor unor eroi din *Clipa* pe care îi păstrez odată cu interpretii lor. Dar în noul film sînt cuprinse și alte

destine umane, universul lor intim, cu pendularea permanentă între dorința împlinirii individuale și datoria fundamentală de a rămîne credincios idealurilor sociale și politice. Uneori aceste tendințe nu coincid, de aici dramele multora. E o problematică ce include deopotrivă pe activiști ca Dumitru Dumitru sau pe inginerul Cernat, cunoscuți din *Clipa*, ca și pe alți trei eroi noi: Alexandra Terenția Rudeanu (interpretată de Valeria Secu), pe Albu (Mirocea Albușescu) activist al C.C. al P.C.R. sau pe Manoil Păianu (George Constantin). El traversează fiecare o criză, pentru că vor să aplice principiul înalte, drept în fondul lor, unei realități neprevăzute, mult mai complicată decât principiul. „Este necesar — ne-atrage atenția secretarul general al parti-

Paginile 2-3 sînt realizate de Alice Mănoiu

Omagiu

●●● O viață închinată patriei, partidului, poporului, filmul dedicat vieții, activității revoluționare a președintelui țării, tovarășului Nicolae Ceaușescu, a intrat în faza de concretizare a scenariului. Patru echipe filmează simultan în întreaga țară. Porțile de Fier, Șantierul naval din Drobeta-Turnu Severin, Uzina de alumina din Slatina, Uzina de autoturisme și Institutul de fizică nucleară din Pitești, Platforma maritimă și siderurgică de la Galați, portul și Șantierul naval din Constanța, Canalul Dunăre-Marea Neagră, iată doar cîteva locuri dintr-o primă etapă de filmare. Scenariul: Nicolae Dragoș și Dinu Săraru. Regia: Virgil Calotescu. Imaginea: Dumitru Gheorghe.

●●● Scornicești, Doftana, Tirgu Jiu și diferite localități din județele Dimbovița și Prahova, legate de tinerțea revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, iată traseul pe care se deplasează în această perioadă echipa filmului de metraj mediu *Al patriei* erou între eroi. Regia: Pompiliu Gilmeanu. Scenariul: Nicolae Dragoș. În paralel cu filmările se prospectează filmoteca studioului „Alexandru Sahia“ pentru selecția celor mai sugestive imagini din dezvoltarea României în ultimii 17 ani. Imaginea filmului: Gheorghe C. Petre.

Să discutăm într-un spirit nou despre un subiect vechi: scenariile

Continuăm în acest număr discuția noastră dedicată scenariului, subiectelor de film, procedeele și formelor de colaborare în domeniul scenicristic. O discuție care rămâne deschisă și pentru numerele viitoare, alți cineas-

tilor profesioniști cit și amatorilor și cinefililor. Fără a repeta expunerea de motive din numărul trecut, reamintim întrebarea propusă colaboratorilor noștri

Ce credeți că ar trebui întreprins și cum credeți că ar trebui procedat:

1. pentru descoperirea mai multor idei și subiecte de film de maxim interes tematic și artistic;
2. pentru adaptarea și dezvoltarea lor scenicristică exigentă și calificată;

în așa fel încât acest instrument de lucru al regizorului și al colaboratorilor săi, care este scenariul, să contribuie în mai mare măsură la realizarea unor filme de calitate, la evitarea eșecurilor previzibile și a ratărilor costisitoare, la depășirea celorlalte

neîmpliniri și insatisfacții;

la sporirea șanselor cinematografilei noastre de a produce opere de valoare, durabile, de o mai mare eficiență educativă, competitive pe plan național și internațional?

Să încurajăm tinerele talente. Pe cei care au ceva de spus, nu pe cei cu „bunăvoință”, dar fără vocație

Cele cinci ediții ale Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești organizate până în prezent — competiție, fără îndoială, utilă și necesară — au pus în evidență câteva concluzii dintre care cele mai critice se referă la scenariu. Și este vorba aici atât de filmele prezentate în concurs cât și, mai ales, de cele care nu au intrat în selecția Festivalului.

Este o realitate că filmul românesc pentru tineret (în accepțiunea cea mai largă a termenului de azi, cu toate realizările notabile cuprinse în palmaresul edițiilor Festivalului. Sînt încă multe scenarii stufosae, simple juxtapuneri mecanice de „conflicte” prefabricate, cu desfășurare previzibilă (uneori didactică), care propun situații de viață și de muncă învechite față de realitatea vie, dinamică a societății noastre, personaje lineare care nu se rotî, a căror evoluție se înscrie în conjuncturalul mărunț. Este o realitate dramatică aceea că, excluzînd scriitorii importanți care au avut curajul benefic pentru cinematografile de a propune ei înșiși scenarii, majoritatea covârșitoare a colaboratorilor celorlalte filme care-și spun scenariile nu reușesc (cred că, de fapt, nu știu și nu pot) să

alcătuiască o poveste cinematografică credibilă, bazată pe conflicte puternice, cu miză serioasă, care să pună în lumina cuvenită, adevărată, firească, personajele purtătoare ale ideologiei noastre. Se mărunțesc cu conștințiozitate poveștile încercate de picantă narativă sau de limbaj, se adaugă, uneori, finături de complezență, se pun în gura personajelor fantomatice replici logice, în contrast flagrant cu ceea ce se presupune a fi „felia de viață surprinsă pe ecran”, ș.a.m.d.

Nouă ni s-a pus, însă, întrebarea: „Ce credeți că trebuie făcut?”

Cred că se impune o exigență mai mare decît în trecut nu foarte îndepărtat și sînt condiții create pentru aceasta. În primul rînd, să se refuze de la bun început, de către casele de filme, scenariile unor colaboratori prea zelosi, dar care au deja la activ o seamă de eșecuri. De ce trebuie început print-o negație? Pentru a descuraja definitiv pasiunile lucrative și interesele obscure. Uneori (de prea multe ori) se mai speră în forța regizorului și a talentului actorilor de a „salva” un scenariu anost, dacă nu chiar contrafăcut, iar rezultatele se văd.

A descoperi subiecte înseamnă a descoperi „capete de idei”

„Cum trebuie procedat pentru descoperirea de idei și subiecte de film de maxim interes tematic și artistic”? Mi se pare arănie formulară întrebării. Dar parcă ideile și subiectele „de maxim interes tematic și artistic” s-ar găsi pe stradă, ca hirtile, iar nouă nu ne-ar mai rămîne decît să plecăm în căutarea lor. Ideile răsar în capete, iar subiectele de film — în capete cu aplicatie la arta scenicristică. Deci, mai întii de toate, ar trebui să găsim aceste capete din care pot ieși idei și subiecte de film. Senzația de penurie în această direcție provine din faptul că de peste treizeci de ani cinematograful nostru se adresează aceluiași restrîns mănunchi de scriitori specializați în scrisul pentru film (care pot fi numărați pe degetele celor două mîini), în care s-au adăugat, sporadic, alți cîțiva buni scriitori, dar fără rezultate notabile și la care

s-au mai adăugat un număr deloc restrîns de diletanți. De fapt, în acest fel, cinematograful nostru plătește (scump) dulcea ei lenie și indolență în direcția depistării și creșterii unui corp de scenariști talentați și atașați acestei profesii (neînțelegîndu-se, peșeme, că și scenicristică este o profesie cinematografică, cu o profil special și cu existențe aplicate, ca orice altă profesie: regia, imagine, scenografie etc.).

Concentrîndu-se, într-un mod provincial, la forțele din capitala țării, cinematograful nostru s-a lipsit ani de zile de potențiale forțe scenicristice din alte orașe ale țării. Să fie oare posibil ca la Iași, Cluj, Craiova, Timișoara, Pitești, Tg-Mureș, Oradea, Buzău, Arad, Constanța, Brăila, Galați etc. etc. să nu existe oameni care, pe lângă capacitatea scrisului, să manifeste un real interes pentru arta

cinematografică, fiind gata, după o perioadă de exercițiu, să se atașeze temeinic scenicristicii? Greu de crezut. Să nu căutăm la ananghie „ideile și subiectele de maxim interes tematic și artistic”, să căutăm și să găsim capetele din care pot ieși și condeiele care pot scrie subiecte de film.

2. Dacă scenicristul știe să scrie pentru film, dacă aduce adevărurile vieții într-un subiect care convinge și impresionează, dacă știe să scrie un dialog care este al eroului săi și, mai ales, dacă știe să construiască (dramaturgic), „n-are treabă” cu adaptarea. Aceasta este obligația celui care va realiza filmul. Decupînd textul de la care pleacă, realizatorul nu se va mulțumi doar să despartă acel text în cadre, ci va fi nevoit să adapteze viziuni sale, prin urmare să aplice sistemului său de imagini. Cu cît această treabă se va face mai serios, mai profund și mai aplicat (în raport cu talentul realizatorului), cu atît noul text va însemna și o „adaptare” și o „dezvoltare scenicristică exigentă”.

Lucian BRATU

Am învățat din eșecuri. Succesele mele s-au născut din furia față de mine însumi

— Stimate Ion Popescu Gopo, cu 25 de ani în urmă, cînd obțineși Marele premiu, La Palme d'Or, la Cannes, cu *Scurtă istorie*, realizași o performanță care nu dezbatează foarte mult în cadrul dezbaterilor despre calitatea filmelor noastre, despre climatul idealic și de lucru din cinematografile. Era un mic film în care o temă mare nu rămînea un simplu afl, o temă de largă respirație care nu era transformată de dumneavoastră într-un port-drapel fără drapel, ci devenea artă, cu un real ecou în conștiințe și competiții, cum șpînem astăzi.

Ion Popescu Gopo: E o invitație dificilă, această pe care mi-a făcut-o, pentru că, în fond, aici e mare dificultatea, mare problemă, dacă judecăm lucrurile în planul teoriei cinematografile: cum am putea găsi soluția și filmul prin care să ne creăm un loc și un drum în marea familie a artii naționale și a filmelor mondiale de valoare. În toate cinematografile care au izbit această performanță au descoperit și au afirmat un film, o soluție, o viziune proprie. Or, dacă am face o analiză a celor 400 de filme realitate de noi în 30 de ani, nu cred că am putea spune care sînt direcțiile.

care ar fi căutările legate între ele, nu izolate, prin care am încercat să leșim din anonim?

Noi realizăm un mare număr de filme, unele bune sau foarte bune, altele proaste sau foarte proaste, dar aceste filme și însăși cinematograful nostru, în ansamblu ei, concurează pentru o ștachetă situată încă destul de jos, față de nivelul național și internațional al marilor valuri. Vorbesc de valorile autentice, nu de cea ce își închipuie unii care, atinși de narcisism sau cedînd în fața unor influențe comerciale, se lipesc de o perspectivă critică și uită de simțul proporțiilor. — Ați spus „perspectivă critică”. Ce funcție are sau ar trebui să aibă această perspectivă în laboratorul intim al cineastului?

— Cineastul trăiește și lucrează alături de critic, criticul este ajutorul lui, dușmanul lui, prietenul lui, criticul îl face să lucreze mai bine sau îl face să lucreze mai prost. Personal, pentru că am trăit succesiunea actualelor generații de cineasți, încă de pe vremea cînd îl lîpeam muștii lui Radu Beligan, în filmul lui Jean Georgescu, O noapte furtunoasă, cunosc și critica și modul cum spiritul critic a acționat sau nu în ceea ce numii laboratorul intim al cineastului. Dar mai bine să vă povestesc despre

rolul criticii în creație și cum am ajuns eu să fac *Scurtă istorie*.

Ultimul meu film, înainte de *Scurtă istorie* se numea *Felția mincinoasă*, iar înaintea *Felției*... făcuseră *Surubul lui Marinică*. Acesta era un desen animat pe care eu contam foarte mult, credeam că e un succes — și fusese de fapt un mare succes, din punctul de vedere al difuzării. Dar, trimițîndu-l la festivalul de la Cannes, prin 1965, unul dintre delegații noștri a avut ideea simpatică să taie și să-mi aducă o bucată de cinci rînduri dintr-un ziar. În care un cronicar spunea că filmul lui Ion Popescu Gopo, *Surubul lui Marinică*, reprezintă preistoria cinematografului de animație. Pe scurt, îmi făcea filmul praf. Treaba asta m-a infuriat îngrozitor și mi-am spus că eu nu mai fac desen animat. Așa am ajuns la mediul-metraj cu actori, *Felția mincinoasă*, care și el a fost un succes de difuzare, am obținut premii cu el, la Edinburgh și în alte locuri. Dar în același timp am avut o mare decepție.

— La care probabil n-ați închiis ochii, cum nu l-ați închiis nici la cele cinci rînduri despre *Surubul*...

Exigența pornește de la stilul de lucru

Ion Popescu Gopo: I-am închis. La festivalul de la Karlovy Vary, când am intrat în sala unde urma să se prezinte filmul meu, îmbrăcat în haine negre, cu papion, sala era goală. Noi, delegația, am crezut că greșim orașul. Dar nu! Greșim. A început proiecția cu vreo 6-7 persoane, iar pe când filmul rula, alți spectatori intrau în sală și timp de 40 de minute, citi durează filmul, sala s-a umplut. Când s-au aprins luminile, au izbucnit aplauze furtivoase, un adevărat entuziasm, care pe vremea aceea era aproape automat. Dar eu știam că cei care aplaudă nu văzuseră filmul și am plîns după proiecție. A doua zi, cronicile spuneau că filmul e foarte bun, dar eu știam că nici gazetarul nu fuseseră în sală. Și m-am furiat și mi-am rău. Am venit la București, hotărît să nu mai filmez nimic. Hotărît directorul studioului, cum eram lefegii pe atunci, m-a întrebat: „De ce nu lucrezi?”. Pentru că subiectele pe care eu vreau să le fac, dumneavoastră nu le aprobați! — Care subiecte nu îți le-ai aproba eu? — Pot să vi le aduc, să vi le arăt. — Adumi-le! M-am dus acasă, nu aveam nici un subiect, n-aveam decât nemulțumirea mea față de ceea ce făcuserăm până atunci, furia împotriva mea însuși și a tuturor. Am desenat totuși un fel de „scurtă istorie”, nu a universului, nu a Omu-telului, ci a optumului, începînd de la blana celor din peșteri și terminînd cu îmbrăcămintea comsonaților. Am dus mapa cu desene la studio, i-am pus-o directorului pe masă, iar el a pus mina deasupra desenelor, fără măcar să deschidă coperta și a zis: „Esti în producție”. Așa am făcut „Scurta istorie”, care a ieșit altfel decît acele desene inițiale, dar nu asta este important.

— Importantă a fost nemulțumirea.

— A fost o victorie în urma mai multor înfrîngeri, știți vorba lui Napoleon. Un succes care venea după stări nervoase de insatisfacție și de nemulțumire, când eram furios pe toată lumea, și mai ales socoteam că eu însumi n-am nici un rost ca artist. Rezultatul a fost ca un fel de explozie și o eliberare. Cronicații m-au laudat, dar eu m-am condus mai ales după ce mi-a spus măică-mea, înțeleaptă: „Dacă tu ai făcut filmul ăsta, mai fă unul ca el”. Și am făcut, mai multe. După aceea, a început să scadă ceva în desenele mele animate, a început să mi se facă frică de ele și am fugit din desenul animat, m-am întors la actori, de data aceasta în lung metraj. Fugind de colo-colo, am oscilat, ca și alți colegi.

— Critica a observat aceste oscilații.

— Le-a remarcat și eu am fost revoltat împotriva criticii, dar și împotriva mea. Important e că eu păstrez și astăzi toate cronicile și toate articolele scrise la adresa mea, tot, vă am în sertare de cînd erați niște copii într-ale filmului, iar acum privesc cu plăcere acele cronicile și acele critici și mi dau seama cum au dirijat ele munca mea, pentru că acele critici exprimau de fapt propriile mele nemulțumiri. Includ aici și cronicile subiectiv-rămăciocose sau aparent injurioase, pentru că nu-mi triind și judecînd totul.

numai înțelegînd critica poți să descoperi despre tine lucruri la care nici nu te-ai fi gîndit.

Mi s-a atras atenția de cite ori m-am repetat — și m-am repetat — mi s-a refuzat comparația cu colegii mei și am fost mereu trimis la exemplele celor mai buni cinești din lume. Critica a fost aspră și severă și foarte bine a făcut. De exemplu, ultima cronică a Ecaterinei Oprișu sau cea a lui Valerian Sava despre *Maria-Mirabela* sint destul de dure. — **Oscilațiile pe care vi le-ai atribuit sint o trăsătură generală a cinematografilor noastre. Nu și deschiderea față de critică, din păcate.**

Ion Popescu Gopo: Oscilațiile au fost și sint mari, dar există și o evoluție ale cărei învătămînturi nu le-am precutat suficient. Mă refer la generațiile succesive de regizori, fiecare cu contribuțiile și cu limitele sale, pînă la valul anilor '70, valul lui Dan Păia, Mircea Verouiu, Mircea Daneliuc, Ioan Demian și ceilalți, într-un fel elevii, studenții celor dinainte, dar niște elevi puternici față de înaintași, pentru că acest val a schimbat toate raporturile interioare ale filmului nostru, nu însă fără unele contradicții în formula lor de lucru, cum e, de pildă, tendința de a transforma planul doi, ignorat de înaintași, în subiectul propriu-zis al filmului. Americanii, ca și italieții, „gospodăresc” foarte bine acest raport, între planul întâi și cel secund, un raport neglijat de filmul francez de exemplu, foarte bine studiat de filmul sovietic, dar curățat, prin alinierea planului doi cu planul întâi ș.a.m.d. Acesta ar fi însă de-abia începutul unei discuții în care ar trebui să vorbim despre multe alte înegalități și dificultăți, în călătoria unui drum propriu.

— Mulțumindu-vă, promilem că vom reveni.

— De acord.

De ce nu e eficientă critica? Printre altele pentru că a critica înseamnă a supăra pe cineva

— Stimată Anușavan Salama-

nian, ați semnat pe genericele foarte multor filme.

Anușavan Salamaian: Vreo 55, după socoteala mea, pentru că, în general, filmografia unui inginer de sunet e mai mare decît a unui regizor, să zicem. Prin urechile sunetistului trec mult mai multe filme.

— Și cum vi se par aceste filme, cum... „se aude” cinematul lor interior?

— Ambiția sint mari, uneori foarte mari. Nu știu dacă rezultatele sint pe măsura ambițiilor.

— Ar fi un decalaj aici.

— Da, eu îl sint. Personal, nu sint todeauna mulțumit de calitatea artistică a filmelor pe care le producem. Vorbesc în ansamblu, pentru că altminteri avem și filme foarte bune.

— Dar

ambibiția pusă în fața rezultatelor se recunoaște prea puțin realizată?

— Nu vreau să generalizez, voi da însă un exemplu edificator. Am văzut, de-a lungul timpului, regizori întorcîndu-se de la vizionarea pentru aprobarea filmelor lor, foarte bucuruși că n-au primit nici o observație. Filmul, în schimb, eu simțeam că avea loc pentru mult mai bine și, cîteodată, asistînd la asemenea scene, mă întrebam de ce oare sint atât de bucuruși acești autori?

— Dar după premiera, unde sint multe aplauze și strigăte în familie de „bravo” sau după vreo întîlnire cu publicul, din aceea de protocol, la care se oferă flori și se fac comenzi sau după vreun festival, din acelea mici, dar cu liste mari de premii, se repetă asemenea scene?

— Se cam repetă, să fim sinceri, se cam repetă.

— Atunci care ar trebui să fie măsura exactă a lucrurilor, criteriul unei reușite reale?

— N-aș vrea să vorbesc despre măsura ultimă și „definitivă”, dar așa putea să mă refer la ceea ce cred că e, cronologic, prima măsură exactă. Îmi pare rău că trebuie să mă întorc cu vreo 20 de ani în urmă, în timpul lucrului la *Pădurea spinzuraților*. Odă, cînd filmam secvența spinzuraților — și s-a filmat de mai multe ori, pentru că lui Liviu Ciulei nu-i plăcuse cum ieșea materialul, nu se simțea în imagine acea „clopot de sticlă nevăzut”, despre care scrisese Rebrenu, iar eu eram atât de bucuruș, că lină de-abia venit din studenție, că se reface totul și că Liviu Ciulei urmărește să obțină maximum maximorum — atunci mi-a spus el un lucru foarte important, după care m-am condus mereu: Zicea: „Sami, în primul rînd, ceea ce facem să ne placă nouă.”

— Vă referiți la un film, la un autor, pe care și criticii îl citează frecvent, pe care frecvent după părerea unora.

Anușavan Salamaian: Nu, nu este adevărat. Nu pot să spun că n-am observat unele

tendința de a plăti în cronici unele polfe, există și așa ceva, nu trebuie să negăm, dar de multe ori critica e foarte justă. Numai că, nu știu cum, iată că intrăm în miezul problemei, la noi,

critica ar trebui să fie o armă mult mai eficientă.

Din păcate însă nu este așa.

— De ce?

— Pentru că, în cinematul din cinematografia noastră, a critica înseamnă a supăra pe cineva. Soluția nu e, bineînțeles, să se renunțe la critică. Și mai rea e soluția de a critica cu mânuși, cu menajamente, a scrie două despre o lucrare care nu-ți place, dînd impresia că ai criticat, dar în așa fel încît toată lumea să fie mulțumită. Pe de altă parte, există un sentiment pe care eu vreau să vi-l împărtășesc, pentru a intra pe un făgaș mai tonic. Cu timpul, trecînd din film în film, apare o dorință, o dorință din ce în ce mai acută, de a lucra la niște filme foarte bune. De pildă, nu știu ce conduzui vor trage din asta regizorii cu care am lucrat sau lucrez, dar mie îmi place și mai ales mi-ar place foarte mult să colaborez la filme psihologice. Nu-mi plac în schimb, să zicem, comedie, decît ca să le văd, pe cele bune, dar asta nu înseamnă că pe Viitor voi ocoli acest gen foarte pretențios, dealtminteri. De asemenea, în ceea ce mă privește, am lucrat cu priosinătăi la filme spectaculare, poate la prea multe, și îmi pare rău că nu găsim resurse noi, formule noi și pentru acest gen.

— Ce înseamnă, în profesunea dumneavoastră, mă refer la cea de inginer de sunet, fiindcă mai aveți una, ca scenarist, ce înseamnă resurse și formule noi?

Anușavan Salamaian: Eu niciodată nu vreau să mă repet. De pildă, există anumite sunete pe care noi le înregistrăm pe teren, sunete așare, păstrate pentru mai tirziu, ca să fie folosite la alte filme. Am un obicei: sterg aceste înregistrări. Să nu le mai am! Pentru că îmi plac și asta mă poate obliga să le folosesc din nou, și să mă repet. De pildă, ca să mă întorc la *Pădurea spinzuraților*, aveam un sunet pentru tranșee, folosit în acest film, înainte de luptă, niște lovituri speciale, despre care unul au spus că ar fi efecte muzicale. Nu erau muzicale, înțîlminem undeva pe drum, pe la Brașov, un cazan imens, îmi puseseam o mînușă de piele și, bînd împreună cu asistentul meu în cazan, se producea niște gonguri așare, care nu semănau cu nimic altceva. Le-am folosit la *Pădurea spinzuraților* și pentru că nu le-am sters, le-am mai folosit o singură dată, la *Pentru patrie* și am avut o neliniște, că m-am repetat, deși trecusea vreo 12 ani. Chiar la un film polițist, sunetele pe care le-am făcut pentru Sergiu Nicolaeșcu, de pildă, nu s-au repetat la altceva. Prima împuscătură din *Cu minile curate* nu poate fi regăsită în restul seriei, niciăieri, pînă la *Întîlnirea*. M-ar îngrozii gîndul că mă repet, mi-ar da nopți de insomnie.

Eu sint pentru unicat și pentru inedit.

Într-o operă demnă de acest nume, repetiția este îngrozitoare, este un mare minus. E falsă zicînd „mulți auz, puțini pricep”, pe care un contează, în ideea că spectatorul nu știe, că merge orice. Nu e așa. Spectatorul e foarte inteligent, mult mai inteligent decît credeam noi. Spectatorul nu știe todeauna ce-i deranjează, dar de deranjat îl deranjează ceva, todeauna cînd noi facem vreun rabat la calitate sau cînd înțelegem prin calitate standardul, voga corectitudinii.

— Vă mulțumim

Colocviul realizat de Valerian SAVA

Premieră: Prea tineri pentru riduri

Prea tineri pentru riduri este un film în care nu se trage cu pistolul, dar se moare... Din cu totul alte pricini. Nu sint urmăririi senzaționale, dar eroii sint mereu nevoiți să fugă... În acest film nu sint iubiri pasionale, dar toți eroii acestui film caută dragostea... Dragostea în toate ipostazele. Provenienți din familii dezorganizate, cu sufletele traumatizate, scăpați de sub control, cei trei eroi ai filmului sint disponibili pentru orice acțiune, pînă la limita delinvenței.

Întîlnirea cu „părinții” nu are loc și nici nu pare a fi posibilă. De ce?

Aurel Miheles

Avanpremieră: Secvențe

Secvențe este un triptic; și de fapt nu este un triptic. Secvențe este un film cu cineast, dar nu despre cineast. Secvențe e un film despre adevăr. Sau cel puțin asta am dorit să fie. Despre relativitatea adevărului, căci, cum se spune, „fiecare are adevărul lui”. Chiar și viața sau istoria. Depinde cum le privești și dacă reușești să spargi poiziția aparenței și să pătrunzi în miezul esenței. Dar care e aparența și care e esența? Cine poate stabili cu exactitate?

Cu atît mai mult, adevărul este relativ, cînd trebuie desprins din ecuația artă-realitate, pentru că intră în joc subiectivitatea creatorului, capacitatea sa de a observa, de a înțelege adevărul și a-l transfigura în opera sa. La toate acestea și la altele m-am gîndit cînd am făcut *Secvențe*...

Alexandru Tatos



în premieră

Un film cu iz de baladă despre confluența a două lumi

Povestea cu iz de baladă a femeii din Urșă Mare, după romanul cu același titlu al lui Paul Eugen Banciu, amintește două din filmele de animație ale lui Adrian Petringeanu. **Brezala și în pădurea lui Ion.** Aceeași admirație față de satul românesc și de tot ce ține de această dimensiune morală și estetică — grai, credință, statornicia simțămintelor — ridică filmul deasupra subiectului său. Îl propulsează într-o zonă ușor legendară, de confluență a unor lumi — una dinamică, trepidantă, agitată, și cealaltă bine așezată în legile ei străvechi, liniștită și gata să-și păstreze pînă la capăt convingerile, legile ei proprii. Grupul forestierilor maramureșeni, rămas pe șantierul unei mari construcții ca să tucereze aici o vreme, aduce cu el — în mijlocul vălmășagului peștriș de oameni și pătimi ce se perindă într-o asemenea colectivitate mobilă — o armonie, o așezare pe care numai comunitatea vieiund de veacuri în aceiași perimetru reușește să și-o păstreze. Poziția vorbii — zgîrcită, metaforică, esențială — cu fapta: dreaptă, așezată, lemnicea sugerează acest echilibru interior. Există la acești țărani o nelcredere față de cei din jur, dar și o curiozitate pentru nouata ce-i împresoară; o dorință de izolare — petrec într-o ei, cu pinea și glia deasupra de acasă — dar în același timp simt nevoia de a fi înțeles și simțai de ceilalți. Orgolios, cu o fire impulsivă devin uneori agresivi. Cu un asemenea incident își deschide filmul, cam apăsător teatral, corina. La cabana morcovilor se abate, în căutarea Mariei (Florina Cercel), fata-ardron de care ascultă pădurarii, un artificier



În tușe sobre, un portret pitoresc: personajul Maria al Florinei Cercel

(Dorel Vișan), lăudăros și îngimfat. Și cum vorbele lui fără acoperire n-au trecut la munteni, lăudărosenia va cunoaște un energetic avertisment. Celălalt, sentimental, îl va aplica acestui fante de obor, „țărănoaia cit un urs”, îndrăgostită de el, dar nelnducată cînd e jignită. Bărbatul suficient o palmuiește și atunci fata va pleca de pe șantier. Se va întoarce totuși să-l caute, după o vreme, pentru ca știe că pruncul ei — al lor — are nevoie

de un tată, mai mult decît are ea de un bărbat. Și într-o mină cu sarica, în alta cu „coco-nul”, Florina Cercel intră într-un magazin să-și cumpere o rochie — alege una mai moulie, cu jenă și grabă, sub privirile ironice ale unor turțeți și lese îmbrăcate nici arsanca nici țărăncă, oscilînd între două existențe, nemărgăsindu-se în niciuna. Între timp omul ei și-a lăsat meseria și s-a apucat de cotcări; cînd revine Maria la el încearcă

să facă din ea „doamna Miar”, cu furorii fenoitoare și Trabant. Fata ar pleca din nou dar nu mai are unde, pentru că satul n-o mai primește cu bunăvoință pe cea care l-a trădat. Cu mai multă încredere în această biografie dramatică și insolită în filmul nostru contemporan, mai bine ar fi portretizat aceste victime aflate la răscurcă vălmășagului istoric, autorii și-ar fi sporit șansele unei incursiuni originale în viața noastră de azi. Doar că ei au acumulat înîmplări multe și prea puțin credibile, sporînd senzația de artificial, nefiresc. Dintre cele mai credibile — devenite astfel și datorită unor actori cu experiența cinematografică a unui Emanoil Petru, Ioana Crăciunescu, Dorel Vișan — una ar fi putut ea singură deveni film. E povestea unei tinere nevaste pe frăgii pentru lumea brută și șantierului, care se zbuciumă între doi bărbați — unul per ocupat și bețivan, să s-o mai poată observa, celălalt, un ușuratic care o uită repede. La o petrecere de revelion (secvență bine orchestrată regizoral în care grija pentru detaliu și pentru frumusețe acționează, culege din mers o mîșină și o aruncă în gură ca pe la mahala, apoi își șterge mina cu fața de masă, cu acel fireș propriu unui mare actor. Un chef vulgar și ostentativ care o deguștă pe sensibila fără scapare. Privirile ei rălăcesc între cei doi bețivani — bărbatul și amantul, care se vor lua la harță și apoi se vor îmbrășa ca doi mitici de suburbie. Taratul de lăutari cîntă române, morșenii vor una de pe la ei, începe o horă în care lamă-vire soților de oficialități din regiune se înmășacă cu cocoșeace asudate ale oșenilor. Stridența de cutori și gustă din care ochiul operatorului (Doru Șeșu) portretizează atent și cu măsură. Montajul (Iulia Vincenz) găsește ritmul cel mai potrivit momentului. Vorbeam însă de aglomerarea multor situații melodramatice și prea „făcute” pentru asemenea ambianță umană și naturală. O scenă de amor între țărăncă și artifizier

în premieră

„Avantajul” de a face film „după” o operă literară și nu ecranizare...

