

Ci Nr. 12
ne Anul XX (240)
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, decembrie 1982



**Pace
și
La mulți ani !**



Președintele țării omagiat de cineasți

Într-un moment festiv, adevărată sărbătoare pentru întreaga țară - împlinirea a 65 de ani de viață și 50 de ani de activitate revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al partidului, președintele Republicii Socialiste România - cinematografia noastră îi dedică două omagii - realizate

din material inedit. Un documentar artistic de lungmetraj, intitulat Omagiu, după scenariul scriitorilor Nicolae Dragoș și Dinu Săraru, în regia lui Virgil Calotescu și un documentar poetic de scurtmetraj Al patriei eroi între eroi după scenariul lui Nicolae Dragoș, în regia lui Pompiliu Gilmeanu.

În acest „ceas solemn, aniversar, un ceas al primăverii în ianuar” cum spune poetul, cineasții aduc omagiul lor secretarului general al partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU. Filmul Al patriei eroi între eroi, realizat după frumoasele versuri ale lui Nicolae Dragoș de Pompiliu Gilmeanu, traduce în imagini nu atât cuvinte, simboluri, cit stări, senzații, „concepte emoționale” le-am numi ca să definim mai exact factura lirică a acestui poem cinematografic. Citeva motive poetice revin, vizual orchestrate, spre a amplifica un sens, o idee, o emoție. Trădăria cinstirii eroilor prefațează inspirat portretul poetic. Din largi panoramice asupra munților și apelor țării, desfășurate pe o melodie caldă, generoasă, crește acest motiv al eroilor: „De cînd e neamul românesc pe glie, și mai departe încă, din strămoși/ Ei a știut în cinste să și-i țîțe/ Eroi buni, bărbăți curajoși...”

Aparatul ni-l aduce aproape, statui de oameni dragi pe care poporul i-a numit familii, „cel bun și cel viteaz, cel mare și cel drept”.

Istoria întinde spre azi punți trănice. Incandescentul an 1918 aduce realizarea visului de veacuri: unitatea României. Monumentul celor ce s-au jertfit pentru acest ideal.

În atmosfera de entuziasm patriotic, în strămoșeasca vatră, pe plai de Olt se

năștea „un flu al țării spre lumina țării”. „Venea din oameni simpli, învățați să lege pămîntu'n anotimpuri”. Fotografia părinților pe perețele casei din Scornicești. Cărțile pe care a învățat elevul pasionat de istorie, de literatură. „Zdrobiți oriînduirea cea crudă și nedreaptă” devine crezul pe viață al adolescentului. Trenul ce-l duce spre Bucureștii afîior înecățiți. Imagini de arhivă - mizeria periferiilor, demonstrații muncitorești, supraîmpresionate pe fotografia tinărului cu ochi inteligenți, cutezători. Altă dată sunetul, nu imaginea, e cel care introduce printr-un marș eroic, murmurat în nouă idei: lupta împotriva pericolului fascist. Mitinguri de protest ale muncitorilor, organizate de Partidul Comunist Român. Poliția, arestări și apoi, din off, vocea unei cîntăreți întonînd o admirabilă baladă populară: „Stejarul a suferit/ De cînd era lăstar mic”.

Sala procesului comunistilor de la Craiova. Soarele străpunge fereastra zăbreliată. În spatele ferestrei, chipul dirz al tinărului luptător. „Ei se nascu neînduplecat să înfrunte/ O lume veche și să-i spună: nul” Portretului din adolescență îl va lua locul o altă fotografie, de tînar maturizat, sugestivă, înălțare a anilor de experiență, pe aceeași voce a cîntăreței populare: „Stejarul creștea, creștea/ Cățușele și dezlega/. Vîntul frunza i-o zbigea/ De vremea care era”.

Versul popular se înlănțuie la rîndu-i, armonios, cu cel literar, într-o sinteză cinematografică bine gîndită. Imaginea de arhivă se întregeste, sugestiv, prin peisajul filmat azi: pomi împodobiti de nea străjuind satul natal, casa, apoi tabloulu orînduirii pe perete, tablou revazut peste ani. Bărbatul matur, în plan apropiat, privește acum, departe, spre chipurile dragi ce nu mai sînt, în timp ce aparatul se retrage discret lăsînd pianului tema tîndră, nostalgică. Tot timpul „în notă”, aranjamentul muzical preia adesea rolul cuvîntului pentru a sugera o stare. La o asemenea tratare lirică a subiectului, montajul devine un fel de geometrie a sentimentului. El realizează cînd andantele liric, respirația poetică a unei secvențe, cînd un fur-tunos allegro pe măsura impetuoasei biografii. O suită de fotografii din diverse perioade rezumă poetic, prin supraîmpresuniuni iscusite, o viață și o activitate închinată idealurilor poporului: „Au chipul munților, eroii/ Li-e fapta pasăre în zbor/ În gîndul lor e gîndul vremii/ Trînd demult în viitor”.