Este știut: nici o operă literară nu poate fi transpusă pe ecran „cuvînt cu cuvînt”. Ecranizarea înseamnă selecție, selecția înseamnă subiectivitate, ea reprezintă gustul cuiva anume, gustul autorului (în cazul de față al autorilor, scenariul Ion Căntăcuzino, Virgil Fucea, Nicolae Corjos, regia Nicolae Corjos), el, autorul, poate să treacă peste zeci de pagini, poate să elimine personaje, întimplări, să comprime sau să dilate o acțiune în dauna sau în favoarea altora, poate să mute accentele, poate, firește, dar acela nu este cazul fereit, să lase nu numai din literă, dar și din spiritul cărții. Fidelitatea față de o operă literară nu se măsoară în numărul de pagini aduse pe ecran, nici în numărul de cuvinte reproduse „ca în carte”, nu cantitatea, ci calitatea operei literare trebuie să treacă în opera cinematografică. Măsura fidelității nu este literă, ci spiritul cărții. Conținutul de idei. Exemplele ecranizărilor fidele în forma și trădătoare în conținut nu lipsesc nici în cinematografia lumii, nici la noi. Dar filmul de față își declină apartenența la familia „ecranizărilor”. El se retrage modest — modest sau prudent — în zona operelor cinematografice realizate după o operă literară. Acest: după îngăduie nu numai să se treacă peste, dar și să se brodeze pe marginea unor pagini. Nu numai să se elimine, dar și să se adauge — personaje, situații, întimplări noi. Nu doar să se redea, dar și să se imagineze dincolo de hotarele operei literare. Acest magic după eliberate autorul de orice constrîngere, îi dă o libertate de mișcare amețitoare, unor amețitoare pînă la leșin în leșimul filmului, firește. Pădurea nebulă descoperă cea de-a treia formulă: ecranizare și film realizat după

romanul cu același titlu. El operează, ca orice ecranizare, o selecție din opera literară și imaginează situații, personaje și acțiuni noi. Sigur, nici o formulă nu e bătută în cuie, nu lipsa de puritate a genului poate destrăma vraja unei opere — vraja unei opere, literare sau cinematografice, n-o poate destrăma decît pierderea firului roșu, pierderea substanței emoționale. Pierderea pulsului. Cînd și cum s-a înîmplat această pierdere la Pădurea nebulă este greu de spus. Programul de sală reproduce pagina de gardă a unui scenariu

datat: 1964. Numele autorului nu se vede. Se vede, semnătura apăsată, acordul scriitorului. Dacă este practic cu neputință de fixat — pe firul a optprezece ani — momentul de alunecare în afara substanței literare, cauzele ei pot fi analizate — filmul ni le oferă la vedere. „Autobiografic, în prelungirea „Jocului cu moartea”, romanul lui Zaharia Stancu are tonul pălămas-subiectiv al literaturii confesiune. acea literatură despre care Tudor Vianu spune că este „adevărată formă a istoriei, și, într-un fel, idealul către care aceasta trebuie

să se îndrumeze”. O literatură deschisă spre individ și spre lume deopotrivă. Darie al său — portretul scriitorului în tinerete — își înfige colții cu aceeași poftă de pătrundere a senșurilor în propria viață și în viața din jur. El vrea să se înțeleagă și să înțeleagă ce s-a întâmplat; particularul și socialul se macină la aceeași moară, și făina din care autorul își frămîntă pinea nu are două culori. Și nici două gusturi. Martor aparent pasiv cu o ușoară mișcare spre acțiune, spre încadrarea în evenimintele istoriei, bîntuie de o sincoritate mistuitoare ca un chin, dornic să se cunoască și recunoască așa cum e. Darie cel din carte este un personaj irezistibil tocmai prin franchețe, prin curajul de a-și mărturisii lasitate, duplicitatea, neputința de a reacționa cum se cuvine și cînd se cuvine. Darie cel din film (Florin Zamfirescu, într-o disperată luptă cu imaginea ușor deshidratată a personajului său), o luptă răsplătită cu mici momente de victorie) își lese din pasivitate, dar, ciudat, își revine nu este spre binele personajului, dimpotrivă. Regizorul apăsă din răpuzeri pe coarda socială a personajului și reușește de minune să-i estompeze, să-i aplăteze contururile. Darie nu mai e „Jupul dințos”, ci un mieluș blind, o victimă. Lumea lui Zaharia Stancu, vie, reactivă, colorată, peștrișă chiar, suferă aceeași neinspirată modificare. Din „jalnicul orașel Rușii de Vede”, cu ziduri șocovite pe Strada mare, cu firma „La Inger” din care n-a mai rămas decît „a... nger” și Grădina lui Sotir în care orchestra cîntă „Valurile Dunării”, ni se arată cite un colț frumos colorat, mîroind sănătos a decor. „Casa” doamnei Harnik, la care slujește Valentina, arată ca o „casă” din filmele franțuzești ale anilor '30. Grădina lui Sotir a devenit un restaurant cu lux de capitală. Dorul de frumos și dorința de înfrumusețare se întinde și asupra personajelor. Valentina (Valeria Sitaru), cu ochii roșii de boboasă! are proșpețime de portelan chinezesc. Filipache Arăpaș — ciungul (Horațiu Mălae) e un fiară nostim și intră a trup. Urșana (Gabriela Cucu), mica țărăncă din părîntului Sorg de brogean, bîntuie cîmpia călare într-un „coșum” alb imaculat sau este așezată grătos, ca într-o poză de reclamă la „Vizitai Coasta de Azur”. Despa (Clatrinel Dumitrescu) este novotă să-și rezerve izbucnirile temperamentalului în meru a ceeași chetva invecțive, gălăbejite fir-ai dracului. Moartea unchiului

Un Darie cel mai adesea blajin, alături de o Valentinea meru înfloritoare (Florin Zamfirescu și Valeria Sitaru)



cier e filmată poetic ca în Hiroshima, mon amour, dar cu rostogoliri pe margine de râu, oșanca se visează mireasă desfășurându-și vapoare volului în timp ce Murgu își imaginează un carusel al destinului cu toate femeile ce fug după el cu copiii în brațe, carusel ce trimite la o melodramă de succes (Roata vieții). Sint note ieftine, false, într-un film intenționat ca o confruntare gravă între două lumi. Există și stridențe de interpretare: recitativul ex-soției ce vine să stoarcă banii bărbatului înșelat. Nelăncrarea autorilor în structura „feliei de viață” care s-ar fi putut dispensa de asemenea aglomerări facile în favoarea unui sondaj social și psihologic pe verticală — se manifestă mai din plin în a doua jumătate a filmului. Regizorii ar fi trebuit să-și ajute mai substanțial colaboratorii fără experiență. La primul său scenariu, Eugen Paul Banciu aduce ecranului prospețimea și culoarea mediilor descrise, autenticitatea unor dialoguri, nu și selecția severă a faptelor și construcția unitară a întregului. La rândul său, talentatul operator-documentarist Doru Segal îl reușește filmările de natură și portretele (cele de prim plan, dar și cele din figurile) și armonizarea lor într-un stil plastic unitar. Senzaționalitatea unor cadre — ambianță generoasă a poveștii de dragoste, exuberanța coloristică a peisajului de toamnă, la munte, filmat cu încântare, transmite la rândul lor, plăcere și încântare. Partitura Corneliu Țăutu prelucrează cu succes motive folclorice dominate de un nostalgic cîntec de bucurim.

Mai nesatisfăcător la o privire lucid-analitică, filmul acesta îți creează o anume stare, o disponibilitate cu care-l primești mai bine decît îl poți judeca.

Alice MĂNOIU

O producție a Casei de filme Cinea. Scenariu: Paul Eugen Banciu. Regie: Adrian Petringanaru. Imagine: Doru Segal. Muzică: Corneliu Țăutu. Decoruri: arh. Marga Moldovan. Montajul: Iulia Vincoș. Cui Florina Corcos. Diziul vizual: Emanuel Petru. Fotografie: Ioana Crăciunescu, Matei Alexandru, Marieta Rareș, Rodica Popescu, Simion Hetea, Andrei Torok, Alexandru Virgil Platon, Octavian Cosmașu, Gheorghe Mazilu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București”.

Tone (Mihai Meruță), cea mai filmică pagină de literatură din romanul lui Zaharia Stancu, se comunică zgîrcit, în citirea replici, ca și înțilirea lui Dărie cu părinții, desaltet. Tot ce era vină de observație a relațiilor umane se pierde, paradoxal, nu prin lipsa de respect față de litera cărții, ci tocmai din dorința de a o respecta. Dar litera și nu spiritul ei. Sufliu aspru poetic al răzbirii în lume a descultului Dărie răzbate în film, din nou paradoxal, tocmai într-o secvență inexistentă în carte — vașanul de tren, puscu, tras pe linia moartă, în care Dărie eșă făcînd un colt de scur, dar regizorul a trecut în fugă chiar și peste propria imagine. Acel suflu ar fi fost sigur mai puternic dacă „Pădurea nebulună” ar fi răsunat altfel în auzul filmului. La Zaharia Stancu, pădurea o mereu prezintă prin vînt, prin noaptea, prin lună, pădurea nebulună. De-liormanu, nu se vede dar se simte. În film, ea se vede — se vede la început, se vede la mijloc, se vede mereu, însoțită mereu de muzica în sine frumoasă și cit de nelalocul ei în epocă, scrisă de Florin Bogardo — dar nu se simte. Ceea ce nu se simte, mai cu seamă, este nebulina. Nebunia care, la Zaharia Stancu, nu era doar a pădurii, era și în oamenii. Nebunia sărăciei, a lipsurilor, a nedreptății sociale, a luptei împotriva ei, a spaimii de moarte. Dar, sigur, într-un film care occeste nota aspră, un film care se retrage din fata durerii, care nu scormonește, ci mîngie doar fata istoriei, nebulina nu avea cum să-și găsească locul. Pădurea nebulună este un film lucrat corect, interpretat corect (corect pe linia impusă de regizor), filmat mai mult decît corect, filmat frumos de Vivi Drăgan Vasile. Un film elegant. Sigur, eleganța nu are nici un punct de contact cu opera bolovănos-răzvrătită a răzvrătirii Zaharia Stancu, dar acesta este „avantajul” unui film realizat după o operă literară. Avantajul? Să zicem, avantajul.

Eva SÎRBU

Producție a Casei de filme Trei. Scenariu: Ion Căciucăzino, Virgil Pulcea, Nicolae Corjos după romanul cu același titlu de Zaharia Stancu. Regie: Nicolae Corjos. Imagine: Vivi Drăgan Vasile. Muzică: Florin Bogardo. Costumele: Florentina Ileana Mirea. Decoruri: Arh. Adriana Plăun. Cui Florin Zamfirescu, Horațiu Măilele, Valeria Sitaru, Cătrinel Dumitrescu, Gabriela Cuc, Sebastian Papălan, Ion Besoiu, Mihai Meruță, Viștrian Roman, Petre Lupu, Cornel Gîrbea, Gheorghe Simionca, Nicolae Prada, Eugenia Boștoceanu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București”.

documentarul lunii

Despre artă nu se poate filma decît cu artă

Nu cred că e consolator faptul că documentarul, aproape fără excepție, pe oricare meridian, rămîne în continuare o cenușă. Nu știu dacă la noi se poate vorbi chiar de Cenușăreasa, dar, fără nici o intenție de calambur, se poate vorbi de cenușii în care genul se complăce de mulți ani. Nu-i un cenușiu compact. Din cînd în cînd — de pildă cu ocazia festivalului de la Costinești — pică se retrage, dîndu-ne posibilitatea să cunoaștem câteva scurtmetraje demne de atenție. Evenimentele sînt destul de rare și chiar cînd apar, peste ele se trece repede. Plictisit, probabil, de completări convenționale, publicul înseși nu se prea arată dispus să se concentreze în fața peliculei care prefațază filmul la care a venit. Cronicle se ocupă, aproape fără nici o excepție, de lungmetrajul în premieră.

Și iată un film admirabil, un nou documentar de Mirel Ilișiu, scăpînd printre degete, pornind pe rețea de unul singur sau însoțit doar de graba responsabililor de săli, niciodată mulțumii cînd programul se lungeste cu suplimentele neinlcute în taxa de intrare.

Documentarul care a acompaniat premiera filmului Sandei Faur și al lui Gheorghe Turcu, Cîne luște și lasă, se ocupă de persoana și opera unuia dintre cei mai interesați pictori contemporani.

...din cînd în cînd, apar, totuși, documentare admirabile. Le-ți văzut? Ați citit despre ele?

Dan Hatmanu. Ca de fiecare dată, Mirel Ilișiu caută și găsește o consonanță între subiectul filmului și obiectul lui. Cînealul alege tonul confesiunii. Textul e spus la persoana întîi: „Sînt pictorul Dan Hatmanu. M-am născut în comuna Scorniceni, județul Iași...” Mărturisirea cîștigă de la bun început printr-o sinceritate care combină curciorul sentimentului valorii proprii cu un soi de autoironie care nu vi-

zează numai virstele îndepărtate, numai perioada de la liceu „cînd fiind cal mai fricos, intram dimineața în clasă al treisprezecelea, împins de colegi, să nu le meargă lor rău”.

Autorul susține cu un secret amuzament dialogul dintre o spovedenie numai pe jumătate mualită și o imagine menită să întărească această perpetuă autoperșiflare, care nu e decît expresia unui intelect superior. Cînd artistul își poate permite să se auto-ia peste pictor, înesamă că are încredere în opera sa (uite-o), în publicul său (iată-i și pe acesta), în opiniile unor critici de prestigiu, și privi-i și pe ei apărînd la început în conclav într-un tablou foarte special, apoi chipul lor pictat devine chipul lor real: Ion Frunzeti, Dan Haulică, Vasile Drăguț.

Scurtmetrajul este interesant, pentru că are toate datele unui bun documentar, dar este antuzamant pentru că de la un cap la altul refuză tonul doc al impersonalilor monografici, căsînd, cum zicem, și cinematografic, timbrul unui artist cu o pecete inconfundabilă, cu un umor specific și, repet, cu o doză de autoironie care se întîlnește foarte rar pe ecran, autori fiind cei mai adese vrăjii de imagine proprie, de succesele lor reale sau doar închipuite.

Ca aproape întodeuna, cineastul lucrează cu sufletul pe masă. Eroul său îl urează, încearcă să se explice, și tu, spectator, nu poți să nu înțelegi ce e dincolo de experiența lui expresionistă, ce e dincolo de prefăcuta lui nalvitate, de timiditatea pierdută în facultate, fiindcă, zice vorbitorul, „mi-a intrat în cap că-s și eu artist”.

Dacă îmi dați voie să mă exprim în stilul filmului, voi spune că la sfîrșitul „completării” acei spectatori care nu știu încă, au impresia că și lor le-a intrat în cap că au cunoscut un artist. De fapt, nu, filmul, și știe filmul, îl cheamă Dan Hatmanu. Altul e poetul. Il cheamă Mirel Ilișiu.

Ecaterina OPROIU

profesiunea de credință

Linia de plutire

Citi ani sînt de cînd Victor Iliu a făcut Moara cu noroc? Multi. Cum mi-am amintit? Nu, nu l-am văzut curînd. Atunci, foarte tînar fiind și, încă o dată, peste cîva timp. Aud prea bine urletul Samadaului sub bolta bisericii: serpaaarul seeeee-paaaaaruul. Colinele hanul. Late, sluga alergînd pe frun, apoi, precauție dictată de instinctul femeii, altfel

sûpusa și lipsita de inițiativă. Ana, gîngăsa incapăținată, stioasă, impredictibilă, deloc hangăta. Jandar-mul Pîntea, fostul tînar la drumul mare, cîntea, iubirea, iacomia din sufletul tulburat al hangului Ghita... N-am recitat novela. O stim cu toți din școala. Călinescu, parca o asemăna cu un western autohton. Poate, mai degrabă o poveste sic-

Era de presupus că un asemenea start ne va duce departe... (Moara cu noroc de Victor Iliu, cu Ioana Bulcă și Geo Barton)



George BĂLĂIȚĂ

Premiile Asociației Cineaștilor din R.S.R.

Filmele de lungmetraj

Juriul alcătuit din: Andrei Blajer, președinte, Margareta Anescu, Lucian Bratu, Manuela Cernat, Alexandru Intorsureanu, Ion Moscu, Ileana Oroveanu, Petre Sălcudeanu, Malvina Ursianu, Ion Băieșu, membri.

- MARELE PREMIU** — Mircea Daneliuc, pentru filmul „Croaziera”
- PREMIUL PENTRU REGIE** — Elisabeta Bostan, pentru regia filmului „Saltimbanci”
- PREMIUL SPECIAL AL JURIIULUI** — Geo Sașescu, pentru regia filmului „Santal”
- PREMIUL PENTRU SCENARIU** — nu se acordă
- PREMIUL PENTRU IMAGINE** — Călin Ghibu, pentru imaginea filmului „Lu-chian”
- PREMIUL OPERA PRIMA** — nu se acordă
- PREMIUL PENTRU INTERPRETARE FEMININĂ** — Carmen Galin, pentru rolurile din filmele „Saltimbanci” și „Ana și ho-tul”
- PREMIUL PENTRU INTERPRETARE MASCULINĂ** — post-mortem actorului Cornel Comari pentru întreaga activitate în cinematografie
- PREMIUL PENTRU DECORURI** — Dum-

ciovesco, Theodor Caranfil, Gheorghe Copaci, Dumitru Done, Eugen Gheorghiu, Mița Nicolae, Liana Petruțiu, Andrei Papp, membr.

- MARELE PREMIU** — filmului **George Enescu** — Sătescu de Florica Gheorghescu și Viorel Sergovici, regia și imaginea Viorel Sergovici
- PREMIUL PENTRU FILM DOCUMENTAR** ex aequo — **Arhimetă realistă la Seini** de Ada Pistiner — **Muntele de Octavian** Paler, Mircea Gherghinescu
- PREMIUL PENTRU SCURTMETRAJ CU ACTORI** — **Sase personaje caștă un actor** de Muszar Irma și Emil Lungu
- PREMIUL PENTRU FILM DE ARTĂ SAU ETNOFOLCLOR** — ex aequo — **Linieștea picturii** de Mirel Ilișiu — **Arta ouălor încondeiate** de Paula Popescu Doreanu
- PREMIUL PENTRU FILM ȘTIINȚIFIC** — **Protezia valutară mizăria** de Ion Cuciureanu
- PREMIUL PENTRU FILM-REPORTAJ** — **Economile, cu ce începem** și **Stidari** din **Polana Codrul** de Titus Mesaros

Marele Premiu al Asociației Cineaștilor pe anul 1981: Mircea Daneliuc pentru filmul *Croaziera* (cu Ioana Manolescu și Tora Vasilescu)



cronica animației

Pace pentru om și pentru... Omuleț

Ultimii doi ani au stat, pentru Ion Popescu Gopo, sub semnul experimentului. Știința de statuta-urâșă, rezgizor s-a autocuistat pe un mic platou de filmare unde a încercat să aplice cele mai năstrușnice mijloace ale artei a opta. Nisipul, acele de gămie, plastilina, stroboscoapele, lămpișoarele lucioase sau banalul tutun au căpătat, prin animare, forme și mișcări nebănuite, devenind mijloace de a povesti în imagini. După treizeci de ani consacrați tehnicii desenului (trădată, din când în când, pentru filmul cu actori), autorul își arată sieși și arată convingător și celorlalți citi de inventivă în metode este arta a opta. Din această migăloasă și pasionată activitate au rezultat patru titluri de filmografie care vor da bătaie de cap comentatorilor opereii lui Gopo. E pur și miuove, și totuși se mișcă, Animageliții și Cadru cu cadru sînt în buna măsură niște filme didactice, săltușiesc împănă o ingenioasă „artă poetică” și conțin pilule care pot viețui autonom, într-ait simt de bine elaborate dramatic și plastic. După o harnică activitate experimentală, iată-nă înșimă de rezgizor revine în primă drogoste, Omuleț, pe care îl animă cu poftă într-o poveste cu ticuri grave, intitulată Orgoli.

Eroul devenit simbol nu mai apare, de data această, angajat în aventuri extraterestre și nici nu mai rădăză de optimism. Multiplicat, și întrușipează mai multe ipostaze. O nume-roasă familie de personaje descinde din el: bărbați, femei, copii, slabi și grași, lași și cu-rajoși, apatici și nevricosi. Angajați în activi-tăți cotidene, ei se înfinesc uneori față în față și atunci izbucnesc corilimbi. Ce mai bănele situații îi pun în stare de întinare și adversitate. În aceste momente, tuturor le apare, ca prin minune, o coroană pe cap. Ni-meni nu se lasă mai prejos și cu toții fac caz de semnul de noblete pe care-l poartă pe frunte. Când lucrurile merg mai bine, cînd conflictele se transformă în încăierare, adver-sarii încearcă să-și smulgă unul altuia co-roana și s-o arunce în țărîna. Pînă și copiii își transformă joaca nevinovată în lupte de acest fel. Boala orgoliului, contaminază rapid gaste personajele care devin modele de intoleranță. Un biciclist, un cerșetor, o gospodină sau un boxeur reacționează asemanător. Cînd lucrurile se agravează, cînd exemplul se acumulează îngrijorător, salvarea apare într-o simplă și ingenioasă secvență: se aplică o rezolvare tipică Gopo: elocvență fără didacti-cism, elipică și clară. Ultimul cadru ni-i pre-zintă pe membrii unei familii la ora cînei. So-șiți pe rînd, ei își purr coronele în cuier și, cu un zîmbet amabil, se așează în jurul farfu-riilor aburii. Metafora este limpede: numai renunțînd la orgoli, oamenii pot conviețui și gusta farmecul atmosferei de pace. Fără os-tenție, Gopo discută iarăși o problemă la zi. După ce a fost inspirat de zbururile cosmice, de ecologie sau criza de energie, iată-ă acum abordînd o temă care se află pe buzele și în inimile îngrijorate ale tuturor: pacea.

Fără să facă apel la cuvinte mari și la ges-turi grandilocvente, rezgizorul își compune, convingător, mesajul său grav. Ca de obicei, realizarea dovedește o mare exigență pentru toate componentele filmului. Inimoi și col-laboratori și-au îndeplinit misiunea cu brio: Constantin Crîmăre (animația), Olga Priianu (imaginea), George Copaci (coloana sonora). Orgoli este un exemplu, de eficiență a simplită-ții, ca rezultat al unei complexe elaborări. Înfilmările omulețului sînt interesante chiar dacă mai puțin vesele.

Dana DUMA

cineclub

La C.P.S.P.!

Știi ce înseamnă C.P.S.P.? C.P.S.P. înseamnă Casa Pionierilor și Școlii de creație. Am ajuns la CPSP nu pentru că am fi fost invitați, ci pentru că toamnă fiind, anotimpul începerii școlii fiind, ne-am gândit în principiu la un cineclub școlar. Ne-am gândit și am aflat. Am aflat cu mi-lare și cu părere de rău că la ora actuală, în București, în materie de cinecluburi școlare nu prea al de ales. Pare incredibil, dar, practic, funcționează unul singur! În momentul în care filmul are ponderea pe care o are în viață în general, și în viața tinerilor în special, în momentul în care se pune tot mai presant problema introducerii educației cinematografice în școli, e regretabil să poți înfrîni în capi-tală doar un singur cineclub, pe lângă atîta cercuri de tapiserie, de muzică ușoară, de muzică populară, de dans mo-derni! (În paranteză fie spus, capitala ci-neamatorismului școlar este Cîmpulung Moldovenesc — v. Cinema nr. 11/81).

Așadar „Cineclubul 6” al Casei pionierilor numărul 3, Vechime 2 ani, îndrumător: Eugen Stănculescu. Punctul forte: foto-grafia (peste 1000 de fotografii la foto) Punctul nevralgic: bază aparată și peli-cula (deci și aici, în „paradisul inocenței”, prîntre șoimi și cravate roșii, punctul nevralgic rămîne același). Pînă în prezent, patru filme. A patrulea film a fiindu-se încă în faza de montaj, putem zice că cele patru filme sînt următoarele trei:

Primul: **Rostirea și semnarea legămîntului pioneresc**. Șapte minute, alb-negru, surprinzînd exact ceea ce enunță titlul. Al doilea: **Judo**. Doisprezece minute, și un salt spectaculos față de primul film. Un montaj urmărinđ în paralel sala de concurs, dar și antrenamentele, par-tidele spectaculoase, dar și exercițiile aride, competiția dar și „combustibilul competiției”, cum zice comentariul, prin vocea profesorului îndrumător. „Eu am făcut doar comentariul, adaugă Eugen Stănculescu. Dar filmarea propriu-zisă o realizează întotdeauna, integral, copil. Cred că trebuie să-și pui în brațe elevului aparatul de filmat și să-l lași, să-l obli-gi, să re-vedă și să re-descopere lumea prin obiectiv chiar și cu riscul unor greșeli tehnice: ceea ce se pierde ca precizie tehnică se cîștigă sub formă de prospe-ctivitate!”

Al treilea film: **O zi de toamnă** — tot zece minute, dar de astă dată color. Un grup de pionieri la Muzeul satului. Pe alei, îngrijitorii adună frunze uscate în saci de plastic. Incanțol și sarcasm. O cîntec imensă, din recunștea teatrului de păpuși (al CPSP!), semnalizează sfîrșitul toamnei.

În fine, iată două răspunsuri ale unor cineclubiști pionieri.

La întrebarea: De ce vin la cineclub?”

Răspuns: Vin la cineclub fiindcă mă pasionează filmul. Mi-am descoperit pasiunea acum 2 ani cînd am venit la casa pionierilor. Atunci îmi plăcea fotografia. (Ti-beriu Bratu, cl. VIII-a, Școala generală nr.20).

La întrebarea: Ce meserie vreau să-mi aleg cînd voi fi mare?”

Răspuns: „Eu cînd voi fi mare vreau să mă fac profesor la cineclub!” (Ghiță Mișcu, clasa a V-a, școala generală nr.152).

Fără comentari.

Eugenia VODĂ

- PREMIUL PENTRU SCENARIU SAU IDEE DE FILM** — **Bătrîni** de Ion Vișu
- PREMIUL PENTRU IMAGINE** — **Ilie Valentin și Tiberiu Lazăr** pentru imaginea filmului „Adevăratul spectacol”
- PREMIUL OPERA PRIMA** — **Intocșirea** în viața de Șerban Comănescu
- PREMIUL PENTRU FILM DE ANIMAȚIE** ex aequo: — **Arena** de Szilagy Zoltan — **Crepuscul** de Ion Truică
- PREMIUL PENTRU PLASTICA DE ANIMAȚIE** — **Slon Clemansa**, pentru plastica filmului „Finala”
- PREMIUL PENTRU ANIMAȚIE** ex aequo: — **Balaurul** de Laurențiu Sirbu — **Alte sticle** de Mihai Bădică
- PREMIUL SPECIAL AL JURIIULUI** — **Ion Popescu** pentru filmul „Efectul unghiurilor”

- PREMIUL PENTRU MONTAJ** — **Maria Neagu**, pentru filmul „Croaziera”
- PREMIUL DE CRITICĂ CINEMATOGRAFICĂ** — **Magda Mihăilescu** pentru aportul însemnat în analiza filmului românesc
- DIPLOME DE ONOARE** — **Mimi Enăceanu** pentru rolul din filmul „Alo, aterizează străbunica!” — **Ioana Manolescu** pentru rolul din filmul „Croaziera” — **Nicolae Albani**, pentru rolul din filmul „Croaziera” — **Alexandru Popescu**, pentru inovație în tehnica cinematografică la realizarea trucejilor din filmul „Maria-Mirabela”

Filmele de scurtmetraj

Juriul alcătuit din: Gheorghe Vitanidis, președinte, Tatiana Apahideanu, Cristina Cor-

interpreți și roluri

Deloc răsfățată de film, și totuși...

Femeia aceea fragila, care vede „fața nevăzută” a unor lucruri, ființa aceea bîntuită de imagini, în *Hyperion* și femeia care urcă, împovărată de suferință, o scobă de bioc în plo, *aterizează străbunica*, sînt una și aceeași cu zeoasa gazetară din mai noul *Cine vorbește și lasă*, cu inepuizabila împărțitoare de soluții de viață; sînt una și aceeași cu Adela Mărculescu, actriță deloc, dar chiar deloc răsfățată de film, de drept vorbind, din perspective vru-ne excesive mișgîndu în partea cinematografiei nu se întrevăd nici acum, la vîrsta pînă maturității pentru că interpreta nu pare cîtuși de puțin dispusă să se refugieze într-un gen anume.

Frumusețe, eleganță interioară, cărora li se adaugă semnele unei certe instrucții inte-lectuale, i-ar fi hărăzînt, ele singure, rolurile acelor personaje distilăte dar cărora puțînă ci-nești și-au să-ă judece, totuși, înăla capăt. Cădura, vulnerabilitatea, totală neade-verență la ceea ce ar putea însemna pitoresc i-au deschis mai degrabă porțile către film, altă cit i-au fost ele date la o parte. Așa se face, că exceptînd *Hyperion*-ul lui Mircea Veș-teșu, acea partitură de excepție, cu trairi la margine de vis și de realitate, prima reacție în fața veștii distribuției Adelei Mărculescu într-o peliculă sau alta a fost, mai degrabă, una de deconcertare. Ce să caute actrița într-o comedie precum *Alo aterizează străbunica*? Fîră la urmă, știm ce a găsit: imaginea încărcată de tandrețe a unei femei care se ignoară pe sine înșimă, în vălmașagul vieții de toate zilele. Întîmplarea face ca întrebările puse de acest film să le răspundă, într-un fel, ziarista Adela Trifan în *Cine vorbește și lasă*, personajul de ultimă oră al Adelei Mărculescu. Specialistul inimilor în restrîște ste de unde să ia și unde să orînduască ficcare „felie de viață”, de viață a altora, pentru că în ceea ce o privește, ora interogațiilor o găsește nepregătită. Instinctul acțiunii a condus eroina în plină realitate a tristății unei țărîni pierdute și a fagăduinței unui război cîștigat.

Magda MIHĂILESCU

actorii nostri



Sergiu Nicolaescu:

Cu Aimee Iacobescu în Cu mintile curate

„Nu-mi mai pot permite să nu spun tot ce gîndesc“

Comisarul Miclovan, comisarul Moldovan, plus un număr nu mic de cavaleri ai dreptății, de luptători cu sabia, cu pistolul, cu mîntea, bărbăți neastîmpărați, cuceritori, la propriu și la figurat cuceritori, stau în fața mea în persoana unui om numit Sergiu Nicolaescu. L-am rugat să uite pentru două ore că este regizor și să fie, să încerce să fie, actorul nostru. Recunoaștem, împreună, că nu e ușor. Hotărîm, tot împreună, că merită încercat. De dragul acelor spectatori care intră în sala de cinema pentru un film de, dar mai ales cu Sergiu Nicolaescu. Intră, în stilul caracteristic, adică precum un bulldozer, de-a dreptul în subiect:

— N-am dorit niciodată să devin actor. N-am spus decît o poezie în viața mea, în clasa întâi primară. Nici acum nu-mi place să recit. Îmi place poezia, nu-mi place să spun poezii. N-am fost un mare amator de teatru. Niciodată. Citesc teatru, dar mă duc rar la spectacole, și mai rar de cînd sînt regizor pentru că nu vreau să-mi fac o părere greșită despre actori. De multe ori ei joacă roluri care nu-l reprezintă — poate nici nu le plac — dar joacă pentru că asta este meseria lor, nu? Și atunci prefer să rămîn cu ceea ce știu și cred eu despre ei.

— Actorii sînt de cu totul altă părere. Ei spun că nu sînt bine folosiți, pentru că nu sînt cunoscuți din teatru.

— Depinde de regizor. Pe mine o asemenea „cunoaștere“ mai mult mă încurcă. Mi s-a nîmpnat chiar să schimb un actor în ajunul filmării pentru că l-am văzut într-un rol pe micul ecran... În fine, să revenim: pe timpul pe cînd eram inginer la studioul „Sahia“, doi regizori au încercat să facă din mine un actor: Savel Stîpopul și Dinu Cocca. Am dat probe, se pare că la Savel Stîpopul chiar reușeam, dar filmul acela nu s-a mai făcut. Ne-am regătit. Nu aveam nici o chemare pentru actorie. Aveam însă o mare atracție pentru film. Filmul a fost și a rămas pentru mine un miraj. Cînd eram copil, fugeam de acasă și mă duceam la cinema. Aveam și „criticri de apreciere“. Dacă un film mă făcea să mă gîndesc la el trei zile însemna că a fost bun. Dacă-l uitam de cum ieșeam din sală, nu făcea doi bani. Filmele care îmi plăceau foarte mult le vedeam de mai multe ori și pe urmă le refăceam, le re-regizam și le jucam cu copiii de pe maidanul de la marginea Mîhalei din Timișoara.

Cum se face că, deși nu avea atracție pentru actorie, cînd a debutat ca regizor de literatură cu „Dacii“, a debutat, totuși, și ca actor?

Acela nu era un rol. Era o apariție care cerea doar o bună pregătire fizică. Și cum la vremea aceea eram încă foarte sportiv, mă tentam exercițiului fizic, acțiunea, nu rolul care nici nu prea exista ca atare. Cred că nu roșteam decît o singură replică. Un cuvînt, la după ce am văzut filmul, nici măcar apariția aceea nu mi-a plăcut. Așa că am renunțat. La Mîhală Viteazul, însă, Titus Popovici a insistat să joc și acela a fost, practic, primul contact cu actoria. Selim-pașa era un rol, foarte greu chiar, și m-am pregătit serios pentru el. Personajul trebuia să fie bun călăreț, așa că am devenit un bun călăreț. El trebuia să fie un bun spadasiu, și am devenit un bun spadasiu. A fost o muncă...

— Și pe actor? Cum s-a pregătit ca actor? — În nici un fel. Dar cînd am intrat în filmare, totul mi s-a părut ușor, simplu, normal. Era o prelungire, o continuare a muncii de regizor. Și azi, uneori, în cadrul filmului, mă întorc cu spatele la aparat să dau indicații partenerilor. Rămîn tot timpul și regizor. Sigur, actorul este supus regizorului care zace în mine, dar asta e normal! Dar eu nu sînt un exemplu tipic de actor. Eu nu joc orice. Eu joc numai acele roluri care mi se potriveșc și mi se potriveșc pentru că le port în mine din copilărie. Din copilărie am avut o mare admirație și o mare simpatie pentru eroi. Pînă azi am rămas credincios acelor eroi văzuți și iu-

biți atunci și nu o dată am încercat să îl fac să mă trăiască în filmele mele. De multe ori, oameni complet neavizați sau rău intenționați remarcă în filmele mele scene cunoscute lor din filme vechi și care, de fapt, sînt trimiteri pe care eu le fac, voit, la un film sau altul văzut în copilărie. Chiar și personajele mele seamănă între ele și seamănă pentru că sînt construite pe același schelet: Don Quixote încă în forță, în luptă, uneori cu morile de vînt, omul capabil să-și dea viața pentru o idee, pentru un ideal, pentru un cuvînt dat, citodată, și aparent, pentru nimic. Cum era Andrei din Nemurșitorii. Am în mine acest tip de personaj gata de sacrificiu, gata să înfrunte orice primejdie, gata să risce tot. Cînd joc, tocmai momentele de risc îmi dau cele mai mari satisfacții. Le trăiesc. Le trăiesc și cînd le scriu și cînd le fac, la filmare, pentru că le fac pe viu, riscînd, firește, dar, repet, îmi face plăcere.

Riscul este „maseria lui“ și în viață. Poate și de aceea personajele seamănă nu numai între ele, dar și seamănă...

— Poate. Pînă acum nu m-a atras un rol în care să explicez că se pucăbăie, prezenta un personaj. M-am jucat pe mine. Simplu. Acum însă, acest contact prelungit cu superba meserie de actor a început să mă incite să fac și altceva. Să fac un adevărat rol. Un adevărat rol, eu nu am jucat niciodată.

Il contrazic. Filip din „Infinirea“ este, nouăzeci la sută, un personaj în sine și nu mai la urmă personajul Sergiu Nicolaescu...

— Special l-am făcut astfel. L-am făcut ca un antrenament sau ca un sondaj al posibilităților mele, pentru că, dîndu-mi drumul mai mult, leșind din tiparul ușor rigid al personajelor de pînă acum, mi-am putut da seama, cit și pînă unde pot să merg. Ca regizor, știu că trebuie să dai unui actor numai atît cît poate el duce. Altfel, îl împingi foarte ușor în penibil. Și este mai bine să nu joci deloc, să fii o „prezență“ decît să „dai“ prea mult. Eu multă vreme nu am urmărit decît atît: să fii o prezență. Și asta a fost comisarul Moldovan, care, spre surprinderea mea, a făcut un imens succes de public. Succesul nu avea decît o explicație... inexplicabilă: prezența. Poți să fii un actor foarte mare, foarte talentat, poți să fii foarte frumos sau foarte urît, nu are nici o legătură cu puterea asta inexplicabilă de a face să treacă un personaj de pe ecran în sală. E un har. Nu-l poți calcula, nu-l poți „cultiva“, nu-l poți nici măcar ghici. Îl

observi cînd apare, și atît. Iar cînd apare, funcționează cu o forță extraordinară. Numai timpul îl poate distruge. Mă gîndesc acum pe plan mondial. Vîl Brimer a fost o asemenea prezență. Kirk Douglas, de asemenea. Cu timpul, s-au autodistrus. Sau ceva l-a distrus. Nu știu. Cred însă că o cîntărire mai atentă a rolurilor sau aparițiilor ar putea înfrîza momentul declinului. Să nu joci indiferent ce. Să nu apari foarte des, pentru că asta te demonizează. Cel puțin în fața spectatorului de film.

— Deci există spectatori de film și spectatori de teatru. Există atunci actori de film și actori de teatru? Chiar și la noi, unde actorii sînt de teatru, dar fac și film?

— Categoric. Nu întîmplător Ilarion Ciobanu este un remarcabil actor de film fără să fie mare actor de teatru. Un actor de forță cum e Ciobanu nu găsești în teatru românesc. Pentru că teatru, cred eu, deformează actorii. În teatru, actorii depinde, o viață întregă depinde, de un repertoriu, de un regizor...

— Și la film nu „depinde“?

— Mai puțin. La film posibilitățile sînt mai mari, mai variate, și libertatea de exprimare este mai mare. În primul rînd nu există acele repetiții de luni și luni în care fiecare gest, fiecare deplasare pe scenă este măsurată. Ca într-un dresaj. Sigur, pe urmă, în spectacol, actorul capătă o anumită independență, el poate juca în fiecare seară altfel, poate spune și glume în timp ce partenerii își spun replica, și uneori chiar o face tocmai ca să-și scadă tensiunea. Dar acea perioadă de dresaj își pune pecetea asupra lui. La film repetițiile sînt foarte scurte, uneori chiar lipsesc, lipsește deci „dresajul“ actorului...

— Cînduți Cel mai mult și cel mai mari actori ai noștri reșcit tocmai lipsa repetițiilor la film și sînt mai degrabă nemulțumiți de rezultatul muncii lor...

— Încerc să-ți explic de ce: în teatru, actorul simte ce trăiește și se aude. Altfel. El nu-și vede gesturile, mimica, le știe adecvate la re-

placă, dar nu le vede. În film se vede. Are imaginea întreagă și e normal să nu fie mulțumit. Actorul de teatru nu are controlul asupra jocului lui, așa că nu-și cunoaște măsura. Actorul de film își cunoaște măsura pînă la detaliile cumplite. Pentru că imaginea nu iartă. Încă o dată: n-am nimic cu teatru. Teatru e teatru, și filmul e film. Eu însă sînt de partea filmului.

Care dintre personajele lui i-a deschis apetitul pentru mai mult, pentru altceva decît o prezență?

— Cred că Moldovan din Un comisar acuză. Acolo am început să dau elemente noi personajului meu, lucru pe care îl fac mereu de atunci încocoace. Pînă la Filip din „Infinirea“. Chiar s-a spus, și este foarte exact, că Filip este o prelungire a comisarului Moldovan. O ipostază a lui. Din păcate, el va trebui să dispară. Nu știu cum va primi publicul fetul în care am de gînd „să-l termin“, dar trebuie. El aparține unei epoci și trebuie să piară în epoca lui. Nu întîmplător majoritatea eroilor mei mor. Fiecare epocă își naște eroii ei și, în același timp, îi ucide. Va trebui să mă gîndesc la altceva, să trec pe alt gen, cu totul diferit de ce am făcut pînă acum. Poate am să joc în „Fingul scris de Ioan Grigorescu — sper să-l și fac — un rol extraordinar, un boțer, dar după 30 de ani, deci la vîrsta mea... Mă pregătesc pentru Mircea cel Bătrîn — care în realitate nu era atît de bătrîn, dar pe timpul acela un bărbat de 50 de ani era socotit bătrîn...

— Va accepta oare publicul o schimbare atât de brută, de la comisar la Mircea cel Bătrîn?

— Socul face parte din relația mea cu publicul. Dar relația noastră mai are o ecuație: iubesc publicul și publicul mă iubeste. Și parcă acum mai mult ce orîndind îl simt dragostea. Eu nu joc pentru mine, pentru plăcerea de a mă auzi și vedea, eu joc pentru public. Dar o fac cu plăcerea jocului. Nu joc, mă joc. Nu știu dacă mă înțelegi. Mă joc, așa cum numai copiii știu s-o facă...

— Copiii care fugea de-acasă la cinema și pe urmă „refăcea“ filmele, cu copiii pe maidan...

— Da. Copiii acela mă conduc și astăzi. Sigur, am devenit un profesionist și, ca sint în încă în putere, să cînt pe toate corzile posibile. Să încerc toate genurile. Ca regizor. Ca actor, rămîn fidel eroilor pe care l-am văzut în copilărie. N-am să-i trădez niciodată, pentru că întodeauna voi avea senzația că în sala de cinema se află copilul acela de pe maidanul de la marginea Mîhalei, care stă și se uită și judecă ce am făcut. Cît exist eu, va exista și acel copil.

— Cînduți vorbe în gura unui interpret de „dur“, ei însuși în viață un dur...

— Nu uita că aparțin unei generații care a crescut la școala unei vieți dure. Într-o lume care nu-ți oferea decît două posibilități: sau te formezi pe forță și reușești, sau te formezi pe slăbiciune și pieri. Probabil așa am devenit un dur...

— Dar un dur cu accese de lirism — dacă se lasă judecat după filmele lui, după personajele lui, care, mai toate, au micul lor moment liric...

— Asta-l defectul cu care m-am născut și pe care m-am strădui întodeauna să-l ascund. Ca pe o infirmitate, ca pe o slăbiciune. Tot timpul m-am luptat împotriva lui tocmai pentru că m-am format ca om, ca bărbat, foarte repede, și am hotărît că nu am voie să pierd, decît n-am voie să am slăbiciuni. Dar este adevărat, cine-mi vede filmele „mă cumșără“ într-o clipă. Asta și pentru că personajele mele spun întodeauna direct tot ce au de spus. Se poartă ca mine în viață. Și în viață, spun absolut tot ce cred. Din clipa în care am trecut de 50 de ani, am hotărît că nu-mi mai pot permite să nu spun tot ce gîndesc.

— Iubiți actorii?

— Da. Da. Trebuie să-l iubesc. Trebuie să-ți iubești interpretii. Nu se poate lucra cu un om față de care nu ai cel puțin prietenie, deși nu dragoste.

Înțeleg că mi-a răspuns regizorului. Atunci sa-mi răspundă și actorul: iubește regizorii? — Cred că în mod sincer și normal nu-ți poți iubi regizorul în timpul filmării. Cum să-l iubești, cînd acum urîi cît îl iei gura și pe urmă se întoarce și-ți spune (caim): hai, intră în cadru!

— Și filmele? Filmele noastre de azi?

— Unele da, altele nu. Nu mă întreba care da, și care nu, că nu-ți spun. Nu-mi place să vorbesc despre filmele colegilor. Numai în Comisia cinematografică, acolo da, spun tot ce cred. Altfel nu vorbesc decît despre filmele mele.

Să vorbesc.

— Dacă le iubesc? Da. Pe toate le iubesc! Și toate rolurile. Pentru că, după părerea mea, ceea ce facem noi este muncă, și cine nu-și iubește munca, n-o face nici bine și nici om de nădejde nu e. Îmi iubesc filmele și rolurile, toate, pentru că îmi iubesc munca.

Eva SÎRBU

Eleganța, naderedența la pitoresca (Adela Mărculescu)

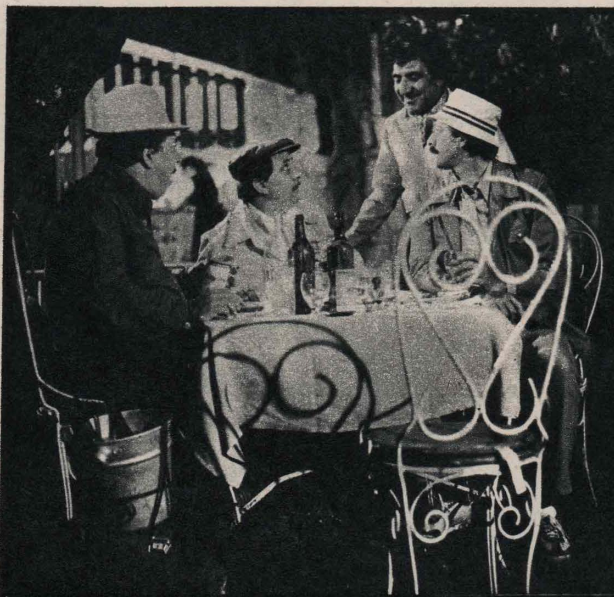


**Nu poate fi bun
un film
vorbit prost**

Limba românească în filmul românesc

Citeșc, în numărul 8 al revistei „Cinema”, un articol al subsemnatului și oftez: mult suferitoarea limbă strămoșească rabdă ea cât rabdă, dar știe să sancționeze totdeauna stângăcia izvođită de fuga condeului ori graba tiparului. Va să zică, eu scriu: cutare performanță se află deplin în putiņa unei „echipe de mari actori”. În revistă apare „unele echipe mar de actori”. O absolut insignifiantă modificare de topică (pricajitul de s-a mutat la celălalt capăt al lui mar) și lată ca sensul a fost deturmat hotărât: nu actorii sînt mari, ci echipa este mare, adică numeroasă. Dincolo de falșitatea comunicării (în filmul cu pricina sînt, de toată, cinci partituri actoricești — deci, o echipă mică de interpret), exact miezul chestiunii (aportul actorilor mar) s-a volatilizat. O fi rămas autorul acestor rînduri tot dascăl de română, cum l-a fost scolaria și, în consecință, hipersensibil la (ne) respectarea canoanelor gramaticești? Poate. Oricum, fetele de tot felul ce ni le poate juca și-o banelă propoziție avertizează: dulcea (și afit de unitară) limbă românească nu suportă să atîngă... nici o floare perfectiunilor dobîndită prin veac. Dacă, la începuturi, cinematograful captiva prin vizualitate și sala se infiora copilărește cînd locomotiva se năpusteia dinspre ecran către stat, odată cu apariția sonorului a început să ne intereseze tot mai mult ce spun actorii. Cum spurc, să recunoaștem, ne ocupat mai puțin; faptul că, în sfîrșit, consăcram largi spații de dezbătere limbii românești în cinematografia națională atestă, cred, maturizarea unei arte înțemeiată și pe imagine, și pe cuvînt. Nevoia de perfecțiune, necesitatea noli calității, implică și pretind contribuții impecabile din partea tuturor componentelor actului artistic destinat ecranului. Nu poate fi bun un film vorbit prost așa cum nu-i frumoasă o floare cu petalele și trîbe. Cea dintîi observație pe care mi-aș îngădui-o nu se referă, însă, la corectitudinea faptului de limbă ca atare ci la utilizarea cantitativă a românei în producția noastră cinematografică. Adevărat, cuvintele nu fac parte dintre resursele sortite epuzării; vorbe vom avea totdeauna la dispoziție din belșug, indiferent cîtă risipă s-ar face la un moment dat. Observația că în filmele noastre se vorbește excesiv rămîne însă în vigoare. Poate-i un reflex al dorinței de precizie: ceea ce-i spus e bun spus, se poate fița, și, la nevoie, arăta cu degetul. Poate-i vorba de-o neîncredere în capacitatea spectatorului de a sesiza cutare nuanță prin însumarea tuturor sugestiilor oferite de (și pe) ecran. Poate, mai simplu, nu-i decît nepriceperea scenaristului, venit în cinematografie dinspre literatură, încă prea puțin deprins să opereze și cu alte mijloace decît cuvîntul. Oricare ar fi pricina, senzația abuzului de vorbe, însoțit de situații tautologice, cînd ceea ce imaginea arată, dialogul numește mă face să cred că scenaristul pur și simplu n-a avut timp să scrie mai scurt și har să intuască inutilitatea propozițiilor (ori părților de propoziție) parazitare.

A doua observație s-ar referi la hipercorectitudinea exprimărilor. De regulă, în filmele românești se vorbește ca la carte (în afara hîbelor cronice la care mă voi referi ceva mai departe). Nu pledez, în nici un caz, pentru dialogul șmecheresc-eliptic, ingenios-suburban, cu inflexiuni „de culoare” și „floricel” argotice; sînt doar nevoia dialogului omeșesc. Așa cum interioarele apartamentelor încă arată, în filmul românesc, de parc-ar fi inspirate din ultimul „Neckerman”, așa cum nu vei afla în cadru măruntele și nevinovatele neglijențe gospodărești, menite să încălzească imaginea și să-i confere credibilitate, tot așa „școș din cutie” apare ades dialogul. Cufundat în cadă pînă la bărbie, cu pipa între dinți și prosopul în cap (corect: pe cap, n.a.) soțul va cere cutare instrument articulat din la cadatră o frază și prea lungă și prea... perfectă: „Dragă Mioara, fi bună și dă-mi periuța de dinți”. Nu cred că-i cazul să considerăm prea jenantă constatarea lipsei evidente de talent a aceluia ce-a așternut replica pe hîrtie: scriitorul adevărat (scenaristul făcînd parte, după opinia mea, din bresa scriitorilor) știe să audă și să rețină doar ceea ce-i esențial și autentic. Dealtfel, sintagma frecvent utilizată „scriitor de film” sună suspect, înrîndindu-se pe undeva cu „scriitor de voioane” iar ne potîncim de un de ne la locul lui). Ori ești scriitor, ori nu ești; profesunea de scenarist se întemeiază (și decurge) din înzestrarea scriitoricească, prin aceștia înțelegînd nu numai îndemnarea în mîinutele dialogului (la nevoie, se poate cere concursul unui dialoghist „de meserie”) ci mai ales pe capacitatea particulară de a „decupa” caractere, de a însuși personaje, de a construi și



Rectificăm cu scuze greșeala apărută în nr. 8 al revistei noastre: O performanță aflată deplin în putiņa unei „echipe de mari actori”. (Am o idee de Mircea Radu IACOBAN și Alec Croitoru cu Ovidiu Schumacher, Jean Constantin, Valentin Plătăreanu și Petre Gheorghiu)

Perle mai mult sau mai puțin veritabile

Mai sînt unii care...

Goana condeului pe hîrtie ar putea fi asemănată — comparație cam la îndemînă — unei curse cu obstacole. Unii parcurg traseul într-un zbor elegant și dezinvol, alții se opintesc la fiecare obstacol, gîfite, fac eforturi vizibile. Unii dărmă cîte un obstacol, alții cad în șanțul cu apă. Dar mai sînt unii care, ameiți probabil de afită obstacole, se împiedică și de o pietricică.

Scrie scenaristul: **Îi strînge mina cu afită condescendență, încet celălalt ură de durere.** Ce ar trebui să facă actorul în cauză? Să-i strîngă celuilalt mina pur și simplu cu putere? Condescendență, tuși, parcă nu-i tot una cu puterea. Să-i introducă celuilalt mina într-un aparat de tortură de pe vremea... nu are importanță... și să i-o strîngă pînă cînd victima va uria de durere? Dar care din instrumentele de tortură se va fi numind condescendență? Sau, mai bine, să caute într-un dicționar? Fiește, nu cuvîntul mînă.

Intr-un alt scenariu, **nod gros și negri se imbulzesc venind dinspre infinit.** Dacă veneau dinspre nord, dinspre sud-vest, dinspre mîntî sau dinspre mare, era și banal și, cum se scria mai demult în șase cronici din zece, déjà vu. Așadar, trimiteți urgent o echipă la infinit, care să împingă norii în cadral!

Un personaj se simte strîmtozat alți din punct de vedere material, cît și din punct de vedere spiritual. Strîmtoarea materială se va putea cred, sugera, în condițiile unui deviz redus la filmul cu pricina. Strîmtoarea spirituală, însă, e o treabă mai dificilă, așa că va trebui să aducă neapărat contribuția însuși autorul scenariului.

Se spune că dialogurile în filmele noastre sînt prea lungi. Exagerări, lată un exemplu de dialog scurt: — Să pormim spune ei oprindu-se. Dialogul scurt cîștigă în concentrare și precizie.

Pictorii de costume au și ei destule probleme... După hăinele pe care le poartă (și nu după acelea pe care nu le poartă și se află în magazia de costume a Buftei). Ana provine din straturile superioare. Să-i faci haine de cōștonaout? Să-i faci haine de extraterestru? Cît de superioro e ori straturile?

Neprvăzutul Neprvăzutul psihologic! Ion nu se așteptase ca Saveta să aibă afită stare de spirit. Ca să fim sinceri, nici noi. Cîm naiba să bănuiești că o femeie liniștită, așezată, la casa ei, cu bărbat, copii și gîni gospodărești, și aibă stare de spirit? Și încă alit de multă!

Dumitru SOLOMON

înălțîntu situații, de a imagina destine și — nu în ultimul rînd — de a individualiza eroii prin vorbire. Nu poți fi scriitor de film fără a fi mai întîi scriitor, după cum nu poți „scrie” (inventaria) vagoane decît după alfabetizarea! Prejudicata asumării tehnicii scenariului (ca fiind hotărîtoare) și-afti, realită lingvistice — cumva de la sine, e păguboasă. Totdeauna primul semnal de profesionalitate îl va oferi Limba scriiturii.

În fine, cîte ceva despre hîbele cronice; nu numai cinematograful suferă din pricina lor, ci și teatrul, încăpătușat în televiziune. De pildă, unele forme tipice și încorsate, după cum afirmă toate manualele și dicționarele) pentru graiul muntenesc proliferază în liniște și pace profund de lipsa de fermentație a celor însărcinați să vegheze la puritatea, corectitudinea și integritatea limbii. Dacă ar fi vorba de-o formă sau alta, de-o pronunție mai mult ori mai puțin particulară inofensivă, mai treacă-meargă; din nefericire, în cauză este un proces de sărăcire a limbii române, ceea ce echivalează cu un furt din cel mai sfînt avut obiect: Veacul. După veac, moșii și strămoșii au cizelat limba ce-o vorbim, i-au perfecționat sistemul gramatical, i-au stabilit fondul principal lexical, pentru ca astăzi, din comoditatea onora (dar și din lipsa de cultură ce tolerază și inventează realități lingvistice — cumva cu ridicolele hiperurbanisme), unor substantive le este pur și simplu amputat singularul! Ele devin defectiv prin graiul unor vorbitori cu... defecte de instruire. Se spune fără șovăire „merg la plajă”, cînd se știe, corect este plajă, pentru simplul motiv că plajă este forma de plural; se spune „aruncă mîingea în tușă” și n-avem cum și că-i vorba de o tușă ori de mai multe, se spune „poartă broșe” și nu vom ști dacă persoana cu pricina și-a ornat îmbrăcămintea cu o broșă ori cu cincisprezece. Pe lîngă acest regretabil fenomen, alințările mieunante (actorul român pronunță cu voluptate mîeu în loc de meu) și afectările de circumstanță par glumie.

...Decamdată alit. Mi se pare destul. Cu alit priiei, despre prietăria termenilor.

Mircea Radu IACOBAN

Arta cuvîntului pornește de la logica ideii

Prețul adevărat al cuvîntului nu-l cunoaște din greu și „cu adevărat” decît Actorul...

Există o „artă a cuvîntului” așa cum există o artă a cifrelor, în imagini, a sunetelor și a formelor geometrice, dar pentru mine, instrumentul total și perfect de comunicare între oameni rămîne limba vorbită sau scrisă. Nu întîmplător, un actor sau un scriitor nu poate exista ca ființă creatoare decît — cu rare excepții — acolo unde limba, sau instrumentul de comunicare, funcționează perfect. Perfect gramatical — deci, perfect logic și perfect estetic — servind deci, perfectul funcțional cu o grație în plus stabilită de emoția comunicării...

Aparatul de filmat înregistrează ambianta, reacțiile mediului și ale personajelor; rezistorul dirijează raportul de forțe. Dar instrumentul de bază al comunicării rămîne, dincolo de imagine în mișcare, peisaj cu înțecție, privire și gest — cuvîntul roșit.

Deductia logică, moșul frazei, funcția subliniată de conjuncție — uneori — mai mult decît de verb — (pe care învățăm noi la școală că trebuie să-l accentuăm ca să dinamizăm fraza...) de virgule, de semnele de exclamare, de punctive sau puncte... de pauze dintr-o cuvîntele... de puncte tonale dintre subiect și predicat. Greutatea unei înțecții sau a unei decizii, adîncimea unui subiect sugerat de cuvînt și susținut prin punctualitatea specifică a personajului... ritmul vorbirii — ritmul gîndirii... etc., etc.

Am afită destul de firu acest lucru. Dar ce-i drept, în teatru și nu în film.

Încerc mereu să explic celor care cred că cel mai greu lucru pentru un actor este memorarea textului, că atunci cînd determinările biografice și de relație funcționează logic, cuvintele curg de la sine, iar greutatea adevărată este numai aceea de a stabili și pune la punct motorul logic al înșiruirii unor idei care se succed pentru a ajunge la scopul demonstrării...

În film am înfîntat un singur oip preocupat pînă la obsesie de valoarea cuvîntului: inginerul de sunet Dan Ionescu — „profesorul” — cum îl spunem noi... De la el am învățat enorm. Îl datorez enorm. Și cred că în secret îmi doresc teribil să-l mai înținesc într-o sală de postînșir și să-l aud din întîmistic: „nu e bine, Petrescu, nu e bine... aici ar trebui să...”

Irina PETRESCU

Lumini și umbre

Cinci secunde dintr-un serial de mare succes.
Scenariul: Titus Popovici
Regia: Andrei Blaier,
Mihai Constantinescu
și Mircea Mureșan

Don unghiul cascadorului

Trebuie să facem o „tumbă”. Noapte. Ne prindem centurile. Motor! Încordat pe volan aduc mașina din întunericul șoselei pe marginea drumului spre trambulina pregătită. N-o vād! Trec pe lângă ea la numai cîțiva centimetri și o depășesc. Cum mașina nu are frîne, continuăm cursa printre copaci, proiectoare, și membrii echipei care fug în toate părțile. Evit în ultima clipă un copac. Bătrînul Mercedes pare hotărît să nu se mai oprească niciodată, răzbindu-se parcă pe tot timpul cât a stat uitat, undeva într-un colț de curte. Coborîm. Ne scoatem căștile.

— Ce s-a întîmplat?
— N-am văzut trambulina.
Trambulina este deoparte de frunzele cu care a fost camuflată. Rog să mi se pună o lanternă la capătul ei, în timp ce proiectorul care m-a orbit este mutat în altă parte.

— E în ordine. În 5 minute se poate filma. Se relau pregătirile ca-ntr-un ritual. Se prind centurile, se pun căștile, se leagă cu sîrmă portierele. Aud o voce insinuantă: „Mi-a spus mie cineva că n-o să reușească”. Vorbește de parcă n-ar ști că mașina nu are frîne, locul în care se filmează îl vedem pentru prima dată... Îmi amintesc cum am pregătit mașina cu mult timp în urmă și cum acum două zile am constat că mi-au dispărut bateria și farurile, iar bordul a fost smulș par și simplu. Cum am pregătit această mașină pentru locul pe care-l găisem în cu totul altă parte. Îmi amintesc, însă, și vocea lui Ștefănescu — colegul meu — înainte de filmare: „Bătrîne, în condițiile astea eu n-aș încerca”.

Oamenii din echipă privesc cu încordare încurajării mute.

— Înafet!, băietii!
Urscm cu vocea școlii, jurnate din trambulina, care nu era prinsă cu scoabe (scenografia era și ea grăbită!) alunecă înainte cam douăzeci de centimetri, suficient pentru a lovi direcția și pentru ca mișcarea bruscă de rotire a volanului să devină inutilă.

Mașina se răstoarnă. Sîm agățați în centuri privind unul spre celălalt. „N-a vrut să facă și-o tumbă”. „Bătrîne, ești nebun! Rabla asta? Bine c-ai răsturnat-o și așa!”

Regizorul se apropie bucuros și destins: — E bine, e foarte bine, este exact ce ne trebuia pentru secvența asta. Puneți aparatul să vedem pe unde iese actorii din mașină. Machiajul, adu, te rog, niște sînge să dăm pe costumele astea.

Vocile insinuanțe nu se mai aude, sau poate este și ea printre multele voci care ne felicită.

Îmi desclăștez mințile de volan, îmi scot casca și mă depărtez încet de oamenii care comentază încă în jurul mașinii răsturnate. Îmi scot genuncherele. Am muncit trei săptămîni pentru numai 5 secunde de film.

— De ce ai făcut-o totuși? — mă întrebă — Ștefănescu.

— Pentru că trebuia...

Ioan ALBU

Instantaneul luni

Buftea, vineri, 1 octombrie. Nu, nu este un cadru dintr-un viitor film, ci doar o secundă dintr-o pauză de filmare la *Dragostea și revoluția cu Ion Dichiseanu*



avanpremieră: **Concurs**

„Un concurs de orientare sportivă devine treptat un concurs de orientare etică, morală” — Dan Pița (scenariul și regia)
Cu: Val Uritescu, Claudiu Bleontz și Marin Moraru

Semnal!

Buftea:

Gata de filmări!