Cel sărbătorit e înconjurat cu dragoste de copii, cu flori și urale. Pionierii primesc azi cravate roșii în curtea muzeului Doftana. Prilej de sugestivă trimitere înapoi, evocare prin intermediul documentarului de epocă a zidurilor vechii

temnițe în care a suferit o vreme tinărul comunist, alături de ceilalți eroi ai clasei muncitoare: „La ceas de cumpănă sau glorie/ Sînt brațul drept, triumfător”. Biografia unui erou devine simbolul viu al altor biografii din istoria neamului: „In gîndul lor e gîndul țării/ Și patria-i destinul lor”. Chipul tinărului revoluționar e adus prin translocare în prim plan, apoi supraîmpresionat pe imagini de cronică ale zilei istorice de 23 August - deschiderea unei noi ere pentru poporul român.

lată-l, alături de tovarășa ELENA CEAUȘESCU la una din primele manifestări populare de după înșurtețarea armată. Primele alegeri. Deputatul NICOLAE CEAUȘESCU vorbind alegătorilor, apoi, în ritm tot mai vertiginos, drumul deschis de Congresul al IX-lea, al X-lea „La ani noi ai țării/ Om nou și pe măsură/ Un om ales istoriei să-i scrie noul mers”. Poemul se amplifică, simfonice, grandioasă epopee a construcției socialiste în ultimii ani. Aparatul îl surprinde pe secretarul general al partidului în mijlocul muncitorilor, înțretinîndu-se călduros cu mineri sau alături de hunedoreni, sîdînd lîngă legendarul gorun al lui Horea, stejarul noilor decenii.

„Ales între aleși/ E una cu poporul/ E demnitatea țării/ Ne e simbol și steag/ Cuvîntul lui soție și pact cu viitorul/ E fruntea României urcată'nalt prin veac”.

O atmosferă intimă de familie: președintele țării jucînd șah cu copiii, sărbătorindu-și ziua lîngă ai săi, la o cabană, ori străbătînd poteci de munte. Așa se încheie portretul închinat cu dragoste și recunoștință celui cărui: „Poporul simplu numește-rosteste/ Din mari orașe în cel mai mic cătun/ Azi Ceaușescu spus pe românesc/ Înseamnă cel viteaz, cel drept, cel bun”.

„CINEMA”

Din Raportul
prezentat de tovarășul
NICOLAE CEAUȘESCU
la Conferința Națională
a partidului

„Munca politico-ideologică
trebuie să cultive mândria patriotică
a oamenilor muncii,
fără deosebire de naționalitate,
față de trecutul glorios de luptă
al poporului nostru,
față de minunatele realizări
în făurirea socialismului,
să dezvolte puternic
sentimentul de dragoste față de popor,
de patrie, față de partid,
hotărârea de a fi gata
în orice împrejurări să servească
interesele țării, cauza socialismului.“

„Să subliniem permanent
că umanismul nostru revoluționar,
întreaga noastră societate
pun pe primul plan omul,
bunăstarea și fericirea lui,
afirmarea personalității umane,
realizarea condițiilor de manifestare
și afirmare egală a fiecărui cetățean,
fără deosebire de naționalitate.“

„Presa, radioul, televiziunea,
toate mijloacele de informare în masă,
literatura, teatrul, cinematografia,
celelalte arte care se adresează
maselor de milioane de oameni,
trebuie să abordeze,
în spiritul ideologiei partidului,
problemele existente în societatea noastră,
să ia poziție fermă
față de diferitele aspecte negative,
să pună pe primul plan
propagarea principiilor
și concepțiilor revoluționare
ale partidului nostru despre lume și viață.
Ele trebuie să înarmeze tineretul patriei,
întregul popor cu teoria luptei revoluționare,
dezvoltându-le hotărârea fermă
de a învinge orice greutăți,
de a asigura mersul neabătut înainte
al patriei noastre pe cele mai înalte culmi
de progres și civilizație“.

NICOLAE CEAUȘESCU



Un poem în imagini

— În realizarea acestui omagiu filmat închinat secretarului general al partidului, ați pornit de la versurile poetului Nicolae Dragoș, optînd pentru o formulă mai aparte în cinematograful nostru documentar, tovarășe Pompiliu Gilmeanu.

— Formula s-a născut din dorința de a prezenta dintr-un unghi mai liric, mai subiectiv, marea personalitate a tovarășului **NICOLAE CEAUȘESCU**. Filmul e un poem în imagini inspirat din versurile lui Nicolae Dragoș. Versurile reprezintă doar mobilul care declanșează ideea; imaginea o conține, amplificînd — sperăm — emoția verbului.

— Ne-ați putea da un exemplu?

— Am ales, dintr-o cronică filmată în 1966, o secvență care m-a impresionat: tovarășul **NICOLAE CEAUȘESCU** sîdînd un pui de stejar lîngă gorunul lui Horea. În 1982 am filmat în același loc stejarul care astăzi se înalță robust, lîngă copacul celebru, ca un nou „gorun“ în istorie. Versurile îmi oferiseră punctul de pornire spre o metaforă pe care am întregit-o apoi prin imagine. În acest sens vorbeam de poetica cinematogra-

fica. Tot într-o imagine de cinecronică am întîlnit imagini în care tovarășul **NICOLAE CEAUȘESCU** stă de vorbă pe un ogor cu țărani și măsoară el însuși, gospodărește, adîncimea la care sădiseră oamenii grîul. Imaginea existentă am înlăntuit-o cu una filmată azi: ogorul cu grîul încolțit pe toată cîmpia, sugerînd astfel ideea că tot ce se realizează în această țară e rodul unui interes neobosit pe care îl poartă secretarul general al partidului pentru toate domeniile noastre de activitate.

— Înțeleg că ați urmat un traseu ideatic-emoțional.

— Am încercat să vorbim despre președintele țării care împlinște, în ianuarie 1983, 65 de ani de viață și peste 50 de ani de activitate revoluționară, pornind de la prezent și inserînd cîteva evocări ale idealurilor revoluționare pentru care a luptat, încă de copil. Documentarul nostru poetic se referă deci în permanență la trecutul, prezentul și la viitorul unei țări, al unui popor, avînd ca erou — cum ne întîlîm filmul—, „AL PATRIEI EROU ÎNTRE EROI“

Am făcut colectivizarea cu Ilie Barbu din „Desfășurarea” și naționalizarea cu Filipache din „Facerea lumii”

Cind Mitru Muc se pune singur primar, Ardeleanu zîmbește și-l întreabă părintește: „Ești membru de partid?” „Doar cu sufletul” — îi răspunde înrîur. „E bine și așa! Crezi că mai găsim în sat cîiva de așa doi cu sufletul?”

Un tact și o înțelepciune pe care la foarte puțini activiști de pe ecran i-am mai întâlnit. Or, tocmai asemenea înfățișare se cer eroilor care să fie convințatori și nu fraze stereotipice la care nu mai reacționează nimeni. Probabil că Ardeleanu fusese și el țaran la origine, poate de aceea îl înțelegea pe oameni atât de bine. E meritul lui Titus Popovici în *Setea*, așa cum fusese meritul lui Marin Preda, la *Desfășurarea*, de a fi creat oameni, nu funcții, personaje în care erau interpretul și apoi spectatorul să poată crede că să-i poată urma. Mie, de pildă, cînd nu-mi sună firesc o replică, o schimb, o fac să fie cit mai vorbită, nu prețioasă și doctă. Desigur, totul depinde de personaj. Un tipograf scoliți ca Filipache din *Facerea lumii*, după Eugen Barbu, va discuta cu directorul tipografiei în alți termeni decît agitatorul din sat. Tipograful a citit mult, de aceea și poate răspunde calm, ironizînd spronului Basilescu, care vrea să-l jignească spunîndu-i: „Ești un zoon politikon, domnule Filipache”. Și muncitorul știe să-și dea replica în același ton: „Nu zoon, ci ființă politică, domnule director”. „Și ce veți tipări voi, comunisții? Broșuri de propagandă?” „Vom începe cu abecedarul și vom ajunge și la Shakespeare, nici o grijă”. Îi asigură, cu calmul celui ce cunoaște mersul ireversibil al istoriei, muncitorul că vine să-i ceară fostului patron cheie tipografiei. Așa am făcut alături de Filipache naționalizarea, după ce înfățișasem colectivizarea alături de Ardeleanu. Momente, momente de istorie, momente de viață, momente de artă pe care unui dintre noi am avut șansa să le trăim și pe ecran ca și în realitate, cu o intensitate unică.

Mai de curînd, într-un film, schimbam portretul unui președinte cu căciula de karakul, un gospodar și inteligent, nimic de zis, dar simțeam că ceva s-a „înțîșit” în el, că s-a așezat omul și nu mai arde, mocnește și scoate fum din cînd în cînd. E și așa un alt personaj al istoriei noastre pe care n-ar trebui să-l ocolășim, dacă vor să fie la zi cu adevărat, filmele cele de toate zilele.