Cel mai recent film intrat pe platourile noastre: **Căruța cu mere**, ecranizarea navelui cu același titlu de D.R. Popescu.

torul hotărâște, în fine, să fie culoarea! Colorarea durează în jur de o lună. În această fază de lucru se află acum un episod din serialul pentru copii realizat de Laurențiu Sîrbu, *Trei prieteni*. Cei trei prieteni sînt trei futuristi, care, bătînd nevinovat și înflent din aripioare, descoperă lumea, cu micile-i mari legi, cum ar fi legea după care florile se ofilesc dacă nu sînt stropite cu apă. Asta aflăm în episodul *Izvoarașul*. Următorul episod: *Muselelul*. Nu trebuie să ai guturai de toamnă ca să-ți imaginezi care o să fie revelația filmului și, bineînțeles, revelația copilor.



În lucru: La masa de montaj, comedia *Buletin de București*. Regia: Virgil Calotescu. Scenariul: Francisc Munteanu. În distribuție (și în fotografie): Mircea Diaconu și Catinel Dumitrescu.

Sahia:

Doi documentariști în plină toamnă

●●● Toamna, cînd se coace porumbul, care poate fi locul de filmare cel mai che-mător pentru un documentarist? Evident, Bărăganul. Filmul se va numi chiar *Toamna, cînd se coace porumbul*. Autor: Titus Mesaros. În distribuție: munți de porumb, sute de vagoane de șilueti!, zeci de care, de camioane, de tractoare și, peste tot și toate, oamenii cîmpiei.

●●● Un start incitant: „Navele plutesc conform principiului lui Arhimede și funcționează cu motoare, dar oamenii au nevoie de alte forțe care să-și mențină pe linia de plutire și să-i aducă de fiecare dată înapoi în port”. Locul filmării: Constanța. Autorul, tînărul regizor *Serban Comănescu*, nu pornește pe urmele navigatorilor, ci rămîne în port, unde urmărește, printre altele, și construcția navei. De aici, titlul filmului: *Croitoria metalică* (adică numele unei secții unde metalul e decupat după țipare precise). Personajele: șoșile, mamele, fiicele celor plecați în larg.

Animafilm:

Ce înseamnă „contur culoare”?

Contur-culoare înseamnă, în animație, o fază de lucru. După scenariu, după decupaj, după animarea decii după ce siluetele personajelor și mișcările lor, vittoarele lor mișcări, sînt desenate în mii de desene, timp de cîteva luni de zile, crea-

Întunericul alb

Cînd victimele fanatismului depun mărturie. Scenariul și regia: Andrei Blaier

Don unghiul interpretului: Silvia Ghelan

Am șansa unui rol deosebit, dificil — și de aici teama de a nu-l dezamăgi pe cel ce mi l-a încredințat, regizorul Andrei Blaier. Un personaj tragic, cum n-am prea văzut în filmele noastre. O femeie care caută credință, căldură, înțelegere, dar cînd își dă seama că a fost înșelată, manevrată în ignoranța ei, împinsă la fanatism și crimă, totul în ea se prăbușește. Cînd își pierde copilul, dărușea o împietrește, nu mai are lacrimă. E dincolo de suferință. Dar oricît de interesant e personajul, dacă cineva m-ar solicita să joc tot un asemenea rol, aș refuza. Se creează prea repede prejudecăți, căutare actor — bun doar pentru cutare tip de personaj. Cînd am debutat în teatru s-a spus: Da, e bună pentru roluri de tînără cochetă. Am dovedit că pot să fac și altceva. Se spunea: e foarte bună în dramă. Și în comedie nu mă mai distribuie nimeni. Fîna cînd m-am înfrînt cu *Veia din O noapte furtunoasă* și toți s-au mirat. S-a mai urnit o prejudecată...

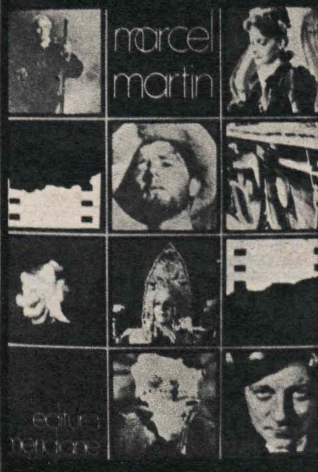
Acum mă întreb: există actori buni numai pentru cinema, sau un actor bun poate juca și teatru și film? Nu prea cred că un actor slab în teatru poate fi excelent pe peliculă. Doar că în cinema, fiind vorba de o tehnică specială, pînă și-o însușești, ea te poate stîngheri. Am în acest film o scenă cu Gheorghe Dinică. Indicația regizorului e să nu-l privesc, dară jocul lui mă captivează într-atît încît foarte greu îmi dezlipesc privirea. Ca și în scenele cu Emanoil Petruț. Pentru mine ochii partenerului au o mare importanță, se realizează o comunicare, reacționez altfel cînd mă privește și îl privesc. La *Seralia* bucuria de-a juca alături de marele actor György Kovacs a fost atît de mare încît, sînd față în față și repetînd, s-a creat între noi o relație de privire, de intimitate, cum cerea scenariul. La filmare însă, trebuia să joc scena sînd pe brațul fotoliului încît nu-l mai vedeam și simțeam nevoia să-mi întorc mereu capul. „Fără cu privire!” — mi-a șoptit regizorul. Or, eu nu prea știam „să fur!” Mai e ceva care te blochează cînd se dă „motor”. Tu îți gîndești scena într-un ritm anume, cu pauze firești, între gesturi și replici și apoi, la filmare, totul se precipită, îți spui dintr-o suflare replicile. Dacă mai ești și emotiv, ca mine în prima noapte de filmare... Repetașem un cadru dificil: scoateam lada cu iocane din casă, voiam să le dau foc, mă rezemam cu capul de perete, îneam privirea fixă în pămînt, știam bine ce voi face. Dar cînd s-a dat „motor” și regizorul mi-a cerut doar să marchez starea personajului, în timp ce eu eram încercată de atîtea sentimente. În clipa aceea am fost derutată, dar poate că tocmai starea mea de derută trebuia surprinsă. Nu-mi dau seama ce-a reșit, cu toate că am văzut „materialul”. Cînd mă vād pe ecran, totul îmi pare străin: ochii, mersul, glasul parcă nu-s ale mele. Simt ca aș putea face altfel scena, vreau s-o pot corecta la post-sincron. „Nu!” — îmi spune prietena mea, Carmen Galin (cu care nu prea mă înțeleg în cadru pentru că în film n-o iubesc cît o iubesc în viață); „cînd dublezi pe altcineva la post-sincron, mai poți îndrepta ceva, la tine e mai greu”. Ea a văzut scena și-mi spune că e bine, eu însă, mai fără experiență în film, nu-mi dau seama. Nu cunosc (încă) secretele cinematografului!

Alice MĂNOIU

Refuzul de a se cantona într-un gen anume (Silvia Ghelan în *Întunericul alb*)



LIBRAJUL
CINEMATOGRAFIC



cartea de film

În absența unor cursuri de învățare cinematografului — așa cum se predă literatura elevilor, nu pentru a-i forma ca scriitori, ci ca cititori — cartea lui Marcel Martin (editura „Meridiane”, traducere de Matilda Banu și George Anania) poate sluji drept binevenit ghid orientativ. Lucrare de diplomă (de studii filozofice superioare) la Sorbona, aceasta „gramatică normativă a filmului”, cum o numește chiar autorul, a fost scrisă și publicată prima oară în Franța, în 1955. Intr-un moment în care, atât editurile europene, cât și cele de peste ocean, învedau librăriile cu un val de „gramatici ale filmului” unele cu pretenții de eseurii, altele mai modeste, de îndreptar sau de ghid (o trecere a lor în revistă se găsește în „Istoria teoriilor filmului” de Guido Aristarco). Faptul că dintre toate aceste tentative, cartea lui Marcel Martin a circulat cel mai mult (româna e a unsprezecea limbă în care s-a tradus, chiar dacă peste douăzeci de ani, mai bine mai firziu...) vorbește de la sine despre accesibilitatea ei și despre necesitatea unui astfel de curs de inițiere în cultura cinematografică. Pentru un cititor (spectator) neavizat, ea poate fi o primă treaptă în încercarea de a delini „caracteristicile fundamentale ale imaginii filmice”, rolul creator al camerei de luat vederi”, de a clasifica (arbitrar desigur) „racordurile”, „elipsele”, tipurile de „montaj”, „spațiul” și „timpul” cinematografic

(ghilimelele indică tot atâtea capitole ale cărții), iar pentru cititorii avizați (cinefilii împătimitii), pentru cei care i-au citit și pe Henri Agul, pe André Bazin, pe Elio Fauro sau pe Guido Aristarco (autori ale căror cărți au apărut cu ani în urmă la aceeași editură „Meridiane”), volumul lui Marcel Martin vine să completeze un gol într-o bibliografie devenită „clasică”. Pentru aceștia — spectatori ai Căminului de piilă (cu conținut să ne bucurăm de afuența publicului la acest film; cine mai poate afirma că nu avem un public cinefil?) care ar putea fi decepționați văzând că exemplele invocate de Marcel Martin întru definierea limbajului cinematografic se opresc la Antonioni și Resnais, deci prin 1962, trebuie să spunem din capul locului că ambiția criticului autor e de a face mai înțeles istorie. Nu ne aflăm deci în fața unui sistem riguros de investigație și cu atât mai puțin de apreciere a creației cinematografice. „Intenția mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decât actualitatea lui. Cred că, de 80 de ani (declara Marcel Martin la reeditarea cărții în 1977), de când există cinematograful, s-a spus totul asupra lui și că noi venim prea târziu). Dacă citim cartea, câștigul în aflarea unor repere din istoria cinematografului este de necontestat, nu vom afla însă în ce a constatat saltul spectaculos, radical, în modificarea de substanță a limbajului cinematografic prin filmele unor Tarkovski, Coppola. Scosese sau Waïda (pentru a nu da de exemplu cele mai flagrante din cinematograful ultimului deceniu).

Pentru cine vrea să studieze evoluția limbajului cinematografic pînă prin anii '60, demersul lui Marcel Martin îl va fi indispensabil, (uneori e cu atât mai incitantă o lectură neplăcută, la zi cu exemple, stimulând spiritul polemic), chiar dacă în ansamblu ei apare inegal; uneori exact atunci cînd inventariază, de piilă, diferitele tipuri de planuri sau unghieri de filmare, dar altele derutant (subiectiv) atunci cînd clasifică tranșant procedeele narrative în „principale” și „secundare”, pe acestea din urmă în „obiective” și „subiective”, prinde ultimele aflîndu-se: „visus”, „visarea cu ochii deschiși”, „amețeala”, „leșinul”, „halucinația” și „moartea” (fiecărui îi este dedicat un subcapitol).

Pentru generațiile care acum încep să se inițieze în arta filmului, cartea funcționează ca un vadecum, un comentariu (într-o tentă apăsător didactică, criticul fiind dublat în permanență de un pedagog de vocație).

Noi nu credem că Marcel Martin, că de 85 de ani, de cînd există cinematograful, s-a spus totul despre el și de aceea desprindem din cartea domniei sale, două adevăruri cu adevărat perene și de necontestat, ce pot fi preluate axiomatic (în spiritul cel mai drag autorului).

Unul se află într-o notă de subsol. Cum se face cinema? „A face film nu înseamnă a-ți traduce ideile în imagini, ci a găsi în imagini”.

Cel de-al doilea adevăr privește pe orice iubitor al filmului. Cum se înveță cinematograful? Cum l-a învățat și Marcel Martin? „Numai în urma vizionării filmelor, frecventînd asiduă cinematca și folosind numeroasele note luate în timpul proiecțiilor”. Din astfel de note se vor mai naște probabil încă multe și importante contribuții la estetica filmului, domeniu în care Marcel Martin a făcut munca de pionierat.

Roxana PANĂ

Pe Julie Andrews și pe Lesley Ann Warren le-am găsit într-o dimineață pe platouri. Julie discuta nu știu ce probleme legate de Victor, Victoria. Era calmă, bine dispusă, politicoasă, ce să spun, o englezoaică. Aveam la mine un număr din „Cinema”, Le-am „prezentat” revista iar reacția o vedeți și dumneavoastră pe fotografie. Le-am mulțumit în numele redacției și al meu, asigurîndu-le de marea simpatie de care se bucură în România.

Jane Fonda era în bune, chiar foarte bune relații cu mama ei vitregă, Shirley, soția regretatului Henry Fonda. Amîndouă l-au reprezentat la decernarea Oscarului '82. După dispariția lui, Jane îi poartă de grijă noii ei mame, pe care — se spune acum la Hollywood — o copleșește cu atențiile și dragălașenia. Și Jane nu este deloc amatoare de dulcagării. Mai curînd e o dură, dar marea împăcare cu tatăl ei cred că a schimbat-o mult.

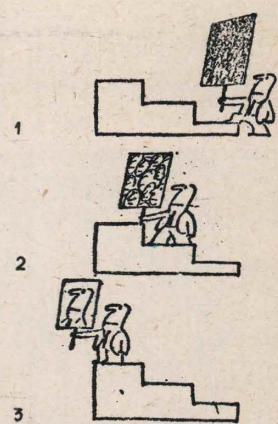
S-ar părea că Peter O'Toole este pe cale să-și reia locul în partea superioară a topului actoriceș american ca și ritmul de activitate cu care ne obișnuise. Acum filmează intens și — cum spune el — în filme de toate felurile și genurile. Nu are deloc timp de taclade, dar își găsește o clipă pentru o dedicație adresată revistei „Cinema” și cititorilor ei din România.

Correspondența de la Ray ARCO

Prezențe românești peste hotare

Caricatura de aur

Pentru cîteva milioane de telespectatori, Neil Cobar este părintele Mihaelei, fetița care anunță în fiecare seară începerea programului de desene animate la televizor. Eroina nu are numai rol de comper, ci este și protagonista multor filme privity cu simpatie în țară și în străinătate. Profitic autor de animație, Neil Cobar este însă de profesie caricaturist. Huzul desenelor sale înviorază adesea paginile cotidieneilor. Această activitate l-a fost de curînd răsplătită cu o mare distincție, Marele Premiu al celui de-al XIX-lea Salon Internațional de caricatură de la Montreal. Aleasă din 800 de lucrări, caricatura laureată este concepută în trei timpi și este aproape o pilulă cinematografică. Iată, deci, că experiența în domeniul artei a opta l-a ajutat pe autor să-și însușească tehnica desenului: „licențiam pe autor și cum se spune: „la mai multe premii mari!”



Desenul răsplătit cu aur la Montréal

Între Scylla (publicul) și Caribda (critica)

Saltimbancii
Elisabetei Bostan
vor traversa timpul,
cu grație și candoare,
oferind spectatorilor
acea undă de bucurie
de care
au neapărat nevoie

Filmul, ca orice formă a artei, este destinat publicului. Acesta aplaudă sau întoarce spatele, discută sau uită, se însuflețește sau rămâne indiferent, își făurește modele din eroii propuși sau îi detestă, pe scurt, acceptă sau respinge „produsul cultural”.
Între public și artist, critica de specialitate, acea instituție onorabilă, temută, obiectivă și avizată, cel puțin în modul teoretic, alcătuit din „leader” ai opiniei publice, seismograful succesului sau eșecului. Cercul vicios s-a închis. Dar opera de artă, atunci când este demnă de acest statut, își are destinul ei, marcat de un factor esențial ce scapă momentului de tensiune, premiei: timpul. Și timpul confirmă sau infirmă judecățile de valoare de moment. Dacă filmul are priză la public în timp, înseamnă că „a plăcut”; dacă filmul cade la public sau își consumă o existență anostă, înseamnă că „nu a plăcut”. Între „a plăcut” și „nu a plăcut” s-a strecurat o necunoscută ce scapă previziunilor și valorii în sine a peliculei, gustul publicului.
Dintotdeauna am fost persecutat de reacțiile contradictorii ale publicului la un specta-

col sau altul, mai ales la filmul românesc. Unde spectatorul este exigent, aspru, intransigent. „Dumneata lucrezi în cinematografie?” și la răspunsul meu afirmativ, abia schitat de o înclinare a capului, replica interlocutorului cade ca tălșul aparatului doctorului Guillotin: „de ce faciți, dom’le, filmele așa proaste?” Într-un fel, m-am complăcut pe post de paratrâznet. Unii culeg flori și plante pe care le sortează, cu grijă, în ierburare, alții colecționează, cu pasiune, timbre, un coleg din studioul strânge de ani de zile cutii de chibrituri din toate colțurile lumii. Eu culeg impresii, sfînd de vorbă cu oameni de vîrstă, profesii și medii sociale din cele mai diverse. Nu cred, pe de-a-ntregul, în eficiența anchetelor organizate. Microfonul strîmtește panică. Individul se autocenzurează, chiar dacă nu-și dă numele, sau pur și simplu debitează ineptii în dorința, firească desaltfel, de a fi interesant.

Am înlocuit duminică de august, mă aflam în concediu, undeva, în nordul Moldovei, într-un cerc de cunoștințe de ocazie. Seara „se dădea” la televizor Edită specială de Mircea Danelnic și eram interesat de preferințele celor din jur. În vîrta a celuișii impuls de colecționari, căutam să deslușesc atitudini, reacții, despre un film lucrat cu talent și nerv. Și, ca un medic de laborator, care își alege cu grijă doi cobai reprezentativi pentru vivisecție, m-am oprit asupra a două „specimene” cu psihologii, pregătire și moduri de a gândi la pol opus: o jună draguță din Alexandria, proaspăt absolventă de liceu, fericită că trecuse de „bac” (adică bacalaureatul) și referită că nu reușise la „fac” (adică la facultate) din cauza unei nesuferite de „profă” (adică profesora), și un avocat pensionar, cultivat și umblat prin lume. După terminarea filmului, am încercat să culeg, discret, impresii crude. Fata din Alexandria, care nu auzise de celebra bibliotecă a antichității și nici de ultimul roman al lui Petre Sălcuțeanu, m-a apostrofat agresiv sub influența finalului, vădit afectată de destinul eroinei: „De ce regizorul a încălțat-o pe Ioana Crăciunescu cu pantofi cu toc înalt, dacă trebuia să aibă pe colanți? Altminteri, poate scăpa!

Asta este defectul principal al filmului românesc, nu lîne seama de detalii, de realitate”. Cu distinsul avocat a fost mai simplu: mi-ă răspuns sintetic, cu aer superior: „Filmul mi-a provocat o stare de angoasă”.

Între „pantofi cu toc înalt” și „starea de angoasă” iată gustul publicului.

Dar gustul criticii? Un saltimbanc la Polul Nord a șocat, de asemenea, prin opinii contradictorii, unele pe considerate artistice sau temperamentele, altele pe motive estetice și conjuncturale ce în mai mult de subsolul breslei. Regizoarea Elisabete Bostan a fost decretată fie „un excelent profesionist”, fie o „fermecătoare vrăjitoare”, formula de politețe ce sună a bonificație la filele unei cronici ce descoperează carențe în dramaturgie și grațiată psihologiei unor personaje, în sfîrșit un cronicar ofensiv include autoarea în Turnul Londrei și în virtutea unei acuzații supreme de „film ratat”, îi hărăzește aceeași soartă de tip Mary, Queen of Scots.

Între „un excelent profesionist” și „film ratat” iată gustul criticii.

În ce caz, privitorii, de om de studiu!, doresc să atrag atenția asupra acestui film ce exprimă potențialul cinematografiei românești la un moment dat. Interpretare, decor, costume, imagine, muzică, recuzită etc. atestă că studioul de la Buftea (notați bine, în condițiile unei producții de 32 de filme anuale) este capabil să „monteze” spectacole de anvergură și înțută artistică la nivelul unor mari cinematografii. Asumîndu-și riscul să se aventureze într-o asemenea temerară întreprindere, regizoarea își depășește condiția proprie și, cu sau fără voință ei, se face exponentul unui studiu întreg. Cît despre filmul „saltimbancilor” ei, el va traversa timpul indiferent de condeie, cu grație, noblețe și candoare, aducînd spectatorilor, alți cîți vor fi, o clipă de reverie, un strop de nostalgie și o undă de bucurie, fără de care nu se poate trăi.

Și dacă publicul, această masă amorfă, eterogenă sau stratificată, își are scuzele lui în materie de preferințe, critica de specialitate, în cunoștință de cauză, are obligația profesională, morală, datorită civică de a-l, aten-

ționa și instrui. Ce, desaltfel, în toate domeniile artei, în timp ce tu, amator, privești „Cina cea de taină” a lui Leonardo da Vinci, fresca nu-ți dezvăluie figura de trădător a celui de-al patrulea conviv din sfînga. N-ai să știi care din cei doisprezece este Iuda. Dar, imediat ce a specialist își arată „acesta este Iuda”, îl descoperi o față de canalie.

Constantin PIVNICERU



Deopotrivă, sufragiile publicului și ale criticii: Carmen Gall

Cît face o bună idee cinematografică

În materie de cinematograf, o idee fericită e mare lucru. Sigur, ea singura nu face un film, dar o bună parte din el, da. Televiziunea a fost inspirată, reluînd acum cîteva săptămîni o comedie gruzină care a rulat foarte scurtă vreme pe ecranele noastre. Un public mult mai mare a avut astfel ocazia să descopere această realizare originală. Se cheama Meciu Secolului, nu e o superproducție în

Meciu secolului
este o comedie
și inspirată,
și insolită,
„frumoasă ca întîlnirea
dintre o umbrelă
și o mașină de cusut
pe o masă de disecție”

jurul căreia să se fi făcut tam-tam, nu aduce o distribuție senzatională, nu conține scene ultraspectaculoase, cum ar putea să ne lase a crede titlul; acesta trebuie înțeles în sens ironic. E vorba totuși de fotbal, dar într-o vreme cînd sportul respectiv era aproape necunoscut prin unele părți ale lumii.
Idea fericită a regizorului (Nana Moelidze)

a fost să arate cum au apărut primii iubitori ai balonului rotund în Gruzia, pe la începutul secolului. Ei sînt niște falnici bărbai) ochesi, musticioși, cu căftane lungi, carșiere duble la piept și căciulile de astrahan elegante pe cap. N-au încă echipament și bat mingea așa, incurcîndu-și cizmele printre faldirile mantăilor. Unii mai săraci joacă și în picioarete goale, cu sacul de hamal pe cap. Căpeteniile privesc de pe margine atenți și intrigați, dar gravi ca și cum ar asista la un dans cu sâmbi. Publicul nu cunoaște regulile jocului, face o gălăgie infernală, năvălește pe teren, vind și de-a ajutor portarului sau să aplice mingii lovituri personale. Arbitrul, poljiaul țigului, e plin de importanța rolului său, trage cu pistolul în aer spre a liniști spiritele prea aprinse. Totul e insolit și — cum spunea Lautreamont — „frumos ca întîlnirea între o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție”.
Îndrăgostitii de fotbal au împotriva lor toate obligațiile plicticoase ale vieții zilnice. După unul, datoric, umbă cel care-i reclamă banii nerestituiți. Altul, ca să vină la antrenament, lasă baltă sacii cu descărcatul cărora se ocupă. Animatorul principal, un personaj mai înzestrat, băcan, își neglijează prăvălia spre dispararea nevestii-sii, care-l ocărăște, pentru că bate mingea în compania golanilor, lăsînd să se ducă de ripă comertul familial. Nimeni nu vrea să stea în poartă, fiindcă lasan, tu-

nul”, are un șut mortal. Un singur băiat în-cărășnește, apără apîndu-l, dar trebuie trans-portat apoi la medic, intrucît a suferit o com-ocție; aici se îndrăgostește de fata doctoru-lui și începe să aibă probleme maritale.

Realitatea cotidiană, așadar, și o pasiune devorantă care-l scoate pe primii fotbalști gruzini din școlile existenței curente. Ideea fericită se încheagă într-o admirabilă imagine emblematică, leit-motiv al filmului: cochepie-rii „Rîndunica” alcătuită o veselă sarabandă, țopăie, gesticulează, executînd tot felul de tumburi (întindu-se după lasan, care pășește marea în fruntea lor pe malul mării spre locul de antrenament, purtînd cu o mină, sus, min-gea, asemeni unui trofeu. Imaginea repetată, marchează, peste obstacolele de tot felul, birui-ția spiritului ludic asupra celui practic, ru-tiner.

Să băgăm de seamă și că pe erou îl cheamă lasan, iar călătoria se petrece în spa-țiu legendare Colchide. Lina de aer a deve-nit balonul rotund și argonauții noștri visează să cîștige, purtînd-o prin capitalele Europene, o faimă internațională. Regizorul are inteli-gență să atingă doar aluziv mitul, mai mult în aluzii.

La prima întîlnire disputată pe bani, cu o echipă-fantomă de prin alte părți, cîștigă după o luptă homerică, dar, la sfîrșit, organi-zatorii mecuiului, niște tipi coroleni, dispar, suplitînd suma cîștigată învingătorilor.
A doua oară însă, au ocazia să descopere ce înseamnă fotbalul adevărat, într-o partidă împotriva unui echipaj de vae englezesc. Re-zultatul e catastrofic; amatorii gruzini nici nu apucă să atingă mingea în fața „dribling-ului” adversarilor. Se pornește și o ploaie torren-țială, transformînd terenul într-o baltă de nori, prin care biata „Rîndunica” e tăvălită fără mila.

Finalul, absolut memorabil, fixează, iarși emblematic, întregă amărăciune a înfrîng_e-rii. Bronzi birutorii au plecat și, din larg, vine asupra amărîților de pe plaia pustie, ecoriile unui imn triumfal. Oamenii lui lasan, uzi, cu echipamentul lor nou, îmbrăcat pentru prima oară, și negru acum de zloată, umiliți, rămîn cîteva clipe buimaci. Apoi, strîngîndu-și tot restul puterilor, strîși umăr înțimăr, încep să întoneze răgușit, mai mult strigat, un marș sălbatic gruzin.

Idea fericită a ajuns la depina ei înflorie, facînd acest filmuleț să se încheie într-un re-gistru de autentică poezie.

Ov. S. CRONMĂLNICEANU

Pe ecranele festivalurilor internaționale, în această lună, au intrat în competiție cinci documentare și cinci filme românești de ficțiune.

Pardovica (R.S. Cehoslovacă)— Festivalul filmului tehnic și științific înscris pe agendă trei do-cumentare. Energie pentru lumea noastră (Doru Chezu), Pledoria pentru nuc (Dumitru Dădăria), Prevenirea accidentelor cerebrale (Zoltan Ternor)

Vancouver (Canada) — Festivalul filmului pentru copii și tineret va prezenta și filmele lui Georgehe Naghi — Dum-brava minunată; Dinu Tănase — Mișcarea la deschidere; Eleftere Voicu-lescu — Fata morgana.

Valladolid (Spania) — Festivalul filmului de lung metraj artistic: cine-matografia noastră va fi reprezentată de Mircea Verou (Sennul Șarpeului).

Mannheim (R.F.G.) — Festivalul filmului de lung metraj va prezenta la secția informativă filmului „Iosif Demian, O le-ortimă de fată”.

Cartagina (Tunis) — Festivalul filmelor pe te-matică afro-asiatică: Studioul Alexandru Sahia va fi prezent cu două do-cumentare despre colabo-rarea în domeniul rafinî-riilor petrolifere dintre țara noastră și țări afro-asia-tice: — De faimă mondială și Semne durabile (Ion Visu).



Primii „microbiști” gruzini la începutul acestui veac (Meciu secolului)

O privire socratică asupra artei a șaptea

Timpul este cel mai bun judecător:
reține valoarea și uită defectele

În *Amore*, chipul uman pare privit sub microscop (Roberto Rossellini cu Anna Magnani și Jean Cocteau inspiratorul filmului)



Memoria afectivă sau poate o întimplare administrativă ne-au adus la început de toamnă o retrospectivă parțială Rossellini — cineastul italian considerat „părintele neorealismului”, inițiatorul unui curent din cinematograful de după război care avea să schimbe fața filmului de astăzi. Rossellini este într-adevăr un avangardist al artei a șaptea în măsura în care, în condițiile unei pulverizări a structurilor existente în țara sa (datorată consecințelor războiului, ocupației germane a unei părți din Italia, dispariției pieței de film, a producătorilor și mijloacelor de producție, cineastul se vedea nevoit să pornească într-un fel de la zero), a avut forța și ingeniozitatea acestui act de renovare fără nici o intenție de a crea școală. Privirea lui asupra realității sociale și a artei filmului s-a transformat prin forța necesității în metodă și apoi — al dat mai ales alții din jurul său, și chiar mai departe de el — au conceptualizat această stare de fapt. De aici o privire nouă de nesfârșite transformări propuse și produse în însăși concepția despre film a întregii lumi postbelice.

Și ceea ce cred că trebuie spus cu prioritate despre Rossellini este că cinematograful produs de el — cel puțin așa cum apare în prima lui perioadă — este mai curînd o problemă de metodă decît de stil, opera rosseliniană fiind mai degrabă impregnată de empirism decît de concepte estetice minucioase elaborate și formulate. În al doilea rînd, treburile reamintite acea dihotomie atît de insistențiosă în prim plan de analiză a operei lui (și atît de puțin prezentă în grupajul de filme ce ni se oferă), dihotomie care ar exista între perioada lui de film de ficțiune (căm pină prin 1960) și perioada cînd renunțînd, ba chiar repudiînd cinematograful tradițional, se pune în slujba unei opere didactice cu ajutorul audiovizualului oferit de televiziune. Această a doua fază în creația cineastului italian nu este prezentă aici nici măcar ca efort de jalonare retrospectivă, de evocare simbolică.

Urmărind însă ceea ce ni s-a prezentat, avem prilejul să descoperim, fie și numai par-

țial, elemente ale universului rosselinian, o univers despre care s-a scris mult, dar despre care aș fi tentat să afirm că abia ar trebui să fie re-vizitat nu atît pentru reconsiderări critice, cît mai mult pentru a constata ce a rezistat probal timpului și devine într-adevăr o treaptă de maturitate sau doar de evoluție a artei cinematografice. Cu *Roma, ora deschisă* și *Paisa*, asistăm la două realizări, în mare măsură complementare, în care Rossellini și-a propus să ne introducă în orizontul ideologic și uman al unei lupte din care avea să se nască rezistența italiană (și așa zisele *deschisă*) dar și să descrieze spiritul acestei rezistențe (*Paisa*). Dacă astăzi însă partea de cronică a evenimentelor militare ale vremii (pe atunci prezentă covîșitor sub forma documentului în jurnalele de actualități) nu mai apare ca atare, există o altă privire care dilată în ochii privitorului de astăzi ceea abia perceptibil pe atunci: o încercare de depistare a mentalităților divergente într-o lume ce părea că-și unește eforturile într-un sens suprem de luptă. Existau astfel o forță care irumpea pe ecran și care reprezenta o lume ce nu oferise încă filmului erori ori simple personaje — lumea cea mîrlă și necunoscută pînă atunci — și o instituție pe care o simțim depășită de tot ceea ce se împlîmă — biserică, chiar dacă reprezentantul ei cade victimă acestui moment istoric. Tragedia războiului (pe care Rossellini a continuat-o după o întrerupere de cîțiva ani printr-un diplic asupra rezistenței: *Generalul della Rovere* și *Era noapte la Roma*) îl determina pe Roberto Rossellini să investigheze atît prezentul cît și rădăzile pierzătoare ale trecutului. Germania. Faptul că călătorie printre ruinele Berlinului și în Germania anului zero încearcă să descrieze încotru ar putea căuta omul acestui sîrșit și început de eră, condiția liminară a existenței sale. Și într-o poveste în care îl dai seama nu că realizatorul ar fi distorsionat (cum de multe ori de unii) cît de-a dreptul stăin de medii (deschis observația lui este acută), Rossellini descrie cu aceeași spontaneitate (care avea să devină una din caracteristicile privirii cinematografului neorealist) starea de supraviețuire a unui popor adus la ruină. Germania anului zero (copia prezentată nouă eră, din păcate, atît de deteriorată ca sunet și imagine încît eră de-a dreptul inaccesibilă în anumite momente) prefigurează o concluzie deșul de pesimism, desigur influențată de atmosfera locului, precum și un final care a fost considerat drept cel mai tragic în filmul de după război: copiii Edmund privește-oer căuind în punct de sprijin, apoi se aruncă de la etaj, în gol.