Colea RĂUTU



Odată cu eroii mei din atîtea filme am străbătut și eu un întreg capitol de cinema românesc. Am să mă opresc la cîțiva dintre frații mei de pe ecran, pentru că împreună am parcurs momente importante din istoria țării. Ilie Barbu din *Desfășurarea* e unul din acești eroi, țărănul care, cu o credință și o sincerenitate totală, își pune semnătura pe cererea de intrare în gospodăria colectivă. Nuvela lui Preda mă emționase la lectură. Dar eu căutam în continuare noi detalii portretului cunoscut. Amănunțit cum a fost acela găsit de mine în zău filmării, cînd lile trebuie să iscalescă cererea, dar mîna lui nu-i deprimă cu scrisul, penja se împiedică în hîrtie; culesese din călimară o scamă — văzusem de atîtea ori în primăriele sătești cum cerea la rar folosiștea prinde scamă. El înfrîie semnătura, se uita în jur jeronat, cu un zîmbet de scuză, cînd deodată îl naucește ca o palmă bătoarea lui Ghiocioaia: „Mișcă, mă, ce întepenii acolo?” Cînd se întoarce acasă, alegea să prinda găina o-to, tăie de, sărac-sărac, dar trebuie să-și primească cum se cuvine oșpetele de la județean care-i face cinstea să-i treacă pragul. Altădată dă o oare să-și ia bocancii.

M-am imaginat ce poate simți un om încălțat prima oară în viața lui, cu niște bocancii: m-am închipuit că de încordare, parcă, își frămîntă degetele. Senzația asta trebuia să se citească pe chipul lui ilie filmat în plan apropiat. E foarte important să intri cu totul în pielea personajului. Pentru mine momentul cînd îmbrac costumul e decisiv. Abia atunci încep să văd personajul cum se mișcă, ce ticuri are, să-i pot construi o biografie. Cit de bine mi-am simțit în spate cămașa de in, uzată, a lui ilie; am și acum fotografia ei, l se văd și scamele, nu ca altfel, care ni se aduc nou-nouțe și trebuie să le patinăm pe platou ca să dea impresia că-s purtate. E apoi glasul personajului, intonația lui, care-l preocupă mult pe actor. Tin mîntă că la *Desfășurarea* am avut discuții cu inginerul de sunet pentru

că eu vroiam să strig familiar, ca la țară Gheorgh... mă Gheorgh?, inghîntînd vocala, și el te mîntă cîtecîta să fie dicția perfectă, ca la Conservator. La o scenă importantă din *Moara cu noroc*, iliu a înțeles și a păstrat secvența înregistrată în priză directă cînd eu încoalec, mi se aude respirația, catul nechează și apoi tropotul se pierde treptat în cîmpie. Nu ne-ar fi ieșit asemenea zgomete firești la postsincron, să fi muncit noi o lună! De fapt,

nu sînt un actor difcil cum s-a spus, ci numai foarte exigent. Eu sînt rău cu munca mea, cer altora să nu mă crufe, dar să se crute nici pe ei. Mi-a plăcut mult la alt erou, Ardeleanu, activistul din *Setea*, cînd vine să-și lămurească pe țărani să înfrîieze o gospodărie colectivă, nu începe cu slogani generici ci lasă pe oameni să vorbească, nu intervine și nu-i „prelucreză”, ci caută să-i cunoască bine pe cei alături de care va merge în luptă.

Cu calm
despre
zbulcunul
istoriei
(*Facerea lumii*
de Eugen
Barbu
și Gheorghe
Vitanidis,
cu Colea
Răutu)



„Cîntarea României”

cineclub '82

● Filme produse de la înființare: circa 70!

● Printre ele: un „Superman”! de 2 minute, cu păpuși!

● Virf de producție: '81—'82 cu 12 filme!

● Patru premii la edițiile Festivalului național „Cîntarea României”!

Un copil la vîrsta mersului nesigur, legănat, sperie un stol de pormbele care se ridică în aer, așezîndu-se apoi pe statuia fainică a lui Matei Corvin; peste cîteva minute stulul coboară razant, acoperînd caldarîmul, un copil

(altul? același?) năvălește spre stol, iar filiiți de arpi, iar zbor săgetat spre cer, clar și rece de noiembrie. Această imagine, din centrul Clujului, n-are deocamdată nici o legătură cu scopul reporterului, vizita la Cineclubul Casei de cultură a studenților — „Artis”. Ce știm înainte de a intra în camera de la etajul III al casei de cultură, despre cineclub? „Artis” — unul dintre cele mai vechi cinecluburi din țară: un document din arhiva sa atestă că an de început 1958; a luat 4 premii la edițiile de pînă acum ale „Cîntării României” și cheia la festivalurile de la Hunedoara, Iași. Ecran Muzean. Unul din filmele recente a fost prezentat și la Televiziune.