Avem în această semiretrospectivă un alt aspect al creației rosseliniane, prin filmul în care realizatorul încearcă să experimenteze în limbajul cinematografic, un experiment, o călătorie, materializată în acest scurt metraj, de fapt un metraj mediu, pentru că este vorba de un film de douăzeci de minute): *Amore* cu Anna

Magnani. În ce constă experimentul? În descoperirea imenselor posibilități de expresie ale chipului uman. Filmînd-o pe actrița parçă sub microscop, în acest lung monolog care-îngăduie interpretul un adevărat marionet, trăirile sînt impregnate, cînd de o privire, cînd de o cută apărută pe chip, cînd de un zîmbet care se bînguește repede, ori de o grimasă de tristețe etc. Fapt pentru regizor, cum singur o mărturisește, nu o experiență cî „școală a citirii în chipul uman”. Există, de asemenea, în programul oferit și o parte să-î spunem concisă, în creația lui Rossellini, o parte de fapt etică, folosită pentru regizor, cum singur îl filmului decît celei reale, dar și aici Rossellini pare să mizeze nu atît pe story care este destul de firav, convențional, cît tot pe depistarea unor mentalități (mă refer la Căliator în Italia și *Paura*). Și mai există în programul de la sala Studio, filmul document de proporții unui lungmetraj despre India care avea să vestească oțpuținea făcută de Rossellini pentru filmul didactic din cea-de-a doua lui perioadă de creație (în care vroia să folosească mijloacele audio-vizuale ca instrument de sinteză a cunoașterii și difuzării ei în masă), perioadă în care avea să realizeze filme mult comentate ca *Prelucrare puterii de către Ludovic al XIV-lea*, portretul de mari gânditori umaniși, *Socrate*, *Pascal*, *Descartes*, să investigheze era *Medicis-ilor* în Viața Italiei renascentiste etc.).

India este pentru Rossellini o incursiune într-o lume cu o cultură străveche și atît de diferită de aceea pe care o cunoaște autorul ce își propusese să-o descopere nu ca să-o analizeze din punct de vedere al structurilor sociale, cît mai mult că să deslușească o anumită stare de spirit cum credeai ei, care face posibilă coabitarea unor popoare diferite prin obiceiuri, credințe religioase, concepții de existență. O stare de spirit care pînă la urmă a fost contrazisă de evoluțiile unor bulevante de pe acest sub-continent și care l-a anulat concluzia existenței unei stări de simbioză socială. Filmul este dovedea unei imense receptivități a cineastului în fața unui univers pe cît de expresiv pe atît de închis în sine și de greu de expugnat prin investigație cinematografică.

N-aș vrea să expiez o concluzie a acestei retrospective pentru simplul motiv că Rossellini nu este un realizator, cît reprezintă un moment din istoria cinematografului mondial. Aceasta fiind semnificația lui, cred că o retrospectivă ca aceea la care am asistat ar constitui doar o început de cunoaștere metodică a acestui moment de gîndire artistică, un început care obligă. Și, oricum, dacă e să avansăm totuși o constatare, se lino să spun că această programare care nu este nicidecum o retrospectivă nu este nici reprezentativă pentru adevăratul profil artistic al lui Roberto Rossellini.

Mircea ALEXANDRESCU

Gala filmului din R.P. Chineză

Pescărușul victoriei sau despre puterea de a rezista cu demnitate pînă la capăt

O echipă de volei se antrenează de 10 ani ca să ajungă campiona lumii. Vedeta echipei se antrenează de 10 ani ca să obțină titlul mult visat. Și aproape de momentul înfruntării cu cea mai temerară adversară, echipa Japoniei, jucătoarea chineză trebuie operată. Dacă nu se intervine urgent o așteaptă înfrîmțea. Dar e ultima ei încercare, pentru că la anul împlineste 30 de ani și se retrage. Hotărîrea e luată: va pleca la luptă, fie ce-o fi. Trebuie să-și ofere o ultimă șansă. E titlul ce s-ar fi potrivit filmului chinez prezentat în gală. Dar cînd te aștepti ca totul să decurgă după cel mai cunoscut tipic al campionilor cu happy-end-uri, echipa pierde din nou cupa de aur, sacrificiul curajoșilor pare zadarnic. Va trebui să se resemneze cu medalia de argint, dar pentru o împătimită a succesului e prea puțin și aruncă medalia în mare. Mai există o speranță. Pierzătoarea în sport va cîștiga în dragoste. Se va mărita cu cel care o așteaptă demult. Din nou filmul pare că se îndreaptă spre căi bătătorite: logodnica își așteaptă iubitul cu nerăbdare, casa e plină de flori, brațele de țîrguiești pentru nuntă, dar autorii nu iubesc soluțiile facile, și din nou spulberă nădejdile eroinei. Logodnicul e mare alpinist, e prine de o avalanșă, suportul moral al fetei nu mai există, durerea e intensă dar discret sugerată, ocîlind melo-ul o crizantemă într-o glastră, fotografia lui, și alături jucăria automată dărîtu cîndva, o jucărie care-și reia plimbarea sacadată, mișcare dezarticulată, inutilă, chinuitoare. Fata fuge spre locurile plimbărilor de odinioară, la ruinele unui vechi castel care a ars pînă în temelii, glasul lui îl povestește pe atunci cum a ars tot ceea ce era de

ars, numai piatra a rezistat. Și cu acest memento ce-ar putea deveni și mottoul filmului, ambițioasa de odinioară ce visează doar focol succesului, simte că nu-i rămîne acum decît efortul de a rezista, voința de a înfrînta boala, singurătatea, moartea.

Un film al aspirimilor, al stîncii nemistuite de focuri, al puterii de a rezista demn pînă la capăt. Un film al observației tandre, exacte, delicate, privind sentimentele puse mereu la încercările vieții.

Alexandra BOGDAN

Jiang Lili — una dintre cele mai populare vedete ale ecranului chinez (aici în *Bujorul rusu*)

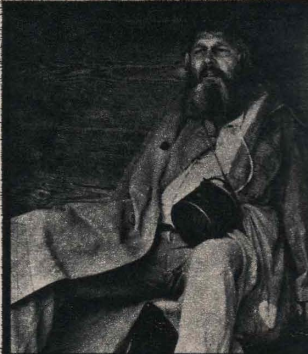


Gala filmului din R.P. Polonă

Vracul sau romanul cinematografic al unui roman literar

Jerzy Hoffman a debutat ca documentarist, lucrînd de regulă în tandem cu un alt regizor, Edward Szkorzawski. Acești doi cinești au debutat în 1955 cu cîteva scurt-metraje care își propunau o subtilă și nuanțată analizare a unor plăgi sociale din țara lor. Primele lor filme au fost: *Atlanți*, *huliganii* despre delincvența juvenilă și *Copiii acuzați* despre ravagiile alcoolismului. Tot împrună au făcut documentarele de metraj mediu, *Havana '61* și *Cuba 1961*. Primele lungmetraje de ficțiune le-au realizat tot în colaborare: *Gangsterii și flăntropii* în 1962 și *Șase pistoale* în 1964.

Astăzi, Jerzy Hoffman se prezintă în Gala filmului polonez cu *Vracul*, romanul cinematografic al unui roman literar. Excelent povestitor, sfîtos în eră și foarte plastic în descriere, cu un puternic simț al detaliului, chiar și într-o lucrare de mari proporții, cum e acest film (2 serii, peste două ore de proiectie), regizorul angajat într-un subiect cu vîdîtă tentă melancolică, încearcă — ca bun documentarist ce a fost — să evite, pe cît se poate, capacele genului și să scoată la iveală mai ales, portretul unui om și, întrucîva, și portretul unei epoci. Baza literară este de tip „mizerabil”, fără mizerabil însă, toată lumea e cu prea puține excepții, fiind predominant bună, blîndă și înțelegătoare. Un fel de roman-saga atît de îndrăgit de cititorii secolului trecut, dar și de cei al începutului de secol prezent. Tot filmul e o surgeră lină de evenimente istorice fără grabă și extorționei unui bărbat, în jurul căruia se înfrăzează alte și alte vieți, cu mai micile sau mai mari lor întîmplări. Plăcut de urmărit, interesînd fără îndoială, ca temă și su-



Un Jean Gabin polonez: Jerzy Czycki în rolul titular din *Vracul*

biet, un public numeros, *Vracul* ne mai dezvăluie, cred, încă ceva: că Jerzy Hoffman, atît de frenetic în scormonirea realității imediate la începuturile carierei sale — și poate nu numai atunci — acum s-a potolit. S-a așezat ușor în foliul de spus basme la gura sobei. Chiar dacă cei care l'ascultă nu sînt doar copii.

Rodica LIPATTI

ce vom vedea din toamnă pînă în primăvară

Stagiune nouă, în casă nouă

„Începem stagiunea — ne spune Marin Pîrîianu, directorul Arhivei de filme — într-o sală nouă, frumoasă, mai încălzitoare și mai bine dotată tehnic. O sală care permite activități mai multe și mai variate. O sală care va putea găzdui în houlurile ei diverse expoziții. Vom continua, desigur, acțiunile începute în anii anteriori, dar le vom da un caracter mai sistematic. Avanpremierele filmelor românești vor avea loc cu regularitate, urmate de discuții între spectatori și realizatori. Cu titlul de nouăte, anunțăm programele alcătuite din 10-12 filme propuse de critici, pe diverse teme, urmărind, de pildă, interpretarea, ori scenografia, ori muzica de film. Ciclurile prezentate de noi vor fi preluate de cei mai cunoscuți critici, și tot ei vor susține la sfîrșitul ciclului o discuție cu autorii. Aceasta pentru a extinde dialogul cu cei care ne urmăresc programele și pentru a le oferi documentare și comentariile cele mai pertinente.

Accentul principal cade și în noua stagiune pe ciclurile de filme cu tematică social-politică și istorică prin care evidențiem rolul cinematografului în înțelegerea lumii contemporane, atît prin grupajele dedicate realităților României socialiste, cît și prin cele ce reflectă diferitele probleme preocupînd astăzi omenirea. Vom dedica un program special

aniversării zilei de naștere a secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, în cadrul căruia vom prezenta filme documentare și — în avanpremieră — filme realizate pentru această sărbătoare. Amintim de asemenea ciclul „Noul umanism revoluționar oglindit în filmul contemporan” sau „35 de ani de la proclamarea Republicii în România”. Vom omagia prin filme împlinirea a 50 de ani de la luptele muncitorilor petroliferi și ale cereșitorilor, ca și 35 de ani de la naționalizarea principalelor întreprinderi din România.

Geniul cinematografic le vor fi dedicate ciclurile „Patru decenii de comedie cinematografică” (1920-1960) și „Povestea filmului muzical”. Unor regiști și actori ca: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Paoul Waïsh, Clark Gable, Audrey Hepburn, Ingmar Bergman, Ingrid Bergman, John Schlesinger, Rangel Velceanu, Marta Meszáros, Daniel Olbrychski, Toshiro Mifuné, Claudia Cardinale, iar din țara noastră: Iulian Mihu, Manole Marcu, Alexandru Ciungile, Mircea Mureșan, Valeria Seciu, le vom dedica medaloane cuprinzătoare.

Marin PÎRIANU

intermezzo estival

Fellini sau capcana gloriei

La început s-a înșinuat cu timiditate, apoi s-a afirmat cu glas tare, în cele din urmă s-a demonstrat negru pe alb că ascendența regiștorului în fruntea muncii de creație filmică a dărmat întreg edificul cinematografului de tip hollywoodian, a spulberat miturile monstrilor sacri, a furat „cu alte cuvinte, aura de mister romantic care făcea atît de bine pe obrazul celei de-a șaptea arte.

Unul din cei care a contribuit nu numai prin filmele sale, dar și prin popularitatea la această ascensiune, este Fellini. Cinemateca mutată în noul său sediu din str. Eforie, ne-a oferit pe vară ocazia să revedem cîteva din peliculele acestui „clasic în viață”. Paradoxul acestei personalități, a carei semnatura pe generic umbrește numele oricărui vedete, fie că se numește Mastroianni, Giulietta Masina, Donald Sutherland, Anouk Aimée ori altcuma, este acela de a fi suferit toate necazurile — dar și de a fi profitat de avantajele

și o poveste melodramatică cu o structură destul de ortodoxă. **La dolce vita** și **8 1/2** trec cu încetul către o formulă ușor esecistică, povestea scapă din chingile ierocratice ale punctului culminant, „răsturnării de situație” etc. Această de-dramatizare ne ajută să vedem mai exact miezul artei felliniene de origine confesivă, memorialistică, în care convingerile autorului cu propriul subconștient dau cele mai neașteptate rezultate. De la **Giulietta degl spirit** încoace, cinematograful lui Fellini devine tot mai subiectiv și raportul dintre **La dolce vita** și **Roma**, din acest punct de vedere, este elocvent, ca să nu mai vorbim despre efectul de distanțare care se obține comparînd **Vitalioni** (1954) cu **Amarcord** (1974).

Încetul cu încetul, artistul devine prizonierul propriilor fantezii. Filmele în care Fellini pare să se îndepărteze cît de puțin de la imaginea pe care singur a creat-o despre el, își

Un dirijor fără orchestră sau drama unei (geniale) autorepetări (**Repenția orchestrei** de Federico Fellini)



Dan STOICA

— oferite indirect de gloria. Cărțile, articolele, zvonurile și bifele au format în jurul un soi de mediu fără de care ar fi greu de imaginat procesul de filmare fellinian. Ticurile au devenit material publicitar de prima mînă. Lăsînd Leviathanului comercial drept pradă propria persoană, Fellini și-a eliberat arta de servitutele inerente la care e supus aproape orice film din partea producătorului. Scenariul lui nu mai trebuie să cuprindă rețetelor obișnuit de scene tari, de suspensuri mai mult sau mai puțin artificiale, să etaleze toate și nici să includă amănunte picanse. Un „Fellini” se vinde cît și un „Velasquez” și ca atare un dram de seriozitate este absolut necesar.

Cinematograful lui Fellini urmează, stilistic vorbind, destul de exact treptele popularității sale. Dacă **La Strada** (1956) cuprîndea, pe lângă două vedete (Anthony Quinn și Masina)

găsesc mai greu drumul către realizare. Prova d'orchestră a fost produs de televiziune și a demonstrat, în parte, vigoarea artistică, înalta temperatură estetică la care spiritul fellinian mai este capabil să gîndească filmul. Pentru marile ecrani însă popularitatea pare că joacă o festă destul de tristă. Regizorul-vedetă trăiește scarta acelor actori care, odată categoriști într-un tip de roluri, nu mai sînt distribuți decît în acel emplot. Problema actuală a acestui imens cineașt este de a ști să se scuture de tot ceea ce îl amenință prin rutină și repetiție. Gloria care acum două decenii îl deschișea cale liberă, devine acum o capcană primejdioasă.

medalionul lunii: Valeria Seciu

O delicatete dureros de dulce

Cînd vorbim de calitățile unui actor sau unei actrițe, trebuie neapărat să alegem un cutare rol din cutare piesă. Căci dacă acțiția noastră are aceeași originalitate cu care tratează toate rolurile, atunci această originalitate indistinctă devine monotonie și seamănă a cusur. Pentru o mare acțiță fiecare rol e socotit unicat.

Nu mai pe ecran în peste cincizece filme, Valeria Seciu a avut ea prilejul să arate cît de variată și de să fie. Așa că aleg un film unde foarte buna acțiță a ales un mod nou de a-și trata personajul. Am ales: **Bună seara, Irina!** de Tudor Mărăscu. Este povestea lungilor așteptări ale nevestelor de marinari. Femeia celui absent poate reacționa în multe feluri. În ordine tragică, dorința viteză de a rupe cîr trezului. Cazul Valeriei Seciu este cu totul altfel. Dorința, hotărîrea de a divorța există, dar este egală cu dorința, cu hotărîrea de... a nu divorța. În tot, gîndire și răzgîndire. Ambele la fel de intense, la fel de categorice și de păstrate în fundul sufletului. Cuvinte puține, cuvinte rulate, cuvinte cu chip de interogație. Privind-o pe Irina, pricepem ce ea n-a priceput încă. Pricepem cît îi pare de rău, că n-a înțeles că acel „calvar” al nevestelor de marinari e ceva foarte, foarte greu, dar stimabil și luminos, unde tristețea se îmbină cu dulceața, alerîndu-și cruzimea. O vedem pe Irina în lunga scenă, cînd, în sfîrșit, află, treptat adevărul. Găsește jurnalul de bord al soțului ei, ținut zilnic în timpul celor patru ani „d'une si longue absence”.

În Irina citește, în fiecare pagină vede că se vorbeste despre dînsa. Noi spectatorii nu citim, dar știm ce scrie acolo. O știm de la Irina. De la felul cum citește ea. Lectură auzită ca nîste zgomote înfrînte și răzlete, ca nîste strope de-abia prinși în frază, infiltrînd fiecare silabă în sufletul Irinei. După această delicată „priza de conștiență” nu va fi o împăcare jovială și gălăgioasă, ci una treptată. Reacții scurte și multe, Irina, petrecută de prieteni, pleacă. Se suie în autobuz. Autobuzul pleacă. Merge cam un metru. Apoi portiera se deschide și Irina coboară. Prietenii întîmpină acest mic eveniment ca o dovadă de mare dragoste. Într-o țară, sărbătorile în mijlocul masfîrșilor, tandra lor împăcare. Fac tot felul de ac-

Personalitate — adică adevărate la fiecare rol **Bună seara, Irina!** de Tudor Mărăscu



țiuni afectuoase. Adică se prefac. De ochii lumii, dar cu atîta încredere, încît sinceritatea devine adevăr. Un „recital” de rețineri și răzgîndiri. Rol care se potrivește așa bine cu chipul Valeriei Seciu, cu mîna ei de fetiță gravă și perplexă, cu figura ei așa de secret expresivă. N-are trăsături impecabile de zeită greacă, dar are două lucruri: un suris care se strînge și o pereche de ochi imenși care se deschid ca o fereastră. Totul de o delicatete pe care Eminescu ar fi numit-o „dureros de dulce”.

D.I. SUCHIANU

un ciclu oaspete: retrospectiva australiană

Filme de la capătul lumii

Arhiva națională de filme din Australia a lăcătuit și pus în circulație prin lumea întreagă — și astăzi în mijlocul nostru — o selecție reprezentativă pentru evoluția unei cinematografii foarte puțin sau chiar deloc cunoscută.

Depărtarea de restul lumii nu i-a împiedicat pe australieni să afle încă din 1896 ce sînt imaginiile în mișcare, lucrurile evoluînd apoi și aici ca peste tot: la început au fost acțițiile, la 1900 apar filmele cu subiect, anii '30 aduc sunorul, anii '50 — culoarea etc. „Stelele” născute și descoperite pe acest continent s-au plasat avantajos pe firmamentul internațional: un Errol Flynn, un Peter Finch...

Cauza principală a puținei răspîndiri a filmului australian trebuie căutăată deci în altă parte: proprietarii de săli refuzau să investească în producția locală, preferînd profitul mai sigur de pe urma importului de filme. Așa că, pe de o parte, entuziasmul cineaștilor nu putea împlini lipsa de fonduri, pe de altă parte, filmele lor pătrundeau tot mai greu la un public educat în gustul școlii hollywoodiene. Așa a fost posibil ca, începînd cu 1922, producția națională să decadă treptat, ajungîndu-se la o situație unică în lume: în 1956, se realizază un singur lung metraj, iar în următorii 10 ani — nimic, nimic altceva decît documentarele produse de stat.

Filmele ce alcătuiesc retrospectiva, de la prima actualitate din 1896 și pînă la acel unic film din 1956, reușesc să ne dea o idee destul de clară despre cinematografia australiană dinainte de perioada de tăcere premerătoare spectaculoasei reînvieri din anul '70. Dincolo de extotismul inerent unor imagini de pe un continent îndepărtat, pulsează în toate aceste filme o caldă umanitate, un mare respect pentru omul în luptă cu viața, în luptă cu sine însuși. Într-un film delicios, intitulat **Un tip sentimental** (comentari în versuri, la persoana Intîli), eroul încearcă să-și corijeze defectele de dragul unei femei. Micul Fatty Finn și prietenii lui se luptă din răspuțeri, tîrînd prin tot felul de aventuri, pentru ca jupul Hector să poată câștiga Cursa leșilor Jedda.

Cuadru mi se pare însă faptul că raporturile om-natură sînt mai degrabă statice, natura fiind prezentă doar ca decor — fie surzător (**Un orfan în sălbăticie**) — fie măreț și tragic (**Jedda**). Adevărată înțelegere a acestei relații — drept una de continuă luptă, caracteristică vieții pe acest continent — înțelegere evidentă, apare în **Retrospectivă doar în acel minunat și liric Dincolo de capătul lumii**.

Aura PURAN



I ONLY JERKS ME ELBOW IN 'IS RIBS TO GIVE THE GENTLE OFFICE TO 'IS NIBS

in direct

Violența nu se poate justifica... chiar dacă Shakespeare este chemat în ajutorul lui „Mad Max“

Computerele pun stăpânire pe studiourile de film. Hollywood-ul intră în era electronică dar și a superviolenței

„Tineri adulți” (Young adults): iată, fără îndoială, o contradicție în termeni, o violență a logicii, dar când s-au preocupat oare de logică specialiștii în reclamă și marketing de pe Madison Avenue, al căror business este unul din cele mai înfloritoare din America? Într-o perioadă când — grație televiziunii prin cablu și, mai ales, videocasetelor — un număr crescând de spectatori adulți — mai comози — preferă să vadă filme, inclusiv în premieră, în condițiile de confort ale propriului cămin, eliminând, astfel, inconveniențele unei deplasări, mulți producători își îndreaptă în tot mai sporită măsură atenția spre o categorie a publicului mai lesne de atras spre mirajul săliilor de cinematograf — adolescenții. Speculând incineră dintotdeauna a acestora spre fabulos, spre fantezie, mai accentuată astăzi decât oricând, și erau prăturându-i în cotidian a electronicii și banalizării zborurilor cosmice, marile studiouri au inundat literalmente piața, în ultima vreme, cu pelicule care pedalează pe tot ceea ce este de natură a aprinde și mai ales a soco imaginația tinerilor spectatori. Și tocmai pentru a le „flata” personalitatea, pentru a le da impresia că nu mai sînt priviți și tratați ca niște copii (deși respectiva categorie de vîrstă începe la... 13 ani, oprindu-se la 19), ci, dimpotrivă, sînt ca mamei, cu toate „drepturile” și „privilegiile” ce decurg de aci, s-a inventat noțiunea aîft de contradictorie „young adults”.

Pentru tinerii adulți, basmele electronizate iar pentru părinții lor — scoalerea de la naftalina a cincivegenarului Mickey Mouse.

În valul de pelicule orientate spre „tinerii adulți”, efectele speciale sînt chemate să joci un rol esențial, în acest scop punindu-se la bătaie tot ceea ce este mai nou, tot ceea ce reprezintă „ultimul strigăt” în materie de electronică și computere. O performanță tehnică unică din acest punct de vedere înregistrează studiourile Walt Disney cu filmul TRON (în sensul titlu, prescurtare de la „electron”, înțeles spre obținerea unui maximum de impact): imbinând tema din Căutările fantastice, a lui Richard Fleisher (incursiune în organismul uman a unor savanți reduși la dimensiuni microscopice) cu aceea din 2001: Odiseea spațială a lui Stanley Kubrick (un computer care se răzvrătește împotriva omului), filmul imaginează un programator de jocuri electronice care se pomenește „absorbînd în infinitul mic al lumii electronilor, căzînd prizonierul persoanelor” pe care el înșuși le plămăsește pe ecranul unui computer. Nu această variantă nouă a unor teme în fond bătoătorite distinge noua producție a studiourilor Disney, ci folosirea, pentru prima oară, pe scara cea mai largă posibilă, a mijloacelor computerizate, cu ajutorul cărora imaginea se dilată sau se contractă după voie, culorile devin mai accentuate sau, dimpotrivă, se estompează, perspectiva se modifică necontenit, efectele fiind cu adevărat remarcabile. Nu puțin sînt cei care consideră că, odată cu TRON, Hollywood-ul a pășit definitiv în era electronicii, tot așa cum lupta pentru supraviețuire a cinematografului „clasic” cu televiziunea și, mai nou, cu videocasetele, a intrat într-o fază nouă.

Oferind o asemenea primă absolută publicului juvenil, vrăjit de mirificile orizonturi ale unei lumi în care puterea computerului

nu are margini, studiourile Disney nu neglijează, totuși, nici publicul adult (fără ghimelmele), pentru care, în mod paradoxal, urmează a fi resuscitat, după o „pauză” de trei decenii Mickey Mouse, într-un desen animat de metraj mediu, Mickey's Christmas Carol (Colindul de Crăciun al lui Mickey), inspirat din faimoasa povestire a lui Dickens. Paradox aparent, pentru că năzdrăvanul șoricel, ajuns la respectabila vîrstă de... 54 de ani (primul desen în care și-a făcut apariția Steamboat Willie datînd din 1928), trezește acum interes mai degrabă în rîndurile adulților, adică al tinerilor de odinioară — efectul retro! — decît în rîndul tinerilor de astăzi, care își caută eroii în cu totul alt univers — cel al science fiction-ului.

Univers populat de ființe extraterestre, cum ar fi, de pildă, E.T., o stranie creatură abandonată din greșală pe Pămînt de echipajul unei nave venite din spațiu și de care se atașează un băiețan timid și singuratic, în căutarea disperată a unei prietenii. Regizorul Ste-

ven Spielberg duce astfel mai departe cu E.T. (Extra-Terrestrial), la ora actuală filmul cu cel mai mare succes de casă din Statele Unite, firul din înfîșurarea de gradul terț, contribuind la crearea unei veritabile mitologii spațiale.



ven Spielberg duce astfel mai departe cu E.T. (Extra-Terrestrial), la ora actuală filmul cu cel mai mare succes de casă din Statele Unite, firul din înfîșurarea de gradul terț, contribuind la crearea unei veritabile mitologii spațiale.

Un viitor de cosmar, cu personaje desprinse din universul „punk”

Basme moderne, nelepsite, în fond, de o anumită inocență, de o anumită ingenuitate, TRON și E.T. sînt însă din păcate niște fiore rare, napădite din toate părțile de marea de

buruieni a celorlate filme S.F. destinate cu precădere publicului adolescentin. Asemenea buruieni otrăvite pot fi considerate două pelicule din cele mai recente Star Trek II: The Wrath of Khan (Rătăcind printre stele II: Mînia lui Khan) și Blade Runner (Hăitătorul), care reușesc performanța deosebită de învidiat de a transforma anticipația științifică într-un adevărat „horror show”, într-un spectacol al groazii. Glenn Collins, cronicar al cotidianului „New York Times”, consideră că ultimul din aceste filme (în care un șerif al viitorului primește misiunea să suprime un grup de „replicanți”, roboți cu înfățișarea umană, transformați în asasinii printr-o dereglare a mecanismelor de dirijare de la distanță) cuprind scene de o cruzime și o violență „ce nu își au egal în producția cinematografică curentă”. Afirmăție justificată de cele ce se potrec pe ecran: într-un decor de coșmar, personaje halucinante, aducînd la înfățișare ca două picături de apă cu respingători „punks” ai vremurilor noastre, se dedau la cele mai

viroz un film populat cu spirite malefice, o fetică, înzestrată, fără să știe, cu calități de „medium”, „dezează” involuntar aceste spirite, care pătrund astfel, din lumea reală a ecranului, în cea reală a vieții de zi cu zi, cu efecte lesne de bănuît. Și lista s-ar putea completa cu altele, pe lîngă cele recente, cum ar fi The Thing („ființe” cosmice alcătuite din plasmă se insinuează în trupurile pămîntenilor), Firefox (o armă din cele mai teribile, un supervizion ale cărui comenzi „răspund” la undele cerebrale ale pilotului) etc. etc. Dar „Palma de aur” a violenței s-ar cuveni, probabil, atribuită unei producții care a poposit pe ecranele americane de la antipodii, din Australia, Războiul autostrăzilor (The Road Warrior). Domici, probabil de a-și face o intrare zgomotoasă pe piața „tinerilor adulți” (cu ademenitoare profituri pe care le implică), cinematograful australian, care s-a impus atenției mondiale prin cîteva producții remarcabile (Planic la Hanging Rock și Buccaneer Morant, de pildă, prezentate și la București), într-o regretabilă răsătură a preocupărilor de seriozitate de pînd acum, se lansează, prin intermediul personajului Mad Max (Max demental...) într-o acțiune de supralicitare a filmelor hollywoodiene pentru „young adults”. Or, unde se poate exercita mai resînjînit violența decît în rîndurile supraviețuitorilor unui holocaust nuclear, cînd civilizația pornește din nou de la zero și cînd, în condițiile unei cumplite crize petroliere, la scară planetară, oamenii se ucid pentru cîteva picături din prețiosul carburant? Autocamioane-mamut care se lansează în plină viteză unul împotriva celuilalt, bumeranguri care sfarmă cranile ca pe niște cozi de ouă, cliți care sfîșie fără milă, monștrii sadici cu tunsoare punk (iarși punk) care se dedau la cele mai îngrozitoare torturi, totul se amestecă într-o apocaliptică diptose, o utopie răsturnată cu capul în jos, peste care domnește, mai crud decît toți, Mad Max, „justițiarul”.

Cînd hipervolența și hipercriminalitatea devin articole de consum curent pentru mințile plătînde ale unor copii care abia au depășit 13 ani, de se să mai mire oîd de persistente au devenit zvonurile aproape incredibile, despre existența unor studiouri californiene clandestine, „specializate” în turnarea unor abominabile filme, sugetiv botezate „snuffles” (filme ucigăse), „Jo snuff” însemnînd, în limbajul familiar, ucide a surprime) ai căror „interpret”, ademeniți, sub pretextul turnării unor probe de film, din masa figuranților, sau altor „aspiranți” la glorie, sîrînesc, pur și simplu, prin a fi ucși în chip bestial, sub „ochiul” impenetrabil al camerei de luat vederi, peliculele respective fiind apoi prezentate unor amatori de senzilații „tari”, dispuși să plătească sume exorbitante în schimbul „privilegiului” oferit?

Avertismentele sociologilor, o predică în pustiu?

Indiferent dacă zvonurile prind o asemenea orbiță degradare a invenției fratilor Lumière, dacă asemenea supreme „rafinamente” ale cruzimii, demne de a sîmii invidia unui marchiz de Sade, corespund sau nu realității (presa americană nu se sîfșie să răspundă afirmativ), nici măcar, ucide a surprime) ai căror „interpret”, ademeniți, sub pretextul turnării unor probe de film, din masa figuranților, sau altor „aspiranți” la glorie, sîrînesc, pur și simplu, prin a fi ucși în chip bestial, sub „ochiul” impenetrabil al camerei de luat vederi, peliculele respective fiind apoi prezentate unor amatori de senzilații „tari”, dispuși să plătească sume exorbitante în schimbul „privilegiului” oferit?

oribile crime, spectatori („tinerii adulți”) neîfînd scutiți de nici unul din detaliile singuroase.

Amintitul cronicar s-a pripit, pare-se, cu aprecierea sa aîft de categorică pentru că, în tre timp, tineri spectatori în chestiune au fost, literalmente, bombardați („tirul” este extrem de precis și necruțător) cu altele producții, rod al aceleiași bizare mezelanțe între tehnica cea mai sofisticată a mijloacelor de realizare și violența paroxistică a temelor tratate, cum ar fi, de pildă, Poltergeist, film „supervizat” de același Steven Spielberg, care într-o surprinzătoare (în aparență) „declubare” a personalității, după duloasa povestire a lui E.T., s-a simțit incapabil să mai reziste tentației filmelor de groază. Subiectul? Urmărind la tele-

țită, cum se explică atunci excesul de violență din propriul său film, rezizorul a răspuns cu o dezinvoltură frizid cinisimul: „In filmul meu violența nu este gratuită. Dacă ai de-a face cu asemenea story, violența este inevitabilă” - la Nicholas Meyer, autorul filmului *Star Trek II: The Wrath of Khan*, recurgând la același sofism de a pune în contrast „violența gratuită” cu „violența justificată”; a dat ca exemplu pe... Shakespeare, apreciind că *Titus Andronicus*, de pildă, este „o piesă cu mai multă violență decât orice a fost vreodată înfățișată pe ecran”. Desigur, a face o comparație între filmele cu eroi punk, proiectați în viitor și teatrul shakespearian este mai mult decât o impertinență, este o impietate. Replica a venit din partea unui specialist în probleme de violență și agresivitate socială, prof. Leonard Berkowitz, de la Universitatea din Wisconsin, care a opinat că cei ce recurg la Shakespeare pentru a justifica excesul de violență din filmele actuale „sînt cei puțin depășiți și, în orice caz, puțin convingători”. Iar Isaac Asimov, unul din pionierii literaturii și filmelor S.F., referindu-se la actualul val de producții cinematografice, care anticipează o lume a viitorului unde crima și violența domnesc nesfîrșite, a fost și mai categoric, apreciind că este vorba „sînt cei puțin depășiți și, în orice caz, puțin convingători”. Răspunsul la asemenea aspre admonestări? Extinderea și mai pronunțată a violenței transformată în articole de cel mai larg consum pentru publicul cinemal filial. Nu avîndu-se cu viziunea apocaliptică imprimată viitorului, unii din magnații Hollywood-ului propun acum o reinterpretare și a trecutului, în culori la fel de terifiante. Și astfel, spectatorii au început să fie asaltați de puzderii de filme, de la *Excalibur*, un fel de „chanson de geste” în versurile superviolente, operă a unui cineast care ne obișnuie cu pelicle mai de tînuță, John Boorman, pînă la *Conan Barbarul*, de care am amintit și cu alii (regia John Milius) sau *The Sword and the Sorcerer* (Sabia și vrăjitorul) al unui necunoscut, pînă acum, regizor de origine hawaiana, Albert Pyun, producții ale căror abracadabranțe secerșe — săbii care ucid singure, statui de piatră care se animă, eroi crucificați, care se smulg, cu fișii de carne cu tot, de pe stîlpii pe care sînt ținuți — se constituie într-o „tristă farandolă medievală-magico-araică pentru debili mintali”, ca să cităm părerea unui comentator de specialitate.

De la „science fiction” — proiecția în viitor — la „herotic fantasy” — întoarcerea la evul mediu sau chiar la vremurile ancestrale — decorul s-a schimbat, violența, trivialitatea și absurdul, duse pînă la limita suportabilului, rămîn însă aceleași, ca și gravele prejudecări morale pe care le pot provoca în rîndurile celor denumiți cu ipocrite „young adults”. Se va recurge oare și de această dată, în chip de justificare, tot la Shakespeare?

Romulus CĂPLESCU

Mai vechiul film al lui Fleisher, *Călătorie fantastică* (prin trupul omenesc), cu Raquel Welch (în fotografie), combinat cu *Odiseea spațială* a lui Kubrick a inspirat un science-fiction „electronic” intitulat *TRON* (de la electron)



Alte lumini și alte umbre

Pagini de istorie trăită: „Lumini și umbre”

● Telespectatorii vor vedea în curînd episodul cu numărul 30 din serialul *Lumini și umbre*... Cifra este, în felul ei, un eveniment, chiar dacă an înseamnă exclusiv de aspect cantitativ al muncii teatrelor (în cazul de față le putem spune tuturor, fără grijă, din est): trezeci de episoade ale unui serial nu sînt, nicidecum, am lău-o, joacă, ele vorbesc de la sine, prin înșăși existența lor, despre capacitatea crescută a micului ecran în acest domeniu, multă vreme în surleții, al filmului de televiziune. Dar n-avem drept, desigur, să rămînem la cifre la acest aspect „formal” al lucrurilor: seria-

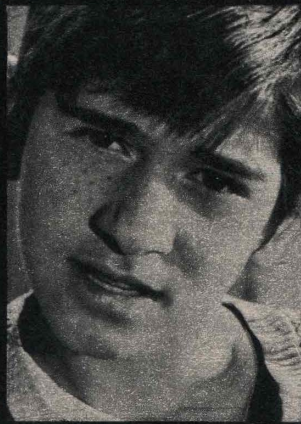
Serialul *Lumini și umbre* al lui Titus Popovici în cei de-al doilea „act” regizat de Andrei Blaier și Mircea Mureșan (cu Ion Besoiu și George Motoi)



lui *Lumini și umbre* s-a impus și stîrnește real interes public. În primul rînd prin calitatea demersului socio-cultural și artistic întreprins de scenaristul Titus Popovici și de regizorii celui de-al doilea „act” de episoade (fără în pînă derulării), Andrei Blaier și Mircea Mureșan. Cu fiecare nou episod, povestirea cinematografică își conturează mai ferm dimensiunile politice, filozofice, morale și estetice, intenția scriitorului Titus Popovici — de a înfățișa lumine și umbre în contextul unei evoluții sociale, reflectate prin lumine și umbre din oamenii aceluia timp, de linști și neînști — este materializată prin secvențe cinematografice cu puternice seve de viață, prin realități sociale și psihologice ale epoci, cu gir și forță de adevăr. De aici și asemănarea de fond a serialului cu *Puterea și Adevărul* (care explora, într-o formulă mai concentrată, realități ale unui alt timp social din epoca revoluției noastre socialiste): o istorie trăită, cu lumine și umbre ale, este reavălată cu ochi contemporani, din perspectiva bogată în învățăminte a cuceririlor politice și morale prezente. Caracterul politic al serialului *Lumini și umbre* este mult mai accentuat în „noua serie” de episoade, semnate de doi regizori cu solidă experiență cinematografică, Andrei Blaier și Mircea Mureșan. Acțiunea înșăși s-a consolidat progresiv nucleul conflictual. Și astfel se face că prototipul celui mai ambicios — în materie de film — al televiziunii noastre s-a câștigat meritată prădire a telespectatorilor, deveniți ei înșiși călători pe drumul istoriei dinspre ieri spre azi. Atmosferă incântată de epocă, medii și personaje atent individualizate, destine încercate de semnificații, toate acestea și altele — contribuie la reușita încon-

tablă a serialului și mai sînt neapărat două importante componente de luat în seamă: seriozitatea și sinceritatea autorilor, dovădite în investigarea reflexivă a lumii de ieri. Serialul are, în construcție, și un merit „psihologic”: acela al rotării prim-planurilor, personajele venind alternați în centrul de interes al acțiunii, astfel, fără a se dereglă raportul dintre personajele principale și personajele secundare, fără a se renunța la pilonii (necesari) ai conflictului, mereu alt destin vine „la rampă”, viziunea despre epocă constituindu-se din numeroase lumini și umbre particulare. Despre multe personaje (principale sau chiar episodice) din *Lumini și umbre* am mai avut prilejul să scriu în acest colț de pagină. Acum, cu îngduința cititorilor, m-aș oprî la alte câteva destine ale serialului, a căror semnificație sau al căror „semin” este bine marcat în economia narațiunii cinematografice. Rolul lui Virgil, de pildă: un destin controversat și contradictoriu de epocă, căruia Mișcă Popescu — într-o interpretare absolut antologică — îi conferă o prezență scăpătoare, aș zice „de geniu”. Rolul bătrînilor ex-senatori naționali trănșit apoi: un trist edec care încearcă zadarnic, cu o înconștiență „superbă”, să meargă împotriva timpului pînă la momentul grav al trezirii, personaj interpretat de Ion Besoiu într-o compoziție cu o savoare greu egalabilă. Rolul profesorului de liceu apoi, interpretat cu o discreție sufletească aproape „chovănașă” de Constantin Codrescu: un spinos drum al înțelegerii, al aderării la o cauză... Și așa mai departe. Cu alte mențiuni speciale, pen-

Reluarea altui serial, *Pistruiatul* (după scenariul lui Francisc Munteanu, în regia lui Sergiu Nicolaescu) la cîștiga anii după premieră stîrnește interesul unui non val de „pistruiați”... (Costel Băloiu)



tru Ovidiu Iuliu Moldovan, pentru Ioana Crăciunescu, pentru Dumitru Palade, pentru Ion Caramitru... Personajele din acest serial sînt lumini și umbre, fiecare lumină și fiecare umbră cu lumine și umbrele ei.

Un apus de soare ca nicodată: „Mușatinii”

● S-a încheiat la sfîrșitul lunii trecute reluarea serialului *Mușatinii*, despre care am mai avut prilejul să scriu încă de la vremea premierii, și — cu două numere în urmă — chiar în această revistă (este drept, scriind după numai vreo trei episoade, cînd multe din personaje nu reapăruseră încă). Bogatul „curier” primit la redacție confirmă faptul că ne-am aflat în fața unui moment artistic de excepție. Regizora și scenarista Sorana Coromă are, nefînduși, meritul de a fi pus în „pagina” — nu numai teatrală ci și cinematografică — lumine și umbrele unui glorios trecut istoric (simbolul este evident: calul alb și calul negru...), cu un apus de soare ca nicodată. De la trecuta noastră consemnare și pînă la sfîrșitul serialului duminical au reapărut mulți alți actori în roluri monumentale, dintre care ne facem datoria să amintim pe George Motoi (în rolul memorabil al „vîtorului” Ștefanăia Vodă) și pe Ștefan Iordache (de asemenea memorabil în „Juceafărul” numit Petru Rareș); pe mulți alții admirabili actori (Iam reîntîlnit cu nesfîrșită bucurie peste anii Vălcăria Secu în rolul Genu mi, Mișcea Albuțescu (Troțusan). Auriș Giurumia (Mogirdici), Vladimir Găitan, Emanoil Pe-

truț și alții, și alții, despre care am vorbit altădată, compoziția lui Radu Beligan (Sibi) fiind filigranată pînă înpreț fin cu o minuție portretistică deosebită. Am ținut să scriu, împreună, despre *Lumini și umbre* și despre *Mușatinii* dintr-un motiv foarte simplu: două dintre cele mai bune seriale ale micului nostru ecran au coexistat în programele televiziunii, vreme de cîteva luni, pînă în prag de toamnă...

Copilărie cu „pistruiați”: „Pistruiatul”

● Și tot în prag de toamnă s-a încheiat reluarea unui alt serial al televiziunii — destinat cu precădere copiilor și tineretului — *Pistruiatul*. Mărturisesc că am avut o foarte plăcută surpriză revăzînd acest film în episoade scrise de Francisc Munteanu și regizate de Sergiu Nicolaescu. Din mai multe motive ne-a plăcut să-l revădem. Pentru ritmul lui alert, pentru graful înalt de atracție datorat intrigii, pentru interludii ale sale „sugubele”, pentru spontanitatea interpretării actoricești. Da, personajele create de interpretul rolului titular, Costel Băloiu, de Sergiu Nicolaescu, de Kovacs György sau de Vistrică Roman, de alții, au toate șansele să rămîină multă vreme în amintirea spectatorilor, și ete, ca lumini și umbre ale unui timp de istorie trăită.

Călin CALIMAN

filme pe micul ecran

● 12 oameni furioși (Sidney Lumet, 1957). Putem să fie, pur și simplu (s-au mai văzut cazuri), teatru filmat, sursa de inspirație fiind o piesă. Este însă absolut surprinzător, confortant și spune, chipul în care s-a prezentat, că cinematograful a o materie alcătuită după canoanele teatrului. Henry Fonda, într-unul din marile roluri ale carierei sale. E greu, e foarte greu (de ce oare?), să joci roluri unei conștiințe. Adică, al unui om care știe că, din diferite motive, îl are pe celălalt împotriva, un om care mai știe, într-o asemenea împrejurare, că se poate câștiga sau se poate pierde totul, dar care, mai presus de orice, întuiește faptul că nu se poate câștiga fără câștig moral (îi revine totuși pe merit) decât prin luciditate, incoruptabilitate (există un asemenea cuvînt?) și un fel de intranșigiență ce are culoarea amarăciunii. Chiar, de ce oare, pelucă are o culoare amară?

● Mecul secolului (Nana Melidze, 1979). Nu se întîmplă prima oară ca sportul, mai exact spus o dispută sportivă, să fie folosit în chip alegoric. Filmul mi s-a părut absolut remarcabil prin capacitatea de sugestie, avîndu-și umorul său, cu totul special și învătîndu-ne, uneori, o înfrîngere care mai mult decât o victorie. Să nu uităm...

● Podul (Bernhard Wicki, 1961). O întîmplare absurdă, grotescă și, finalmente, tragică. Film patetic, neliniștitor, fiindcă nu știu de ce neliniștitor, poate fi înțeles ca războiul nu alege între nimeni și nimeni...

● Drumul spre Saratoga (Sam Wood, 1947). Ingrid Bergman și Gary Cooper. O ilustrație a lui Nici nu mai contează ce faci ci ce spunei! Important e ce există, și fi în chipul acesta...

● Castanele sînt bune (Pietro Germi, 1970). Gianni Morandi, dar nu chiar atât de ris pe cit ne așteptăm noi, care-l pîndeam la colț. Nici Pietro Germi nu era sub așteptările noastre cîmco (ce să caute Germi cu Morandi?) Deci, totul e bine cînd... Apropo: va amintii de *Fero-viarul?* De *Divorț Italian?* De *Sedusă și abandonată?*

● O cursă în munții sîncoci (James Conway). Aș putea să vă întreb, precum Aimez-vous Brahms?, „Aimez-vous Tainez”? Da, știu că îl iubiți și, bănuiesc, ați iubit și această minunată aiură a lui Nici O cursă în Munții Sîncoci. După cum știu că nu vă displace, pot să înțeleg mușchetarii (regia George Sidney, cu veselia lor cam zăcnită, înșă cu Gene Kelly, nici *Hangia* (regia Paolo Cavara) cu Celeniano și Claudia Mori, insuportabili pentru unii, adorabili pentru alții, nici *Marile vacanțe* (regia Jess Givron), cu eternul Louis de Funès. Lumea comediei e mare, cum se vede, precum grădina știrii noi a cui. O lume veselă, vorba aceasta, pînă la lacrimi.

● Gimnasia (Larry Ellikan, 1978). Nu se poate ajunge în virful primăriei (fie ea și sportivă) decât prin muncă. Lecția e mai mult decât limpede.

● Orașul în pericol (Arch Nicholson, 1979). O temă gravă, de strîngentă actualitate, tratată într-un stil captivant, alert. Cineva, învinge mine, în timp ce scriu, întrebă — în cu totul altă ordine de idei — „pot spera”? Eu, scriind ceea ce scriu, tresar și îmi dau seama că întrebarea se potrivește și ideii filmului. Într-adevăr, putem spera?

Aurel BĂDESCU

Filmul, document al epocii

filmele vieții noastre

...pentru copii,
dar deloc interzis
adulților

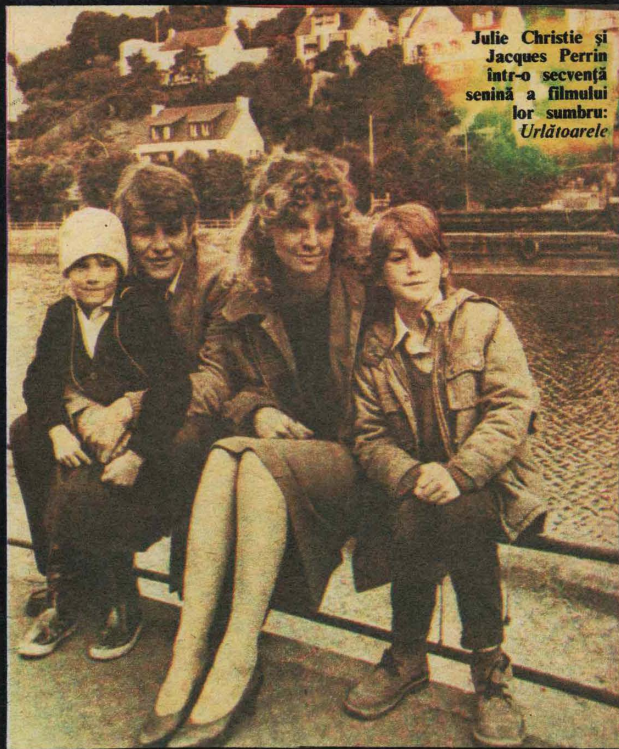
Un cățeluș într-un sertar e un film bulgar, al cărui subiect nu-și depășește enunțul din titlul său: un cățeluș este ascuns într-un sertar de dulap pentru a fi ocrotit, de către stăpînul și prietenul său, un băiețel de 6 ani. Numai că problemele — se întind mult mai departe decît trista situație. Filmul e, de fapt, un șir de întrebări prezente și importante, adresate — pe un ton vesel, caraghios nu o dată, mioclodată însă docil și pedagogic — adulților care se numesc deseori părinți; de pildă: e suficient ca un copil — pentru a se simți bine în copilăria sa — să se culce devreme seara? Este de ajuns ca un copil să fie vegheat ca să mînce la ore potrivite? E de ajuns să ai grijă ca băiețelul să-și pună un pulovăr cînd iese din casă, odată cu pulovărul apărînd și cunoscuta poruncă: să nu vii fizru așa? E suficiență pentru viața lui tandrețea cu care doar cei de la televiziune i

cronica producătorului

Marea-
după
„Deșertul tătarilor“

După ce și-a investit toată averea, fără a o pierde, în Z-ul lui Costa Gavras, după 11 ani în care s-a bătut pentru a cumpăra și filma acest **Deșert al tătarilor**, romanul lui Buzzati care se poate povesti ca „Zangra“ al lui Brei, Jacques Perrin, producătorul și actorul, s-a lansat într-o nouă aventură financiară și artistică, numită cumva pe românește **Urliătoarea** (cuvînt cu cuvînt, ar fi „Urliătoarele meridiane 40“). Povestea nu poate fi necunoscută celor care urmăresc cu atenție în zilele marile curse ale solitarilor așvînțați pe ocean, vîsînd nebușește și calculînd riguros cifrele hărților și ale afacerilor. Și nu e de neînțeles de ce subiectul ales de Perrin are la bază personajul unui producător de echipament maritim necesar ambarcațiunilor speciale, pentru asemenea probe de rezistență umană și materială, care, într-o bună zi, își vede marfa refuzată de clientul său, și atunci se decide, el, om cu nevastă și doi copii, care în viața lui n-a plecat pe mare, să participe la competiția transoceanică, încercînd chiar să triumfe, fie și prin viclenia, pînă li apar deodată în față, stîncile remușcării. E o nebulie în care „o influență“ a celui nebulu real al mării: Donald Crowhurst, se poate citi, deși finalul din film e cu totul altul. Dar aliajul de impostură și bravadă sinceră în fața naturii, amestecul de aventură necesară pentru a te rupe de un cotidian plăticos și un interes urmărit cu ferocitate pentru a învinge, schimbă sensurile, cel puțin în intenția lui Perrin, unor peripeții pur competiționale.

„Nu trebuie să se vadă în **Urliătoarele** un film doar despre mare. E un film cu multe imagini — frumoase, cred — ale apelor dar marea nu e aici prezentă de-



Julie Christie și Jacques Perrin într-o secvență senină a filmului lor sumbru: **Urliătoarele**

cit pentru a da un relief, pentru a susține aventura unui om care aleargă după ceva important găsînd soluția problemei sale la Capul Horn, în viziunile meridianelor 40. Am ținut să fac acest film fiindcă povestea lui mi s-a părut tulburătoare: ea corespunde pe deplin lumii în care trăim, ea urmărește drumurile sinuoase pe care oamenii se avîntă pentru a scăpa de constrîngerii și eșecuri. Ei se angajează uneori pe cai

ciudate care nu duc cu necesitate la libertate, care pot chiar duce la alte constrîngereri. Încercînd să iasă din impasul vîieții sale și din raporturile cu ceilalți, personajul meu se va găsi în cele din urmă într-un impas și mai complex, într-o situație și mai tragică. De fapt, e vorba de înfrînerea unui om cu destinul său: dialogul pe care nu izbuteste să-l lege cu alții se transformă progresiv într-un monolog.“

Rosko a fost scos din sertar,
la soare...

se adresează: „noapte bună, copiii!“? Părinții băiețelului care, de frica lor, trebuie să-și ascundă cățelul într-un sertar, sînt oameni instruiți, cu o bună situație socială, plini de ambiții și idei evoluate. Ei știu ce să facă în societate, ce educație să se dea tineretului, dar, acasă, nu știu să-și crească copii. Ei înțeleg legile sociale, dar nu pricep „fărădelegile“ unui băiețel ștrengar care păcătuiește printr-o iubire prea mare pentru flori, pentru animale, pentru joacă. Ei ar vrea să facă din el un înțelept care să se culce devreme, să mînce la timp, să-și pună un pulovăr cînd e rece, și să vină acasă de la joacă, exact cînd vor ei, pentru a se uita la „Bună seara, copii!“ Ei ar vrea ca băiețelul să fie la fel de înțelept ca ei, să se împrietenească nu cu cățelușul cu părul creț (ăstia-s buni numai în poezii) ci cu copiii tot atît de înțelepți, să participe la fericirea domestică, ascultîndu-le toate poruncile, supunîndu-se tuturor interdicțiilor, și lipsindu-i astfel de griji, adică iubindu-i. Prezintînd realizarea lui Dimitri Petrov în revista „Filmul bulgar“ (4/82), Liliana Stoeva asociază neșteptat dar nu nepotrivit, acestul fel de iubire, o reflecție cu adevărat înțeleaptă a ducelei de la Rochefoucauld, neîntrecut observator al vieții adulților pe pămînt: „Dacă judeci dragostea prin numeroasele efecte ale ei, ea îți apare mai mult ca o ură decît ca o prietenie“. Cînd un film nostim și ușurel sugerează o asemenea maximă crudă, e semn că acolo se ascunde ceva greu, complicat și important.

agenda de cineați

● O importantă companie maritimă americană a avut ideea unui omagiu pentru aceea numită cîndva „regina mării din Sud“ — Dorothy Lamour.

Pe parcursul unei croaziere de la Tahiti, Bora-Bora, pînă la insulele Fidji, au fost proiectate în cinematograful pachebotului filmele clasice ale actriței: **Hurricane, Aloma, prințesa Insulelor, Pe drum spre Alaska**. Cu Dorothy Lamour, printre pasageri!

● „Fani!“ lui Julio Iglesias au sărbătorit la 23 septembrie, cei 38 de ani ai în-cîntărețului lor. Fiu al unui ginecolog, Iglesias a început prin a învăța muzică (uneori unei „voci“ îi prind bine asemenea studii) apoi dreptul; a jucat

fotbal la Real Madrid (nici asta, ca și dreptul, nu strică), dar la 23 de ani și-a rupt piciorul, și a stat imobilizat cîteva săptămîni. Pe patul de suferință, omul a prins glas și a compus primele sale cîntece. Nici asta, desigur, nu e lege, dar nici nu dăunează. Valid, el înregistrează primul său șlagăr: „Gwendoline“, ca repede, din 1972, cariera sa internațională, pe scenă și la televiziune, să-i impună ca unul din cei mai plăcuți și mai „dulci“ interpreți ai unui repertoriu mediteranean, ca formulă și temperament. Nu-i puțin lucru, să fim serioși! Iglesias a realizat două filme: **Todos los días, un día** (1979) (în toate zilele, o singură zi) și **Me olvide de vivir** (1980) (Am uitat să trăiesc).

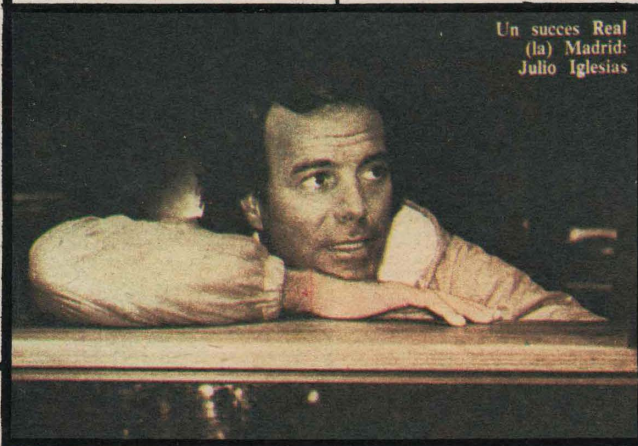
● Al Pacino, însoțit de copiii lui Lee Strasberg, a plantat un arbore pe mormîntul proaspăt al celui ce a fost director de neuitat al Școlii de la „Actor's Studio“.

● Cunoscutul teoretician și istoric al filmului, Jean Mitry răspunde în „L'Humanité“ în cadrul unui amplu interviu: — „Nu credeți că azi nu mai poate fi vorba de un singur cinema, ci de cinema-uri diferite?“

— Sînt de acord că nu mai există azi cinema-ul ci cinema-uri, cinema paralel, abstract, experimental. Dar unele filme nu sînt deloc de cinema.“

● Învățătura lui, de același Mitry: „Un film e altceva decît un scenariu. Altfel ar fi de ajuns să citim subiectul unui film.“

Un succes Real
(la) Madrid:
Julio Iglesias



Documentul, sursă a filmului

cronica muzicală

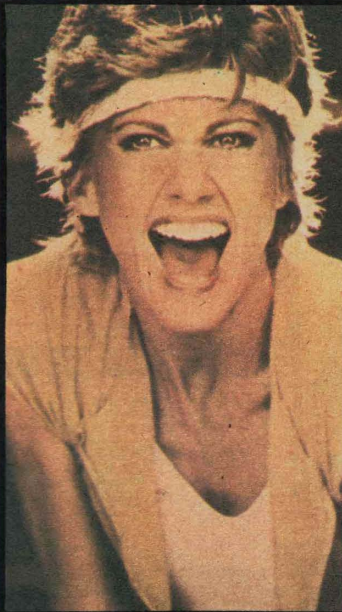
Rock-ul împotriva drogului

La 4 octombrie 1970 — nu-i deloc nevoie să ții minte această dată, ea n-are nimic înălțător și noi o dăm doar din scrupul informativ — poliția din Hollywood descoperă, într-un hotel, corpul neînșuflețit al lui Janis Joplin, faimoasa cântăreață de rock, constatând repede cauza decesului: overdoza. S-a realizat, peste 10 ani, un film de înaltă clasă, „The Rose, avînd la bază destinul acestei Joplin (cu o actriță uimitoare în rolul principal, Bette Midler) dar drama drogării în mediile rock-ului și pop-ului a devenit, în acest deceniu, o banalitate. Nu numai conformiștii și nu doar burghezii au confundat, ani la rînd, cu dispreț neindragat dar și cu mărturie îndreptățite, drogații cu hipiesii, cu muzica lor de aștepta ori talentată și semnificativă pentru o minie antiburgheză, dar nu odată compromisă prin cadavrele otrăvite ale creatorilor ei: Hendrix, Morrison, Moon, Sid Vicious. Nu e o exagerare macabră: Joan Jett — autoarea aceluia imn „I love rock'n'roll”, căpetenia celui mai aprig grup de „hard-rock” (rock-ul dur) — o spune răspicat: „Grupurile anilor '70, prin nebunia cu care s-au drogat, au fost pe cale de a distruge muzica rock”.

În 1982, sociologia artelor înregistrează însă un fenomen cu totul nou și neașteptat: rock-ul și pop-ul și-au schimbat mesajul: rock-ul e împotriva

drogului! Creatorii lui, marile grupuri muzicale americane și europene, lansează melodii care s-ar putea pune sub deviza clasică a lui „mens sana in corpore sano”. Mai mult: muzica rock și de jazz a devenit fondul sonor în școlile de gimnastică și educație fizică. Judy Missett, înființarea a 2000 de cursuri pentru mușchii tăiați ritmată pe muzică de jazz, invocă deschis exemplul clasicilor: „Noi n-am inventat nimic. Grecii și romanii practicau această înțelepciune.” — a muzicii în slujba educației fizice. Celebra Olivia Newton-John lansează cu succes monștrul melodia „Physical” în care slăvește școlile de cultură fizică inventate de Judy Missett și susținute chiar de Jane Fonda. Diana Ross, de 20 de ani vedeta numărul 1 a muzicii pop, „innebunește” discotecile și centrele sportive cu albumul ei intitulat: „Lucează-ți corpul!” („Work that body”). Pentru a scăpa de lumea hollywoodiană a drogului, ea și-a luat cei trei copii și a părăsit cetatea viselor overdozate: „Nu doresc copiilor mei această experiență nefastă și inutilă. Sînt fericită constatînd evoluția tinerilor care înțeleg că nu se poate clădi o lume mai bună distrugîndu-te pe tine însuși. Cred sincer că drogul e un fals refugiu, o soluție de facilitare și o dramă îngrozitoare care impune renunțarea la lume și la tine însuși”. Nu alta e atitudinea lui Joan Jett: „Poți iubi rock-ul fără să te droghezi! Rock-ul se poate dansa fără drog!” Art Garfunkel, o altă glorie a acestei muzici tinere, vede chiar în noua orientare „o încontestabilă întoarcere la romantism”!