Ce aflăm cînd intrăm în camera de la etajul III al Casei de cultură: că la ora 19 începe examenul de preselecție pentru viitorii cineamatori clujeni. Ei se desfășoară într-o saia mică, unde sînt cîteva scaune, un cuter-porn pierdut sub paltoane, o masă lungă plină cu cutii metalice, lîngă care înfrîplarea a așezat o cutie de șah și un bust alb — o față de ghips cu o expresie plăcîdă. Examinator: ing. Valentin Grancea, conducătorul cineclubului, profesor la cursul de cinematografie al Școlii populare de artă din Cluj. Examinat: vreo 10, în majoritate băieți, muncitori la „Unirea”, studenți la facultatea de fizică, un student la arte plastice, o absolventă de liceu. Acum se dă proba de fotografie: un portret și o „natură moartă”, în sfîrșit util, bustul de ghips așezat pe podea, pe un soclu de cărți, luminat din drăpeta sau de jos nu cîștigă în expresivitate. Cineamatorii repot, fiecarea pe contul său, istoria cinematografului, inclusiv năvălirile ei. Viitorii, cei vreo 10, îmăresc portretul în contraste romantice, de la expresie la lumină, de la costum la fumul țigării devenit halou: pentru ei filmul e deja „alt-ceva” decît realul.

Pasiune cineaflă la Cluj-Napoca

În deschizătura ușii apare un blond, înalt, subțire și tăcut ca o rază de lună, filmat: elev în clasa a IX-a a liceului profesional de la Tehnoțir, cel mai frumos din clasa probabil, pe care opinia colegilor l-a trimis la cineclub „la actorie”. Cum secția nu există, baiatul se retrage, neinteresat de „bucătăria filmului” care e ceva atât de respectuos, deocamdată.

Pînă a ne arăta filmele, cineamatorii clujeni ne arată altceva, cu mult mai necesar și prețios: pasiunea pentru film. Ea e profundă, contagioasă, gravă și responsabilă, de parcă de cineamator ar depinde soarta filmului ca artă pe lume. „Cineclubul formează cinefilii, primul pas spre cineamatori”. E părerea lui Călin Petrinean, student la fizică, autor a două pelicule-esu (alb-negru — 8) *Revoluția oglinzilor* și *Portret robot* (alb-negru — 6), care au luat premii și care au fost discutate la „Intruniri de breasla” între exaltare și desființare.

Cineamatorul e autorul total: astfel că nu-mie mai cunoscute printre pălmașii „Artis”—ului se întîlinesc pe genericele filmelor în toate compartimentele: scenariu, regia, montaj, coloană sonoră, operatorie. Ana Stelb, autoarea filmului *Avertisment* (alb-negru — 5) e fotografă într-unul din atelierele clujene; Dorci Ciocan, muncitor electrician, semnează montajul la *Banchetul risipei* — unde inginerul Valentin Grancea e scenarist și operator („Cu acest „reportaj de front” — în lupta împotriva risipei, cred că am înțeles puterea cinematografului” — spune el). Au timp puțin, și-l împart zgîrcit, îl trăiesc plener, la cineclub, filmînd, discutînd, contrazicîndu-se, căuțînd un stîl, o idee transmisibilă prin film. Admiră contrații („Aradul să cel mai bine cu experimentul”), nu ocolesc polemica (am aflat că există una, Grancea—Sabău). Unii

văd în filmul etnografic un filon care ar putea fi exploatat mai bine. Directorul casei de cultură, cel mai vechi din țară, prof. Laurențiu Hodorog, etnograf pasionat, e și el un cineamator cu vechi stat, dar mai singuratic, discret cu propriile proiecte. Directorul Casei împreună cu Zoltan Ladislau, fost vicepreședinte al UASCR — Cluj s-au zăbărit cu folos și au înființat o cinematecă, atîta în al doilea an de funcționare, cu 2000 de abonai printre studenți; în deschiderea fiecărui spectacol, după o scurtă prezentare a filmului care va fi văzut (de Antonioni, Buñuel, Fellini, Mihalkov ș.a.) este proiectată cîte o peliculă realizată de artiștii amatori clujeni. Rețin un afiș: „Cineclubul Artis va prezintă filmul *Miscare liberă* filmat în curtea facultății de fizică”; un motiv în plus de atracție pentru publicul de la „filo”. El copiază în timpul unei dispuțe, ajunsă aproape înțelegibilă, în jurul filmului-esu *Portret-robot*. Pelicula are un ritm îndrăcit, care te fură, cele mai multe scene sînt „trase” accelerate. Exterioarele au un aer straniu, deși cadrul pare cunoscut. Într-o lume grăbită, singurele elemente serene sînt o statuie și un copil. „Ce-ai vrut tu să ne arăți e — pe scurt — povestea timpului”, i se spune lui Petrinean. Statuia... copiii!... Autorul explodează: „Nu, domnule, nici o legătură, n-ai înțeles. E povestea șansei de realizare a unui ideal, orice copil este (face) o nouă încercare”.