În Europa, englezii de la „Queen”, de 10 ani printre primele formații în hit-parade, lansează pulverizînd toate recordurile de vânzare „Body Language” („Limbașul corpului”) iar „Adam and the Ants”, formația favorită a Angliei, creează cîndva a unui gen de rock mai îndrăcit decît toți draclii (tribal rock), înregistrează o melodie care vestește noua schimbare la față și la minte. Șeful ei, Adam — care face zilnic gimnastică — dezvăluie amarul adevăr: „...Ani de zile societatea rock-and-roll-ului te



Olivia Newton-John: Trăiască sănătatea!



Diana Ross — același strigăt: Să trăim fără droguri

silea să te droghezi (Nota red.: Kim Wilde, o new-yorkeză celebră și ea, spunea în aceeași anchetă din „Cinerevue” (nr. 32/1982) că dacă în anumite concerte „nu fumai”, erai calificat drept informator al poliției!) Unii nu-mi iartă nici astăzi că am refuzat întotdeauna să

mă droghez. Aștia sînt snobozii nenorociți, mai rușinți decît burghezii!” Desigur, trebuie văzut cît va ține această modă a înțeleptirii; s-ar putea să fie o modă întinsă asupra celor care ține mult. Moda lui „mens sana in corpore sana” nu ține de aproape două milenii?

colțul cu povești

Odihna „regelui” defunct

La 5 ani după moartea „King”-ului, tot ce mișcă în jurul mormîntului și moștenirii lui apare ca o poveste clasică despre ceea ce poate face banul — cum se zice — din om. Un scenarist cu fantezie n-ar putea inventa prea multe situații noi. Nevasta ultimă, Priscilla Presley, nu are aflat talent pentru a fi privită altfel decît ca văduva „regelui” dispărut: „Totdeauna am trăit în umbra lui. N-am putut să-mi afirm personalitatea. Și astăzi nu-s cunoscută decît ca soția sau fosta soție a lui Elvis. Duc o luptă neînțetată — oțtează ea în fața ziarștilor, pentru a mă împune...” Ce înseamnă această luptă? A însemnat cîndva un contract cu firma pentru șampoane de păr „Wella Balsam” ca, mulțumită chipului ei, să împună pe piață șamponul respectiv. N-a ținut. A prezentat la televiziune o emisiune consacrată vieții animalelor, ca mulțumită numelui ei, totuși lumea să vadă lei, ghepardul și leopardul. După o vreme, producătorii i-au arătat gardul și-au întrerupt transmisia. Lei și Presley nu se armonizează în toate limbile. Tot luînd, a deschis — cu succes de data asta, căci mulți s-au buclucit acolo — porțile imensei proprietăți „Graceland” de la Memphis (Pelho al lui Hitchcock, știți că începe la Memphis?), punînd prețuri pe pașii și privirile vizitatorilor.

Afacerea — orice luptă e un business! — a mers bine dar au sărit fanii „King”-ului, urînd că avem de-a face cu un scandal, cu „o nouă manevră de a comercializa mormîntul unui zeu dispărut”. Văduva, după ce s-a explicat logic: „Am deschis „Graceland”-ul tocmai pentru ca nenumărații săi admiratori să se reculegă aici!” — a emis o idee dramatică, la care nu se poate obiecta: „Din păcate, cum vine vorba de Elvis, toată lumea se gîndește la un interes”. Așa e. E un blestem, nu chiar de neînțeles, formulat în presă foarte clar: „în jurul mormîntului lui Elvis, străjuiește neînțetată dolarul”. Dovadă procesul intențat de aceeași Priscilla, văduva — în

cadru al aceleiași lupte pentru afirmarea personalității ei, desigur — celebrului colonel Tom Parker, managerul „regelui”, omul care i-a cîrmuit cariera: femeia cere tribunalului să reducă din cele 50 de procente pe care colonelul le încasează din beneficiile enormei industriei presley-ene. Ochiul femeii — care se întîlnește citeodată cu cel al dracului — socotește că partea lui Parker parcă e prea mare. Pîrlit — tace. Dealtfel, acesta nu-i singurul proces în jurul moștenirii lui Presley. După cum relatează presa „hoarde de avocați” al unor prieteni care se pretind intimi, se aruncă precum „vulturii” pe „mușii de documente contradictorii, pentru a de-

fini cine are dreptul la ce din ceea ce a lăsat „King”-ul. (Termeii ei de „hoarde”, „vulturii” și „mușii” aparțin ziaristului Colin Dangaard). Ca să fim drepti, Elvis a mai lăsat o comoară, cum numesc basmele de multe ori un copil: Lisa Maria, fata Priscillei; Lisa Maria are astăzi 14 ani, urmînd ca peste alți 11 să intre în posesia enormei moșteniri lăstate ei de băiatul vesel din Acapulco. Mulți ochi sînt așintii asupra destinului ei, mulți văd în ea o mare stea a show-business-ului. Documentată, la această idee, copila — pentru a ne exprima într-un limbaj adecvat — zice pas! Ea se gîndește la a se face învățătoare. Cîte nu-ți dau prin cap la 14 ani! Dar nici ea nu s-ar putea spune că nu vede cum arată odihna veșnică a iubitului ei tată, dansul grotesc încins pe marmura mormîntului său mai ceva decît flăcările care joacă pe coromile fabuloase. Mămică — de ce n-am crede-o? — e sincer îngrijorată: „Lisa discută neînțetată despre Elvis. Ea are pentru el o mare dragoste și o admirație fără margini; ca și mine, ea își găsește greu propria identitate în fața celebrității tatălui ei; și asta mă neliniștește: nu vreau cu nici un preț ca personalitatea ei să depîndă de ce a fost tatăl ei. Știu și înțeleg ce greu trebuie să-i fie văzînd ce se petrece în jurul morții lui Elvis. Nu vreau s-o influențez cu nimic, dar o învăț să nu se grăbească în nici o hotărîre și, mai ales, să-și păstreze în toate împrejurările, simțul umorului”. Foarte bună idee pentru o mamă. Indiferent de cifra de afaceri a șampoanelor „Wella Balsam”, totdeauna trebuie crezut în instinctul matern.

Din necurmătur „război” — financiar, juridic, sentimental — în jurul imaginii lui Presley, două scene: veselie, cîndva, la Acapulco și, la primărie, cu Priscilla...



Burica „Filmul, document al epocii — Documentul, sursă a filmului” este realizată de Radu COSAȘU



Abia are 20 de ani și Nastasia Kinski se și plinge că a fost cantonată în roluri triste. După Tess, joacă acum în *Sinfonia dragostei*, rolul soției lui Robert Schumann

În rolul acestui bătrîn lemerar apare — și e greu de recunoscut sub acest savant machiaj — Gregory Peck, în vîrstă astăzi de 66 de ani. El a venit sau a revenit după 30 de ani pe locurile unde filmase faimoasa *Vacanță la Roma*, avînd-o ca parteneră pe Audrey Hepburn.

Alla „vizită”, după Dürrenmatt

Televiziunea elvețiană s-a încumetat (și cînd spun că s-a încumetat nu este o scapare de conștiință) să realizeze, e drept, pentru micul ecran, binecunoscuta „Vizită a bătrînei doamne” a lui Dürrenmatt, piesa care a cunoscut o transpunere cinematografică de mare rezonanță și în care apăreau Ingrid Bergman și Anthony Quinn. *Vizita* aceasta a constituit în același timp și o mare întîlnire a celor doi actori care după aceea au rămas buni prieteni, (vom reaminti că la dispariția actriței suedeze, Anthony Quinn avea să spună că Ingrid Bergman este de neîncolțit.) Noua versiune de televiziune a piesei lui Dürrenmatt marchează însă revenirea (curajoasă revenire — am spune) a Mariei Schell care preia rolul „bătrînei doamne”.

În primele zile de pace

Un film polonez care poartă un titlu poetic, *Pastorala eroică*, își plasează acțiunea în primele zile după cel de-al doilea război mondial, într-o lume care abia a ieșit din prăpădul bombardamentelor, al deportărilor naziste, al disperării. Dar în această atmosferă de speranță adusă de încetarea ostilităților și instalarea păcii, viața își revine adevărat, cauzele fiind multiple și nu numai materiale. Tocmai aceste începuturi le investighează și pelicula semnată de Henryk Bieski.

Carantina

Așa se intitulază noul film al unuia dintre cei mai renumiți realizatori de filme pentru copii din Uniunea Sovietică, Ilya Fres. Noua sa povestire este — în ciuda titlului care ar presupune un ton mai grav — o comedie ce se petrece în întregime într-o grădiniță de copii. După cum ne asigură realizatorul, *Carantina* în cazul de față n-are nicidecum cu medicina ci doar cu lipsa de înțelegere nu a copiilor ci a unora mai vîrstnici.

lui, nu sînt europeni și cunosc doar de departe lumea continentului și aproape deloc atmosfera epocii în care este plasată povestirea de față. „Dacă filmul ar fi fost în întregime despre Auschwitz, cred că nu m-aș fi încumetat să-l fac. Lumea acesteia poartă însă nu seamănă deloc cu nașterii așa cum l-a văzut și a arătat în filmele sale Hollywood-ul”. Ea este într-adevăr surprinsă într-o altă lumină de Styrón și nici nu se divușgă de la bun început. Există în povestire, și am încercat să redau și în film, o viață aparent liniștită, obișnuită, a unor oameni care în realitate servesc un laborator al crimei!”

La început Alia Pakula a vrut să distribuie numai actori străini, care să vorbească în germană și poloneză și care să aibă figuri de europeni și nu de americani. Dar curînd a trebuit să-și revadă părerile. Așa, de pildă, într-o bună zi s-a trezit cu Meryl Streep care s-a oferit nu numai să joace în principalul rol al poeziei dar chiar să ia lecții intense de polonă pînă cînd și-a căpătat un accent pe care îl surprindea și în afara platourilor de filmare. „Și cînd un actor are de talentat cum este Meryl Streep, spune regizorul, ține morțiș să joace un rol, trebuie să mergi pe mina lui”. Mai există o problemă, la care Pakula s-a gîndit încă înainte ca romanul să fi devenit un mare succes de librărie: adaptarea pentru ecran. Și în această privință îl dăm la rășă cuvîntul lui Pakula care se referă de astă dată la delicata relație dintre literatură și film. Există, spune el, două feluri de cărți ce pot deveni filme. Unul este cartea care conține o idee interesantă dar nu simți că această carte nu este cinematografică și o schimbi pînă ce devine film. Celălalt fel de cărți se referă la acele exemplare care într-un fel sau altul pot fi transpuse pe ecran. Dacă le tălmăcești cu succes, filmul va avea și viața și sufletul cărții și va duce la aceeași experiență emoțională. Spectatorii vor crede că au văzut cartea pe ecran”. Filmul *Algebra făcută de Sophia* — spun cei care l-au văzut înaintea premierei mondiale — se va înscrie cu siguranță printre operele capitale ale lui Pakula.

„Cel mai mare film” al anului 1983

Se află în curs de turnare filmul alții de des anunțat și de tot atîtea ori amintat al lui Sergio Leone. *A fost odată în America*. Și de ce atîtea amînări? — a fost întrebare realizatorului. „Pentru că a trebuit să aștept

Sensul unei schimbări

Filmul *Elegie* al cunoscutului realizator bulgar Eduard Zahariev rulează pe ecranele din țara vecină și a fost înfîmțat cu o atenție deosebită atît de presă cît și de public dar în același timp a dat naștere unor comentarii legate de punctul de vedere al artistului asupra problemelor actualității. Evident, au fost mulți cei care au salutat fără rezerve prezența noului film pe ecrane. Alții au fost însă incitaiți să discute mai ales cauzele schimbării de direcție a investigației artistului. Această schimbare a fost remarcată încă de la precedentul film care se cheama *Aproape o poveste de dragoste*.

„Iată al doilea film — spune criticul bulgar Luba Kulesici — în care numele lui Eduard Zahariev și Gheorghe Mikev (scenaristul său) nu mai apar împreună. Această colaborare era alit de simpatia pusă pentru cinematograful bulgar al anilor '70 încît, odată mai mult, specialiștii se arată mirați să constate schimbarea de scenarist, schimbare care înseamnă evident o recotinare a creației realizatorului. Noul scenarist este un tânăr scriitor, Alexandr Tomov. Este limpede — spune comentatorul — că realizatorul se află în dreptul său de a căuta să se înnoiască și să progreseze. Dar Eduard Zahariev a fost realizator care — a tras spre cinematograful pe fostul său colaborator Gheorghe Mikev prelungind o năvălă de-a acestuia intitulată „Și dacă trenul nu ajunge la destinație” și care a conlucrat prin acel *Recensămîntul lepurilor sălbatice* și *Cartier de vile* că prezența unui problematic alit de propriu scriitorului lui Gheorghe Mikev constituia o cale pentru filmul bulgar, poate chiar calea cauterii propriei sale identități, a stabilirii unei tradiții și a specificității unui cinematograful național. Într-o naționalitate care se învîntă despre epuizarea firească a unei teme și a încheierii unor „cicluri” ale anilor '70, Eduard Zahariev a făcut el însuși o cotitură neașteptată cu filmul său care se numea *TimpuL oamenilor*. Părea atunci că vrea să scape de lumea sufocantă pe care el însuși o crease, o lume a satisfacțiilor mic-burghize și a lipsei de spirit, o lume care trezește risul dar care pînă la urmă te intristează.

Noul film al lui Zahariev, *Elegie*, care este probabil și cel mai discutat de către critica în ultima vreme — este alcătuit din mai multe episoade și faptul nu este deloc înfîmțător. Fiecare dintre aceste episoade analizează o situație banală sau chiar un eveniment de excepție pînă în cele mai mici amănunte, fără să evite nici o constatare. El este plin de pauze monotone, de repetări de cuvînte, de mișcări și gesturi fără noimă. Adesea timpul de pe ecran coincide cu timpul real, necesar desăvîririi unei înfîmțări. Filmul abundă în portrete, în monologuri sau îndelungi tăceri care funcționează ca tot atîtea ezuri în desfășurarea narativului. Subiectul pare tratat într-adevăr în forma corodată de *Elegie*, care se dovedește a fi o modalitate de narativ care o totuși pentru Eduard Zahariev. Tonul atitudinea și atitudinea față de ecran sînt marcate de această căutare de înnoire. De astădată, realizatorul a pus surdă înclinări sale firești pentru satiră care totuși izbucnesc din timp în timp în situații dramatice anume fără să le domine totuși, mai degrabă pentru a duce o năvălă, de a sublinia starea de nemulțumire, specifică și acestei povestiri.”

Și o altă poveste de dragoste dar din secolul al XX-lea

Cea de-a doua călătorie sentimentală pe care o reținem este datorată lui Andrzei Wajda (de aceea o și reținem) care a ecranizat și lucrează la transpunerea romanului lui Rolf Hochhuth intitulat „O dragoste în germană”. Aici înfîmțările se petrec în anul '84, într-o mică localitate situată la granița germano-elvețiană. O tină ră germană (pentru acest rol realizatorul s-a gîndit la actrița Hanna Schygulla se îndrăgostește de un tânăr polonez care din pricina persecuției naziste încerca să se refugieze în Elveția. Dar într-un climat de ură și violență sentimentale nu numai că nu sînt admise, dar chiar pedepsite. Tinăra va ajunge în lagăr, iar tinărul va muri. „Dar — cum spune Wajda — peste vitregia vremii rămîne un sentiment mai puternic decît prejudecata și reprimarea — dragostea celor doi este ca o sfidare a forțelor oarbe”.

Filmările abia au început iar prezența realizatorului pe ecrane nu poște fi așteptată decît în 1985.

Fără drept de apel

Televiziunea franceză a prezentat într-o seară *Timon din Atena*, o producție a te-



Dacă nu vă spunem noi cine e vînzătorul ambulant, nu o să-l recunoașteți niciodată astfel deghizat pe Gregory Peck

Cînd o actriță ține morțiș!

În decembrie va avea loc la New-York premiera mondială a ultimului film semnat de Alan Pakula, ecranizarea unui roman best-seller de William Styron, „Algebra făcută de Sophia”. Povestea în sine se petrece în anii '40, și o bună parte din desfășurare are loc în lagărul din Auschwitz. Pentru regizorul american, problema esențială era să obțină autenticitatea atmosferă și veridicitatea personajelor, deși, așa cum mărturisește el însuși, nici el și nici scriitorul, autor al scenariu-

11 ani ca să pot realiza filmul asta cu Robert de Niro în rolul principal a răspuns amîr Sergio Leone, autorul filmelor westernuri de fabricație italiană care și-au primit porecla de „western-spaghetti”.

Și de ce ar fi „cel mai mare film” al anului 1983? Din întrebările foarte concrete ale unor gazetari și din răspunsurile lui Leone rezultă că proiectul a solicitat pînă la urmă o mare sumă de bani și că filmul va dura cu siguranță peste 3 ore. Deocamdată filmările au loc la Rome, după care se vor muta la New-York și Montreal și se prevede că vor dura circa un an jumătate.



Dacă este întrebată: ce preferați teatrul sau filmul? actrița sovietică Elena Drakole răspunde întotdeauna: filmul.



periscop: Grace Kelly

Sub semnul familiei

Masina, o Rover 3500, alerga pe drumul strimt, numai curbe, care lega cornisa mare de cornisa mijlocie de lângă Turbie. Grace de Monaco și fiica ei mai mică, Stéphanie, se întorceau de la proprietatea lor „Roc Age”, situată pe o culme desușoară principatului, unde își petrecuseră sfârșitul de săptămână. Scăpând de sub control, la ultimul viraj în ac de păr, automobilul s-a prăbușit în gol, rostogolindu-se pe panta de 40 m, ca să se zdrobească de un stâlp de ciment aflat între pini. Benzina curgea din Rover-ul culcat pe-o rină, iar cele două femei, prizoniere ale carcasi, urlau. Un horticultor, întimplat prin apropiere, a alergat cu un instigator ca să stingă flăcările ce începuseră să cuprindă capota. Ajutat de un vecin, el a izbutit s-o degajeze pe Stéphanie, dar nu și pe mama ei. Grace a fost literalmente extrasă din mașină abia de către pompierii care au transportat-o la spital. În afară de o rupere de col de femur, ea a ferit și o hemoragie cerebrală care i-a fost fatală.

La Philadelphia, familia Kelly ținea foarte mult la proaspăta sa bogăție și voia să-și întemeieze o dinastie. Bunicul, John H., a debarcat în Statele Unite în 1867, venind din Irlanda natală. În timpul faimoasei „foamețe a cartofilor” Avea 20 de ani și a început să lucreze mai întâi într-o fabrică de textile, apoi a ajuns vatan, înainte de a se instala ca agent de asigurări la Philadelphia. John B., tatăl, nu se gîndește, tînar fiind, deocamdată decît la sport și în 1920 ajunge campion mondial la volei. Se căsătorește cu Margaret Hayes, manechin și profesoară de gimnastică. Cu sprijinul socrii, John B. Kelly se lansează în afaceri. Și reușește.

În 1929 se naște Grace. Cînd, la 17 ani, fiica îi comunică dorința de a se face actriță, tatăl îi va răspunde scurt: „Ori izbutiți, ori te lași”. El ar fi dorit pentru ea o viață burgheză liniștită, un cămin fericit. Cu acest gînd i-a și asigurat o educație foarte aleasă. Dar Grace refuză să se ducă la Universitate și se înscrie la American Academy of Dramatic Arts din New York. Fiica regelui cărmizilor adoptă deținea familiei: „Alege-ți un scop și fă tot ce poți ca să-l atingi”. Ajunsă la New York, în afara cursurilor de artă dramatică, Grace Kelly începe prin a-și căștiga existența ca model. Foarte curînd însă, își va face debutul în teatru, mai întîi în turnee de provincie, apoi chiar pe Broadway, unde joacă în piesa „Tatăl” de Strindberg. Prezența ei atrage atenția Hollywood-ului, veșnic în căutare de tinere talente, care o angajează. De aici înainte, cariera ei se clădește rapid și sigur. Patruzecizeci ore de Henry Hathaway, în 1951. Trenul va șuiera de trei ori (alături de Gary Cooper) de Fred Zinnemann și Mogambo de John Ford, în 1953. Apoi urmează Hitchcock care, fascinat de frumusețea ei rece și distinctă, o ia ca vedeta a filmelor sale: Crima era aproape perfectă și Ferastră spre curte, în 1954. După care, oferite curg: Green Fire, O fată de la țară (pentru care primește Oscarul), Podarile din Toko-Ri și, în 1956, Labăda de Charles Vidor și High society.



Nu a făcut decît 12 filme, pe platouri nu a rămas decît 5 ani, Oscarul i-l remis Bette Davis în 1955, dar despre Grace Kelly s-a vorbit neîncetat și după aceea chiar cu speranța de a o revedea în filme

În 1955, Grace Kelly sosea la festivalul de la Cannes ca vedetă. Se știa deja că pe platourile hollywoodiene, din cauza înutei, a educației și a comportamentului ei — se ținea deoparte de toate cancanurile și reușise să scape de birlea peștii de scandal — fusese poreclită „Printesa”. Căutînd un subiect special de reportaj pentru revista Paris-Match, directorul acesteia pe atunci, Gaston Bonheur, are o idee: să mijlocească o întâlnire între „Printesa” Grace Kelly și prințul Rainier de Monaco. Ziaristul Pierre Galante este însărcinat să-i convingă pe cei doi, care evident în clipa aceea nici nu visau la înfrînirea ce li se pregătea pentru scopuri strict publicitare. Galante este ales și pentru că, însoțit cu Olivia de Havilland, se conta mult pe puterea de convingere a unei foarte mari și mai vîrstnice actrițe asupra uneia — totuși — începătoare. Planul izbutite și se aranjează o scurtă întrevedere de cîteva minute, la palatul prințului Rainier. Cîteva luni mai tîrziu, în anul următor, Grace Kelly și Rainier de Monaco se vor căsători. O căsătorie fericită care a durat 26 de ani din care s-a născut 3 copii: Caroline, în 1957, Albert și 1958 și Stéphanie, în 1965.

Numeroase au fost propunerile pe care Grace Kelly, actrița, le-a primit în acești ani de a reveni pe platouri. Amabili, dar fermă, ea le-a refuzat de fiecare dată. Totuși, nu s-a îndepărtat de foștii ei colegi

și parteneri, iar cînd Rainier și cu ea au împlinit 25 de ani de căsătorie, au acceptat invitația lui Frank Sinatra (partenerul ei din ultimul film, High society) de a sărbători aniversarea la proprietatea lui din Palm Springs. Au mai fost oaspeți și Cary Grant (cu soția) și Gregory Peck (cu soția), amîndoi foștii ei parteneri. Dealtfel, Grace Kelly, în puținii ani pe care i-a petrecut la Hollywood, a avut sansa de a juca de la primele filme cu mai toate marile vedete masculine ale epocii, printre care — în afara de Grant, Peck, Sinatra și Cooper — Clark Gable, James Stewart, William Holden, Bing Crosby. În cîteva ani a turnat 12 filme. Scenariștii începuseră să scrie pentru ea ca, pe vremuri, pentru Garbo sau Bergman. Mult mai tîrziu, cînd a fost întrebată dacă regretă că a părăsit Hollywood-ul, ea a răspuns: „Am înfrînt un bărbat, m-am îndrăgostit și m-am căsătorit. Nimic mai simplu”. Și a adăugat: „Sucesul nu a contat, de fapt, pentru mine niciodată. Mai ales dacă nu-l puteam împărți cu cineva drag. Am știut dintr-o dată că într-o bună zi mă voi mărita și că în acea zi voi renunța la meserie. Un soț și mulți copii, iată sensul adevărat al vieții mele”.

Sub semnul Familiei, cu majusculă, s-a desființat într-adevăr, întreaga ei existență. Dorea mult să fie buclucă. N-a mai apucat.

„Singurul lucru pe care îl pot spune — mărturisesc Sissy Spacek — despre filmările la *Dar dispărut* — de Costa Gavras — este că am fost înspăimîntată și vă rog să înțelegeți cum trebuie aceasta!”

levizionii britanice. Nu știu cum au primit această ecranizare televizivă spectatori, nici chiar comentarii obișnuți ai evenimentelor TV de pe mările Senei, dar Michel Cournot de la „Le Nouvel Observateur” a reacționat brusc și „tare”. Ca să nu mai lungim vorba, îl lăsăm pe el să spună: „În această transpunere a BBC-ului, actorii joacă gros, plat, ca niște măgari, dau ochii peste cap, fac gesturi dezamăgite. Regia spectacolului e nulă, piesa e recitată și silabisită frază cu frază, intenție cu intenție. Camera de luat vederi e sufocată și parcă prizoniera literii textului. Nimic, dar chiar nimic din gîndirea și poezia textului shakespearian. Curios dar există precedentele transpuneri shakespeariene ale lui Orson Welles, Kurosawa, Kozîncev și chiar Laurence Olivier. Dar cei care au transpus acest Timon din Atena par să nici nu bănușiască existența lor. El nu bănușiască. Fațecă-parcă din text, și televiziunea franceză îl cumpără pentru că e făcut de englez, garantat cîcă”.

Vom preciza că este vorba de Timon din Atena realizat de Jonathan Miller, co-producție BBC-Time-Life.

Si viața actorilor poate deveni subiect de film. După *Mephisto*, iată *Domino* cu Hanna Schygull



festivalului '82

Veneția 50

O primă și sumară dare de seamă asupra festivalului venețian din acest an obligă la unele constatări cu caracter mai mult documentar. Si amuzant că unul vechi, de fapt primul festival cinematografic care-și merită numele — a văzut lumina ecranului acum 50 de ani în orașul din lagună. În al doilea rînd, că pînă la războiul mondial era o mare cinste să fii și numai invitat cu un film în competiția venețiană (ceea ce după cel de-al doilea război a început să se petreacă mai ales cu festivalul de la Cannes). În al treilea rînd, trebuie spus că Veneția festivalistă a avut și ea școartele ei cînd a fost

contestată și chiar întreruptă ca manifestare, apoi reluată în forme timide și nesemnificative pentru ca astăzi să încerce să se impună printr-un fel de „mare montere” care a presupus prezența pe cele două ecrane de la Lido, adică sală și grădina, apoi și a unor săli din vechea urbe, a 187 de filme (cifra care dă mult de gîndit chiar cînd e privită de la distanță). Această tendință gigantescă este evident un subiect de comentarii ample în presa de specialitate și în presă în general (vom publica și noi în numerele viitoare, unele dintre aceste comentarii). Pînă atunci însă ne mărginim să anunțăm lista premilor: 1. *Leul de aur* — sau mai exact *Leul de aur*, se fost atribuit după cum urmează: filmului *Starea de lucruri* de realizatorul vest-german Wim Wenders, al cărui film a fost considerat „cel mai bun” din competiție (anunțul acordării *Leului de aur* acestui film a fost însoțit de o furtună de aplauze și de una de huiduieli — spun comentarii — și aceasta lasă deschisă calea multor interpretări în ceea ce privește valoarea reală a „celui mai bun film”); *Leul de aur* lui Mihail Ulianov, interpretul principal din filmul *Viața particulară* de lui Raizman din Uniunea So-

vietică; alt *Leu de aur*, ex aequo, filmului olandez *Gustul apal* de Orlov Seunke și debutantului italian Luciano Odorisio cu filmul său *Soleșor*; Premiul special al juriului a revenit realizatorului polonez Krzysztof Zanussi pentru realizarea sa *Imperativ*. Premiul FIPRESCI (al Federației internaționale a presei cinematografice) a revenit filmelor *Starea de lucruri* al lui Wenders și *Agonia* de Elin Klimov. Premiile Pasinetti, interpretului principal Max von Sydow din filmul suedezului Jan Troell, *Zbor de cultură* (film apreciat de unii critici a fi fost „cea mai frumoasă realizare prezentată pe ecranul venețian”), de asemenea și *Agonia* de Elin Klimov. Premiile Pasinetti, interpretului principal Max von Sydow din filmul suedezului Jan Troell, *Zbor de cultură* (film apreciat de unii critici a fi fost „cea mai frumoasă realizare prezentată pe ecranul venețian”), de asemenea și *Agonia* de Elin Klimov. Premiile Pasinetti, interpretului principal Max von Sydow din filmul suedezului Jan Troell, *Zbor de cultură* (film apreciat de unii critici a fi fost „cea mai frumoasă realizare prezentată pe ecranul venețian”), de asemenea și *Agonia* de Elin Klimov.

Maratonul venețian, cu ocazia împlinirii celei de-a 50-a ediții, va fi desigur în obiectivul nostru pentru alte cîteva relații pe care le promitem.