Pe ecran izbucnește un stol de pormbele. Se pierde la orizont, revine pe asfalt. Un copil fugind legănat năvălește spre pormbele, ei se ridică iar, peste puțin coboară în evantai, invadînd pînă la o scenă obscură în centrul Clujului, dar pe ecranul cineclubului capătă, nu știu cum, un înțeles tulburător, văzut de ochiul de o exaltată mizerășă al artei.

Tita CHIPER

eroilor ei cinematografici

Am avut șansa să dau viață unui erou comunist într-un amplu și foarte interesant serial politic românesc



Puterea cu miinile curate (Ovidiu Iuliu Moldovan în Lumini și umbre)

Creatia fiecărui artist poartă cu pregnanță semnul propriului său univers uman și spiritual erau cuvintele unui mare pedagog și om de teatru. Eficiența acestei afirmații am putut-o constata în timp, după un număr de experiențe teatrale și cinematografice cu izbândă și eșecuri, bucurii sau înfrângeri, toate însă, în egală măsură, contribuind la conturarea unui crez artistic major: conștiința umană determină conștiința artistică a personajelor interpretate.

Asimilarea în ultimul timp a numeroase experiențe teatrale importante cum ar fi cele ale lui Brecht sau Peter Brook, Grotowski, experiența Leaving Theatre-ului, experiența happenning-ului au marcat formația noilor generații de actori, dându-le o nuanță distinctă în abordarea scriiturii scenice sau filmice, devenită vizibilă mai ales în „Intințirile” cu personaje — desi nu iubeam această catalogare interpretate.

tețică (dacă este estetică), „pozitive”. Aceasta lume a pozitivilor purtatori de idealuri nobile și valori morale înalțătoare a câștigat în urma experiențelor despre care vorbeam mai sus, un coeficient de credibilitate, simplitate metaforică, o oarecare detașare a actorului de personaje), o libertate mai mare în concepția de joc, reușind prototipuri convingătoare pentru spectatori. Când spun toate aceste lucruri, îmi vin în minte o serie întreagă de realizări remarcabile ale unor colegi în filmul românesc — unele dintre ele poate monumentale. Voi renunța să le numesc și mă voi limita la propria experiență în această direcție. Am debutat în film cu o partitură de coloratură pozitivă. E vorba de Ion Mușat, inginerul din filmul *Despre o anumită fărâncă*, personaj destul de schematic și din scriitura și din jocul meu. Dar a fost o experiență utilă, un drum necesar la care s-au adăugat apoi altele, cum ar fi revoluționarul Burdea din *Dincolo de pod*, socialistul Gore din *Intre oglinzi paralele*, Ion Brad din ciclul *Ardeleanilor...*, Ștefănescu din *Detasamentul Concordia*, misteriosul Andrei din *Intințirea* sau Petru Bălan din scenariul TV *Lumini și umbre*. Un personaj extrem de generos, tentant și spectaculos din scriitura, având girul unui scriitor de mare și cineast autentic, Titus Popovici, și al unei colaborări minunate cu cei doi regizori, Andrei Blaier și Mircea Mureșan. Bucuria și satisfacția de a da viață unui asemenea personaj au fost cu atât mai mari cu cât am avut posibilitatea ca prin intermediul televiziunii să-l propun și să-l fac cunoscut unui foarte mare număr de spectatori. Ceea ce reprezintă unul din scopurile profesiei noastre. O popularitate însă care obligă interpretul la plus de exigență și responsabilitate, de supraviețuire a mijloacelor sale de expresie, tocmai pentru că e vorba de o scriitura generoasă. Un atare rol îți impune în interpretare un autocontrol mult mai riguros. Și aceasta cu cât tentația de a cădea în spectaculosul facil și de a mă lăsa îndemnată, datorită biografiei deosebite a acestui fost luptător în războiul civil din Spania, apoi în rezistența franceză,

pentru ca, întors acasă, să facă față unui altfel de dușman, mai dificil de descoperit și de anulat, date fiind noile condiții istorice în care se ducea lupta. El trebuia deci să-și câștige simpatia și adheziunea spectatorilor, printr-o modalitate mai profundă decât o simplitate aparentă „simpatică”. Eroul meu l se cerea întransigent și perspicacitate, pentru că în acele vremuri trebuia făcută ordine cu un anumit preț, dar o ordine „cu miinile curate”, expresie altă de des întâlnită în filmele lui Ti-

tus Popovici, în *Puterea și Adevărul*, îndeosebi. „Trebuie să rămân cu inima și miinile curate”, mărturisește personajul, într-o perioadă grea a revoluției, de așezare pe noi temelii a societății românești. Un crez moral elevat al unui erou căruia am avut șansa să-i dau viață în acest amplu și interesant serial politic românesc.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Sintem datori să pornim în arta noastră de la cele mai autentice izvoare ale spiritualității românești