Centenarul Agârbiceanu

O proză cinematografică

Implinindu-se o sută de ani de la nașterea lui Ion Agârbiceanu, editura „Dacia” a lansat un frumos volum omagial: **Ceasul de seară cu Ion Agârbiceanu** — o carte gîndită și alcătuită de Mircea Zăciuț, cuprinzînd mărturi, comentarii, fragmente de arhivă, ce sugerează, ca un adevărat scenariu, filmul unei vieți, fascinația acestui „Sfînt Părinte al Literaturii Române” cum l-a numit Blaga. Descoperi în volum, printre paginile semnate de prozatori, poezi, critici și numele recuzitar de film Mircea Verou. Pentru că, să nu uităm (cum am putea să uităm?) de numele lui Agârbiceanu se leagă două titluri de prestigiu ale cinematografiei noastre: **Nunta de piatră** și **Duhul surinului** (regia Mircea Verou și Dan Pita). Se află acum în filmări, înspirat tot din proza lui Agârbiceanu, **Întoarcerea din Iad**, în regia lui Nicolae Mărgineanu. Citeva rînduri din tablata „Între icoană și poveste”, scrisa de Mircea Verou: „... și azi — după mai bine de zece ani — îmi amintesc foarte clar ce mi-a sugerat atunci înția lectură, ca cineast, a „Feteleagăi”: impresia de substanță, în afara subiectului, de o tragică încremenire, de un impresionant și dramatic statism. Ca o icoană. (...) Așa am conceput și filmul: ca pe o succesiune de icoane. (...) Iată-mă înconcoctat, ca orice făuritor de imagini, ce dezleagă, oricum, taina celor făcute din cuvinte, talmăcile de gîndurile lui Agârbiceanu acum atît de mulți ani, cînd cine și-ar fi imaginat mișcarea povestirii pe un perete alb? Nici parintele însuși!”

itinerar documentar

De două ori Petroșani

Cu ocazia festivalului filmului documentar „Valea Jiului”, regizoarea Felicia Cernănuș și-a prezentat la Petroșani și Lupeni filmul **Ce facem pentru ei?**, un incitant documentar despre delincvența minoră. Impresii de la fața locului: „predomina spectatorii tineri. De remarcat și ideea de a organiza o proiecție chiar într-o sală de clasă a liceului de informatică din Petroșani”. Și, tot la Petroșani, la cea de-a opta ediție a Salonului național de caricatură. Motto-ul ediției: „Cherchez la femme”. Drept care organizatorii au hotărât ca juriul să fie compus exclusiv de femei... dar să existe și un bărbat, pe post de „specialist în probleme feminine”. Dificilă misiune: ea revenit lui Mirel Iliesiu, care și-a prezentat cu această ocazie **Spectatorul** (și juriului) cel mai recent film, **Dan Helmanu**.

nu numai o completare

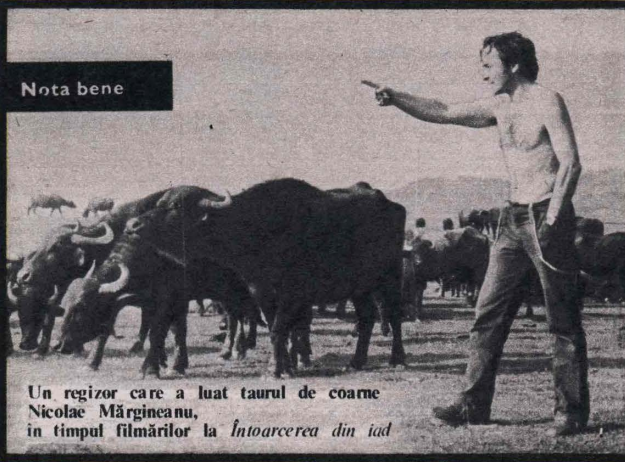
O sală pentru filmul documentar

Știați că Studioul „Sahla” a produs, în timp, peste 5000 de filme? Știați că multe dintre ele ar fi interesant de revizuit? Știați că multe dintre filmele produse acum, trec neavuzate de o bună parte a marelui public? În fața acestei stări de fapt, se impune o idee: înființarea unui cinematograful filmului documentar, care să ofere categorii de filme din bogata arhivă a Studioului, sub formă de cicluri tematice ori de profiluri de realizatori. În concluzie: filme există. În scrisori pe adresa redacției noastre, mai mulți spectatori se întreabă de ce a devenit documentarul un gen „rarissim și atît de scump la vedere” (din scrisoarea lui Nicolae Cazacovechi, str. Vasile Roșia, B1, 3, ap. 7, Băcău). În concluzie, pînă la o eventuală probă contrară: și spectatori există. Nu există însă! Mergem mai departe: dar fosta sală a Cinematocil? De ce nu și o cinematocil a documentarului românesc?

film și public

Replică

Cunoscutul nostru documentarist Ion Visu și-a prezentat filmul **Un oraș din Transilvania** în mijlocul spectatorilor din acel oraș din Transilvania — Tîrgu Mureș... „Ce atît reținut în mod special din înțînirea cu spectatorii?”, l-am întrebat pe Ion Visu. „O să vă mire, poate, am reținut o replică a unui spectator,



Nota bene

Un regizor care a luat taurul de coarne Nicolae Mărgineanu, în timpul filmărilor la Întoarcerea din Iad

prinsă din mers, la ieșirea din cinematograful: „Nici nu știam în ce oraș frumos trăim!” O replică de reținut. Poți lega de ea un noian de gînduri privind menirea (una dintre meniriile) documentarului, privind bucuria (una dintre bucuriile) creatorului...

din nou afișul

Cultură cinematografică... în completare

De unde poate afla un cinefil numele unui regizor, al unui operator, al unui compozitor pe care nu și-l-a putut fixa în curgerea genericului? De pe afiș. Din păcate, lucrul e posibil numai în cazul lung metrajului. Documentarul sau filmul de animație care însoțește proiecția nu este consemnat pe nici unul din afișele din fața cinematografului, în nici o publicație care anunță programul spectacolelor. Anonimul scurt-metraj pare a fi condamnat ireversibil la statutul de „completare”, termen înțeles de mulți spectatori ca acea perioadă de timp în care se caută locul pe întinerie, activitate însoțită neapărat de scrișturi de scunne și bombăniri. Există din fericire și o parte a publicului realmente interesată de valorile documentarului și ale animației. Adevăratul cinefil acordă atenției atenție tuturor genurilor cinematografice. Acest adevăr ar fi de dorit să influențeze optica difuzării în privința materialelor publicitare. Să nu uităm că singurii cinești români distinși cu cel mai prestigios premiu internațional, Palme d'Or, sînt doi autori de scurt metraje: Ion Popescu Gopo (animație) și Mirel Iliesiu (documentar). Numele lor se află în mai toate dicționarele de film din lume, chiar dacă peliculele semnate de ei sînt în general difuzate „în completare”...

tirajul muzicii de film

Discul „Saltimbancilor”

De neimaginat, cele două filme — **Saltimbancii** și **Un saltimbanc la Polul Nord** — au inspirat lor partitură muzicală, compusă de Temistocle Popa. Un succes de public și de critică. La ieșirea din sală, părinți și copii, croniciști și preșcolari „lau acasă” melodia „La Polul Nord, la Polul Nord”... O iau acasă grație casei de discuri Electrecord, care a editat discul cu muzica **Saltimbancilor** într-un timp record, de fapt la timpul potrivit, adică la cele două premiere — la **Saltimbancii** discul cu coperi complet alb, la **Un saltimbanc la Polul Nord** discul cu coperi colorate. Avînd și coperiile, s-ar spune că totul e în ordine. Da, dacă n-ar fi tirajul, care e redus, mult prea redus pentru a face față, multumitor, publicului, cu mic cu mare.

notă la cererea cititorilor

O poveste ca-n filme

„Cîți ani au trebuit să treacă pînă cînd fil-

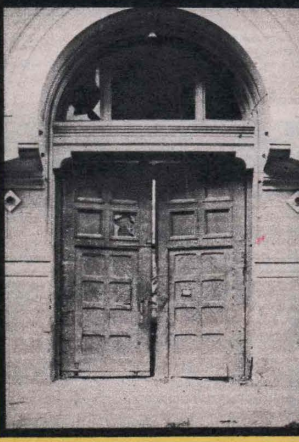
mul românesc l-a descoperit pe Dorel Vișan? Vă imaginați **O lacrimă de fată** fără el? Dar **Croaziera fără Nicolae Albani?** ne scrie Voicu Gigi (str. Ion Marinescu nr. 14, sect. 2, București), într-o convingătoare pledoarie pentru descoperirea și exploatarea la timp a talentelor, în materie de actorie de film. Și, în acest sens, vine cu o propunere: o tinăra acțiță pe care a remarcat-o în spectacolele Studioului I.A.T.C., Ana Clontea: „un joc surprins, plin de prospețime, dar și de mare forță... Acum ar fi timpul ca Ana Clontea să facă film. Am să vă rog să publicați într-un colț al revistei o notiță cu această propunere, poate un regizor să o citească și... deși, din păcate, povestea „ca-n filme” nici în filme nu le mai găsești!... Aflați că mai repede decît vă așteptați, un regizor, Nicolae Mărgineanu, a și distribuit-o pe Ana Clontea în filmul acum în lucru, **Întoarcerea din Iad**. Vă publicăm, totuși, „nota la cerere” pentru că, în principiu, aveți atita dreptate!

noul IATC

Un impuls

— Alo? Bună ziua, tovarășe rector Octavian Cotescu. Am auzit că IATC-ul s-a mutat, de curînd, într-un nou sediu?...

O fotografie-document: poarta veche a noului Institut...



— Da, ne-am mutat în strada Matei Voievod, nr. 75—77. Avem, pentru prima oară în istoria Institutului, în aceeași clădire, și sălile de actorie, și platoul de filmare, și laboratoarele, și căminul. Și posibilități de amenajare... — E frumos? — Depocădată abia ne aranjăm. Poftiți să vedeți!

o sugestie

Filme vechi? Nu!

Pornind de la ideea că un film adevărat nu e niciodată „vechi”, un film spectator (Angheluş Sorin, str. Tudor Vladimirescu nr. 37, Lupeni) ne scrie că, răsfoind colecția revistei „Cinema” și citind acolo despre „noul film românesc **De-aș fi Harap Alb**”, a avut revelația că există nu puține filme românești din anii 50 și 60 care ar merita să fie văzute, dar care au rămas nevăzute de tinerii spectatori ai acestor ani. Singura soluție ar fi la televiziunea să le programeze susținut și sistematic. „Sînt convins că filmele ar fi primite căduros de publicul tînăr, iar „bătrînii” le-ar revădea cu plăcere și poate cu puțină nostalgie...”. De acord.

expoziție permanentă

Portrete pentru un muzeu al filmului

Descoperi pe un coridor al Teatrului Mic, ca într-o expoziție permanentă, semnată de pictorul Lăteasa Brandes Ștefan, portretele în ulei ale unor cunoscuți actori al teatrului: Leopoldina Bălănuță, Valeria Secu, Carmen Galin, Ștefan Iordache, Mitiță Popescu și alții... Și pentru că marii actori de teatru amintiți sînt în același timp și îndrăgii actori de film, să ne gîndim ce bine ar arăta asemenea portrete și în spațiul, mult mai spatios și afiț de necesar muzeu al filmului românesc!

televinvația la cinema

Ce va să zică un forșpan

Poate nu chiar toți telespectatorii știu că reclama pe care o auzim și o vedem la t.v., anunțînd triumfătoare „un nou film românesc” se cheamă forșpan. Din definiția forșpanului: „Forșpanul se realizează prin montarea dublerilor ce nu au fost folosite în banda de imagine a filmului; organizarea scenelor este însă astfel făcută încît să sugereze atmosfera dramaturgică generată și mai ales să producă șocul publicitar scontat”... Nu discutăm aici și acum calitatea forșpanurilor pe care le-am putut vedea în ultimele stagii. Remarcăm doar că dincolo de calitate, pentru a produce acel „șoc publicitar” sînt absolut necesare o anumită frecvență și o anumită cadență a transmiterii forșpanului pe micul ecran. Sigur, nu o să susținem că ar fi eficient să fie împinzite telecinemateca sau televiziociclope cu cite un forșpan, dar nici nu o să recunoaștem că poate exista vreo legătură între proiectarea razele și împinzătură a unui forșpan și ideea de publicitate și de eficiență... Două exemple recente: **Așteptînd un tren** și **Un saltimbanc la Polul Nord**. Dacă cineva, cumva, a reușit să prindă un forșpan al acestor filme, să ni-l povestească și nou!

spre exemplu

Ecran botoșănean

Se știe, de pliante publicitare ale filmelor noastre se bucură mai ales spectatorii bucuureșteni și, dintre aceștia, mai ales spectatorii din seara premierei. Dar iată, în acest sens, o inițiativă-model la Botoșani, unde întreprinderea cinematografică județeană susține susținut, pentru cinefilii locului, un adevărat caiet-program de sală, numit „Ecran botoșănean”. Afiți în sumarul publicației: repertoriul stagiunii, prezentări de filme, recomandări de cărți de film, portrete ale unor actori. Care spectator, din care colț de țară, nu și-ar dori, înainte de intrarea la film, un asemenea „Ecran”? Și care județ nu ar putea, într-o culturalizare cinematografică a publicului său, să editeze, cel puțin trimestrial, un asemenea „Ecran”...?

Pagină realizată de Eugenia VODĂ

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Scrisoarea luni

Tot despre „arta difuzării“

„Cred că nu trebuie acuzat doar publicul pentru respingerea uneori nedreaptă a unor filme românești, chiar a unor creații de vîrf, și nici pentru tendința lui de a rădica pe piscurii nemeritate unele pelicule greu digerabile prin lipsa lor de har artistic. Vinocșii de această comercializare a gustului majorității nu sînt doar spectatori, ci și cei care alcătuiesc repertoriul arăst și care par a nu avea în vedere decît partea materială a respectivului film — cu excepții, desigur, care confirmă regula. Pentru mine a fost neplăcut să constat că la filme românești de valoare (Croaziera, Proba de microfon, O lacrimă de fată, Vinătoria de sălii, Lumina palidă a Său, Stop cadru la masă, Luchian, Ion, Mirreasa din tren) vîlpe nu arătau prea onorabil, numărul spectatorilor variind de la caz, dar totdeauna înscare limitele inferioare. De vîină este și publicitatea filmelor, toate tratate la fel de sumar prin tradiționalul atîș și fotografiile de rigoare. Ce poate însemna, pentru un spectator, un atîș de mină la care se apeleză în cazul filmelor reutate la un an-doi de la prima programare, cînd nu mai există aîșsele tîpărite și majoritatea arată foarte urî? Nu există aproape deloc o rubrică săptămînală de cinema în presa locală, prin care critica competentă să facă o prezentare obiectivă a repertoriului săptămînal.“

Sorin Preda
com. Drăgîina 93
jud. Timiș

N.R.: O întrebare în același sens semnată de Olivia Lozan, (str. Romain Rolland, nr. 91, Craiova): „Ce rost mai are Pîmintul se cutremură dacă studentul de la filo și coafeza de la Lido trec pe lîngă aîșul filmului ca pe lîngă un chioșc de înghețată în toiu iernii?“

Filmul românesc

Înghîțitorul de săbii

„Consider Înghîțitorul de săbii ca fiind cel mai bun film românesc dintre premierele acestui an. Dintr-o șchiță a lui Sahia cu deajuns de puține șanse de a fi transpusă cinematografic, Alexa Visarion a realizat un film mare, un film care face cinste cinematografilor noastre, un film care, după părerea mea, poate sta fără teamă alături de realizările lui Wajda, Kawalerowicz, Bergman sau Kramer... De o teribilă expresivitate mi s-a părut a fi Orbul interpretat de Victor Rebengiuc. În secvența de început, cînd el rămîne singur, în ploaie, în fața monumentului recent inaugurat — eroul viu și eroul statuii, fată în fată, încercînd să se ghicească unul pe celălalt — în momentul cînd eroul viu întreabă: „E frumoasă statuia?“ și nimeni nu-i învrednicește cu vreun răspuns, mi-au dat lacrimile. Sincer.“ (Nicolae Gîrlig — com. Lelești 254, jud. Gorj)

„Văzusem înaltele de tăcere și așteptam Înghîțitorul de săbii — o așteptare cam lungă pînă a ajuns filmul la Galați, dar ce răsplătă pentru mine, cîtă bucurie dureroasă, urmîrînd acest film de suflet, acest film de artă, cu prea puțîn spectatori. Căci cîți oameni suportă o oră de film în care se vorbește puțîn și nu au loc „evenimente“ și ce se provoacă violențe? Cîți oameni au răbdarea să desprindă un simbol, o metaforă? Mi se rupe inima (terții-mi pare rău) cînd văd o sală aproape goală la un film care presupune participare, multă participare sufletească, înțelegere și reflexivitate. Multe filme își propun aceste deziderate. Mai puține reușesc... Intervine talentul celor care realizează și dorința de a spune ceva mai mult și de a arăta ceva mai mult decît niște imagini frumoase, colorate, cu veșnică opoziție între „răul cel rău“ și „bunul cel incredibil de bun“. Înghîțitorul de săbii este unul dintre filmele care au reușit. Mulțumesc, Alexa Visarion! Îmi iau această îndrăzneală, eu, un spectator oarecare, să mulțumesc tuturor celor care ne-au dăruit această fărîmă de suflet chinuț... Și fie ca să existe și alții, mulți alții spectatori, care să plece de la acest film cu o durere plină de speranță.“ (Cecilia Spiridon str. Movicile nr. 50, Galați). (N.R.: Accesul exclamativ: „Mulțumim, Alexa Visarion!“ semnată C. Simion, P. Teodor, P. Comeliu — studenți la Institutul medicilor-farmacuți, Cluj-Napoca).

„Un eveniment. Mircea Albulescu este actorul meu preferat, dar cred că pînă acum rolul din acest film este numărul unu în cariera sa.“ (Ruxandra Gabriela Constantinănescu — str. Cameliile 7, bloc 54, ap. 25, Ploiești). (N.R.: Accesul expresiv: „Un eveniment“ și în scrisoarea Oliviei Lozan din Craiova)

„Iată, în sfîrșit, un film românesc bun, bun cu adevărat. Mircea Albulescu face rolul vieții dumisale, un rol făcut pentru el, rupt din fibra sufletului lui. Filmul are însă și cîteva puncte slabe — acrobatul cu manifestele, soldatul cu ne vrea să tragă, eroul ce orbăcește dar are picioare... Calitatea esențială a filmului constă în transparența oniricului în real, lucru pe care nu l-a reușit nici un film românesc de pînă acum.“ (Florin Viorel Oros — Aleea Saturn nr. 5, Sc. G, ap. 18, Arad)

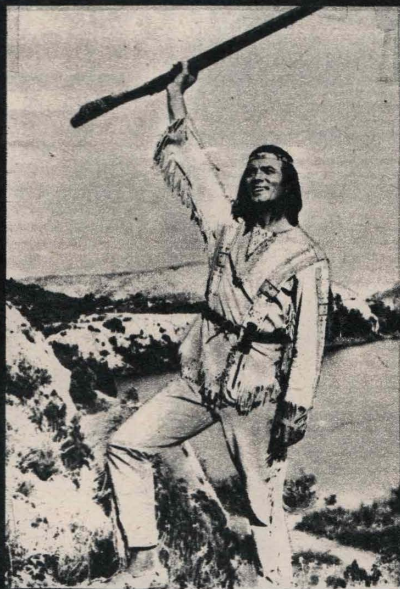
„Alexa Visarion este un creator cu optica proprie, plină de conținut. Viziunea personală asupra operelor lui Sahia a dus la realizarea unui film deosebit, demult dorit de noi, cinefilii.“ (Filip Ratu — str. Rossini 2, București)

Orgolii

„După părerea mea, e cea mai bună realizare a regizorului Manole Marcus, și una dintre cele mai bune ale studiourilor noastre

Fotografie la cererea spectatorilor

Fotografia lui Lex Barker — Old Shatterhand — a avut un asemenea succes la cititorii încît ca ne-a adus un nou val de scrisori (printre ei și un grup de economiști de la Centrul de calcul din Slatina) care ne-au solicitat, logic, și chipul prietenului nemuritor, Winnetou, în interpretarea, ajunsă clasică, a lui Pierre Bricc



din ultimii ani. L-aș pune lîngă Croaziera și Proba de microfon. A fost fascinant. E o răbufnire de personalități și caractere, de clipe reale și dure, de ciocniri sufletești care sperie și cheamă să de studenți. O cred dar, după a mea cinemedodată certitudine, un film de artă nu se face doar pentru o anumită gru-

cile actorului despre neliniște? Există atîția oameni blazăți prin suficiență, inconștienți la rutină, la plătitudine, la monotonie. Lipsa neliniștii din gîndurile omului este egală cu non-valoarea. Interviu! dezvaluie un actor înegalabil, un om adevărat, chinuț de neliniște creației, obsedat de trecerea timpului: „Încerc să-mi lungesc viața scurtîndu-mi nopțile.“ (Alexandru Jucan — str. Principala, 14, loc. Giucea)

„Nu mai are rost să ne facem probleme că actorii nu ne-ar înțelege pe noi. Recentele numere ale revistei o dovedesc pe deplin și

cinema

Anul XX (238)

București, octombrie 1982

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Copertă 1

Ana Széles și Florin Piersic, parteneri în viață,
la televiziune, pe copertă revistei noastre,
dar, din păcate, mai puțîn în film

Fotografia de Victor STROE

îmbucurător. Ne sînt înfășate păreri și gînduri ale unor actori și regizori care încercă să iasă din comoditate și să facă din problemele noastre, problemele lor. Noi, spectatori, sîntem, deci, cotați destul de bine și atunci de ce să ne facem firma de ris? Să fim niște adevărați spectatori, să fim oameni în primul rînd și apoi să fim eventual și critici, dar să vorbim la rece.“ (Ion Petrescu — str. 19 Noiembrie nr. 25, Curtea de Argeș, jud. Argeș)

„Găsec revista Cinema bună, dar nu deosebit de frumoasă și interesantă, să plăcă cît mai multora dintre noi, în primul rînd, ilustrările revistei lasă de dorit, fiind neclare...“ (Ileana Cîră — str. Carpați 13, Hunebuda) (N.R.: Nici noi nu sîntem mulțumii de ilustrațiile noastre în actuala condiție tipografică, deși am vrea să placem, vorba aceea, cît mai multora).

Filmul străin

„Mephisto: Dîntre filmele străine, un singur titlu deosebit, în contextul unui repertoriu mediocre: acest Mephisto al lui Istvan Szabo. Filmul a reușit foarte bine să recomună o perioadă abrutizantă pentru sufletul omeneșc, și cu atît mai dificilă pentru artist.“ (Sorin Preșea — com. Drăgîina 95, jud. Timiș)

„Mephisto e o metafora a dramei la care ajunge arta lipsită de conștiență; setea de artistic — și poate de glorie personală — devine mephistofelică, odată cu refuzul înțelgerii oamenilor și faptelor.“ (Olivia Lozan — str. Romain Rolland 91, Craiova)

„Este un film splendid, nu găsec superlativale pe care le-ar merita această adevărată operă de artă. Prin problemele pe care le pune — condiția artistului, destinul său într-o anumită societate și o anumită perioadă istorică — prin ideile dezbătute, prin maniera de realizare și interpretare îl situează pe aceeași treaptă cu Căliuzza lui Tarkovski. Ce păcat că atît de rar avem prilejul să ne bucurăm spiritual cu asemenea filme! Nu mai ai înșite după acest Mephisto. Și ce bine te simți în starea asta!“ (Bogdan Bolețeanu — str. Liviu Rebreanu nr. 11, bl. 49, ap. 26, București)

„În ceea ce mă privește, ador filmele indiene. Subiectul lor este întotdeauna de o asemenea natură încît să atîngă o coardă sensibilă. Nu mi se pare deloc fals felul în care joacă actorii indieni. Eu personal îi admir.“ (Doina Cișcan — str. Hîrmanului nr. 70, bl. 134, sc. A, ap. 25, et. 6, Brașov)

„Albul Bem Ureche Neagră: Am suferit intens la acest film și conștient să mă gîndesc la el. Deși la terminarea filmului am auzit voci care spuneau că „n-au venit să vadă o javră“ (N.R.: Ne permitem să dăm această replică drept „frază lîună“), ca profesoră consider că acest film ar trebui arătat tuturor elevilor noștri, căci el este mai uman și mai educativ decît o mie de predici exclusiv didactice.“ (Elena Vulcan — comuna Matelești, jud. Vîlcea)

Gestul luni

„Chiar acum am primit o scrisoare de la Irina Petrescu în care îmi scrie că: „cineva mi-a citit la telefon scrisoarea dumneavoastră din revista Cinema 6/82“ și îmi mulțumesc sincer pentru felul în care am scris despre ea. Îmi mulțumesc mult, prin intermediul dv., Irinei Petrescu și recunosc că nu mă așteptam la o asemenea bucurie; îi urez din suflet un rol de frumusețe celui din Vălurile Dunării.“ (Nicolae Căzăvoșchi — Bacău)

Rubrica
„Spectatori, nu fiți numai spectatori“
este realizată de Radu COSAȘU

CINEMA.

Piata Școlii nr. 1, București 41017

Exemplarul 8 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: Presentarea grafică:

Anamaria Smigelschi Ioana Stăile

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Școlii“ — București

panoramice
românesc



Un rol din aceeași familie cu Sida din Dincolo de pod (Maria Ploae) în *Întoarcerea din iad*

Întoarcerea din iad

La 10 ani după *Nunta de piatră*, un alt film inspirat din opera lui Agârbiceanu. Scenariul și regia: Nicolae Mărgineanu. Dialoguri: Petre Sălcudeanu

Drum prin stufăriș. Doi bărbați în hainele militare ale primului război mondial abia se trăsc, plini de noroi și sînge. „Pas după pas încapăținare mută, efort supraomnesc, mersul lor devine un chin; cînd Dumitru nu mai poate, Ion îl trăsește după el. — Mai bine împușcă-mă, Ioane. Tot ai vrut tu să mă împușci... — După ce te-am cărat aștia amar de drum?...” Așa scria în scenariu, așa arăta scena și la filmare. Doi camarazi întorși de pe front (evadați?), din iadul gloanțelor, prizonierii ai unui iad lăuntric, nu mai puțin înfricoșător. De ce a vrut Ion să-și împuște consăteanul? Din cauza unei povești din vreme de pace, o femeie, desigur... Interpreți: Constantin Brînzea, Remus Mărgineanu, Maria Ploae. În distribuție mai apar: Ana Cioceta, Vasile Nițulescu, Lucia Mara, Liliana Țicău, Ion Să-

săran, Val Uritescu, Stefan Tarok, Carol Erdos. *Întoarcerea din iad* este un film inspirat din nouela „Landarmul” de Ion Agârbiceanu. Scenariul și regia: Nicolae Mărgineanu. Dialoguri: Petre Sălcudeanu. Pînă s-a oprit la această nouelă, regizorul a citit toate opera lui Agârbiceanu. De ce? „Pentru că sînt ardelean și căutam un scriitor al acestor locuri”. Cîi a rămas din Agârbiceanu în film? „Destul din litera lui și mai mult din spiritul operei. E un film cu sentimente puternice, pasiuni duse la paroxisim, un coșmar care stăpînește oamenii și locurile din momentul în care eroul, un fel de „zburător”, se întoarce în sat, iscînd panică și neliniște. O tensiune care face ca specificul național al poveștii să aspire la universalitate.”

Roxana PANĂ

Viraj periculos

Din nou Sergiu Nicolaescu, din nou cu un „policier”

Un echipaj de miliție în alertă!

(Anca Szony și Ovidiu Iuliu Moldovan în *Viraj periculos*)



Fără de cine n-ați fi putut face acest film?

„De data aceasta de unde vine suspansul? Răspunde regizorul: „Filmul pornește de la un accident de circulație și se termină cu... o crimă. Mai exact cu descoperirea făptușului. Ce loc, filmul începe și sfîrșește la mare, în apropierea șantierului Canalul Dunăre—Marea Neagră. Durata acțiunii: 3—4 zile. Nu putem dezvălui cine-i criminalul, dar putem numi pe cîțiva dintre cei antrenati în urmărirea și prinderea lui: un medic chirurg (Ion Besoiu), o echipă de milițieni: Anca Szony, Iurie Darie, Ovidiu Iuliu Moldovan și subsemnatul. Scenariul: Ovidiu Gheorghiu și Gheorghe Ene. Imaginile: Nicolae Girardi și Marian Stanciu. Decor: arti. Ștefan Antonescu. Costume: Gabriela Moldovan. Sunetul: ing. Anuşavan Salamaniian.”

La întrebarea care dă titlul rubricii, deci „Fără de cine n-ați fi putut face filmul *Viraj periculos*?” Sergiu Nicolaescu răspunde: „Fără mine!”

Fotografiile rubricii „Panoramice românesc”: Victor Stroe

Se filma în luna octombrie:



Dragostea și revoluția. Multe dintre personajele vă sînt cunoscute din Cluje, filmul aceluorasi realizatori: scriitorul Dinu Săraaru și regizorul Gheorghe Vitandis (interviu în pag. 2—3). După Slatioara și Rîmnicu Vilcea, echipa filmează pe platou la Butea. În distribuție: Valeria Sereu, Mirocea Albușescu, Gheorghe Cozorici, Ion Dichisăanu, George Constantin, Rodica Topală, Nicolae Dincă, Olga Tudorache, Dorina Lazar, Bob Călinescu. În fotografie: George Constantin și Gheorghe Cozorici.

Intrusul

Versiunea cinematografică a romanului lui Marin Preda în regia lui Constantin Vaeni

Sub o stea absentă, pentru că timpul n-a mai avut răbdare, se filmează „Intrusul” — romanul lui Marin Preda. Regizorul, Constantin Vaeni: „De peste doi ani aștept acest film. De peste doisprezece un Marin Preda.”

Mă întreb: Cine a venit mai greu, în timp, unul spre altul — Preda către cinematograful sau filmul...? „Pe ce te bazați?” — m-ar întreba scriitorul prin glasul lui Parizianu. Ce i-aș putea răspunde eu „marelui singuratic?”

Se filmează „Intrusul” și nu e numai o stare de entuziasm, e și o stare de veghe, grijă și smerenie față de un mare scriitor. „Ce este un intrus? Un om care se introduce fără să întrebe într-o adunare, într-o casă, într-un oraș” — mărturisește Preda în „Imposibila întoarcere”. „Eroul meu, Călin Surupăceanu, nu numai că nu este un inadaptabil, el este un constructor al unei noi lumi. E un senin, siluit să devină sumbru, și în cele din urmă din nou un senin.” Călin Surupăceanu este în film Șerban Ionescu. „Deși cu nume parcă predestinat înfrîngerii, personajul meu este înnoibat de ideea de zbor. E un romantic...” spune cei care a fost — vă amintiți? — „Ion”. Arhitectul Nicolae Schiopu a propus „Casa-Călin”, sus, într-un decor real, deasupra acoperișurilor. Călin, din vopștor de turle și acoperișuri, ajunge liniar — zburător pe lini-

ile de înaltă tensiune. Omul care i-a modificat destinul este inginerul Dan (Amza Pellea), omul marilor șantiere. Într-o zi, însă, chipul lui Călin Surupăceanu va fi mutilat de o arsură. Cum își va accepta destinul? Cum îl vor accepta ceilalți?... Ca-n orice poveste a lui Marin Preda, există și o poveste de dragoste. Maria, fata din cătunul uitat de lume, devine femeia lui Călin, iubindu-l cu patimă — iată o

primă etapă a evoluției pe care o va parcurge pe ecran Tora Vasilescu. Maria se va trezi însă în fața unui om mutilat. A lăsat un bărbat care acum nu mai e același. Sub ce semn va sta iubirea lor?...

S-a filmat la Pitești și Stîlpeni. Se filmează încă la Rîmnicu Vilcea.

Operatorul-șef Anghel Deca e concentrat, propunînd în permanență noi soluții. Vaeni e parcă veșnic nemulțumit. Filmăm! — adică există altfel... Filmăm în Combinat. Șerban e la „ora” de machiaj — căci o oră durează complicata mască pe care i-o aplică machiorul filmului, Florica Vaeni. Filmăm la Anina. La mare înălțime, pe stîlpi: liniorul, regizorul, operatorul. Vom ajunge și la București. Irina Petrescu va fi Doamna Sorana. Am întrebato-cu ce crede despre rol. Mi-a spus doar atât — „Mă bucur”. Filmul acesta — spune regizorul — nu este numai o poveste de dragoste, este urmărirea unui destin. Nu trebuie să fie un film cu imagini frumoase, ci adevărate: Mă

enervează filmele frumoase în sine. Mă descurajează!”

Pe cînd filmam la Vilcea, a apărut Dinu Săraaru. Se filma, în zonă, *Dragostea și revoluția*. Cineva, văzîndu-l, a spus — „Vezi, noi sîntem singuri, sîntem fără Preda!” S-a făcut parcă mai frig, pentru un timp. În calitate de maritor, vă spun că nu este așa. „Pe ce te bazați?” — m-ar întreba ironic, același, al lui Parizianu. Pe viață, aș răspunde, pe viața ce o pradă...

Laurențiu DAMIAN
Asistent de regie la filmul „Intrusul”



O stare de veghe și smerenie... pentru că timpul n-a mai avut răbdare (Tora Vasilescu și regizorul Constantin Vaeni în timpul filmărilor la Intrusul)

C Nr. 10
Anul XX (238)

clujeana

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, octombrie 1982