Am sentimentul că, dacă aș vorbi despre vreunul din personajele pe care le-am trimis să circule prin cinematografe, puține ar fi cele care ar răsări exact în mintea cititorului, acum. Și asta nu pentru că ar fi fost niște eșecuri, ci pentru că rostul lor este de a se afla în fața spectatorului în așa fel încât el, fără să-și dea seama, rămâne îmbogățit cu ceva, ceva pe care eu l-am gândit și simțit.

Poate că s-au topit și în mine, de vreme ce-mi vine greu să mă opresc la unul anume, din cele aproape 30 de personaje pe care le-am realizat, în *Mare roșii*, în *Tătăl răpitor*, în *Dincolo de pod*, în *Cumpăna*, în *În lărbă verde de-acasă*, în *Pădurea nebură...*, și, mai recent, în *Năpasta*. Dacă am cădea de acord că o parte din personajele mele au o calitate — și anume credibilitatea, așa zice că ea se datorează faptului că am reușit să găsec în mine niște resurse care să intre în consonanță cu toate aceste caractere, desigur pe un plan mult mai intim decât cel al unor coincidențe de biografie. Iată, de pildă, profesorul care se întoarce în satul lui natal, în *În lărbă verde de-acasă*, nu eram eu, desigur, dar acest Ștefan făcea parte dintr-un fond sufletesc comun, din aceeași lume de gânduri și sentimente, de reacții, cu lumea mea. Un actor trebuie să aibă în el toate fațetele diversilor oameni pe care îl va interpreta și a diverselor genuri la care va recurge. Eu cred că nu există actor comic sau actor tragic decât dacă el ține neapărat să se mărginească la o atare „specializare”. În *În lărbă verde...* am reușit să ader la rol, să găsec în mine starea respectivă. Așa cum m-am străduit să găsec

altor oameni aduși pe ecran alte și alte fațete. Pentru că mi-am dat seama că e obligatoriu să fiu de fiecare dată personajul anume cerut de text și nu Florin Zamfirescu în variate ipostaze. De obicei regizorii te iau pentru chipul tău, care corespunde unei tipologii și atunci te prezintă cam la fel în mai multe variante. Eu știu că nu interesează pe nimeni persoana mea, ca atare, ci noul caracter dramatic pe care îl propun.

Sintem datori deci ca actori, regizori, scenariști să coborâm în noi la cele mai sincere și adevărate izvoare și să nu mințim pe alții mințindu-ne pe noi înșine.

Florin ZAMFIRESCU



O întoarce la mama generoasă (Florin Zamfirescu în *În lărbă verde de-acasă*)

Limba românească în filmul românesc

E obligatoriu „traduttore-traditore”? Se pare că nu...

Se spune de obicei că orice traducere este o trădare, o infidelitate (traduttore-traditore). Păreaea nu este însă unanimă, studiul recente consacrate chiar poeziei, domeniul cel mai dificil din punctul de vedere al traducerii, dovădind că sînt posibile traduceri de mare fidelitate, „pînă la literalitate” (v. Al. Niculescu, „Intre filologie și poezie”, Ed. Eminescu, Buc., 1980, p. 59) dar și întreg capitolul „Arta traducerii poetice”.

Cum se comportă din acest punct de vedere filmul, această artă cu mijloace atât de **genul generos**, care pe lângă semnele verbale (limba), folosește și semne neverbale (sonore sau grafice, plastice; gest, mimică; diverse obiective; (v. pentru o clasificare a semnelor, I. Coteanu „Știința funcțională a limbii române”, Ed. Academiei, Buc., 1973, p. 20 și urm.). Desigur, lese din discuție ipostaza verificată istoric, a lăsarilor de o parte a semnelor verbale (filmul mult, practicat și astăzi parțial sau total, cu efecte artistice bine cunoscute).

Cum se pune, deci, problema fidelității față de original în traducerea textului de film? Este limpede că, dată fiind specificitatea ieșită din comun a textului de film însuși, problemele traducerii lui sînt în bună măsură diferite față de traducerea oricărui text literar (scris). Diferența specifică rezidă, în primul rînd, în faptul că textul literar este mai diluat, mai analitic; apoi, textul de film are, din punctul de vedere al decodur-ului, o existență efemeră, de o clipă, asupra lui nu se mai poate reveni, cum se înfaptă cu orice

text scris; în fine, limbajul, ca sistem de semne, nu este singurul care asigură comunicarea în film (v. supra), în timp ce opera literară se bazează exclusiv pe semnele verbale, ceea ce înseamnă că, în primul caz, unele conotații pot fi realizate prin elemente neverbale.

Nu intenționez să expun aici o întreagă teorie asupra traducerii de orice fel, ci să atrag doar atenția asupra fidelității obligatorii față de original, în cazul traducerii textului de film, într-o măsură mult mai mare decît în cazul oricărui alt tip de traducere a unui text scris, tocmai pentru că textul de film este concentrat, efemer și irepetabil pentru decodur-spectator.

Se înțelege că trebuie lăstate de o parte infidelitățile totale, rezultate din cunoșterea insuficientă a limbii 1 (L₁) sau a limbii 2 (L₂), sau a amîndurora (nu ne interesează, deci, dacă un „traducător” este capabil să redea engl. amer. greyhound prin „ogar ceșușiu” atunci cînd este vorba de „autobuz”).

Prin fidelitate față de original înțeleg respectarea tuturor normelor fonetico-fonologice, morfo-sintactice și lexicale (i.e. semantice). În ordinea importanței pe primul loc, după părerea mea, fidelitatea de tip lexică (semantic) în sensul că traducătorul trebuie să redea întocmai valoarea **denotativă** a cuvîntului (a semnelui), valorile **conotative** putînd fi redăte, așa cum am mai spus, și/sau prin alte semne. Am în minte un exemplu concret: dintr-un film (transmis la 28 nov. v. 1, ora 20:05: *Tată cu de-a știa*, după Bra-

nișlav Nusić), în care traducătorul a făcut o astfel de greșeală de denotație: într-o convorbire dintre doi bărbați, unul protestează că, în ziar, se relatează cu lux de amănunte despre moartea și înmormîntarea unei **femei bătrîne**, scoara marșăului curții regale, în schimb nu se spune nimic despre moartea unui **ținar erou**. Și conchide personajul (redau aproximativ): **asa e la noi, pe femei le slăvim iar pe eroi li disprețuim!** Telespectatorii au receptat o apreciere-greșită! — asu-

La mari actori, replici memorabile (Gina Patrichi în *Lumini și umbre*, scris de Titus Popovici și realizat de Andrei Blaier, Mihai Constantinescu și Mircea Mureșan)



pra... **opoziiile** dintre **femei** și **eroii**! Să mai spunem că nu putem să-i atribuim lui Nușici un astfel de punct de vedere? Dealtfel, în textul original, am putut să recunosc cuvîntul **băbbă**, care însuma ura nu împotriva femeilor bătrîne, ci împotriva poziției sociale a defunctei. Vrînd să evite cuvîntul **băbbă**, traducătorul infidel a făcut și din personajul nostru un... infidel față de toate femeile!

Șpațiu! nu-mi permite să aduc aici în discuție și alte situații de infidelitate-parțială, evidente! — lexică față de original. Aș aminti doar una, care merită să fie tratată separat: **titlurile filmelor!** Traducerea lor se face uneori nu numai în dauna simbolului pe care îl sugerează, dar chiar împotriva lui!

În ce privește respectarea normelor celorlalte nivele ale limbii — fidelitatea fonetică și cea morfo-sintactică sînt mai greu de realizat, pentru că fiecare L are procedeele sale, care pot să nu corespundă cu cele ale lui L₂. Mă gândesc, de pildă, la un exemplu clasic, care, fiind foarte cunoscut, merită să fie amintit: bună urmărire a ideii: pronunțarea diftongului de către Elsie, personajul principal feminin din „Pygmalion”/ *My Fair Lady*, în engl. **rain, plain, Spain**, este al la începutul piesei/ filmului și el spre sfîrșitul ei/ lui. Este un caz clar de conotație socială, prima pronunțare fiind specifică limbajului periferic, vulgar, în timp ce a doua, după perioada de transformare a Elsie, este aristocratică, distinsă. Traducătorul român l-ar fi foarte greu să găsească fonetisme echivalente, capabil să aducă aceeași valoare socio-culturală (fără însă că n-ar fi vorba de exercițiile Elsiei, ci chiar de evoluția pronunțărilor ei). Cel mult ar introduce conotații regionale, ceea ce nu ar corespunde realității (pentru că Elsie nu era o țărăncă). Conotațiile regionale sînt o problemă extrem de interesantă, legată de autohtonizarea limbajului în L₂. În acest caz difuzitatea fiind opțiunea asupra graului de folosire — dar și asupra acestui aspect rămîne să ne opotim altădată.

Matilda CARAGIU MARIOTEANU

Anul care tocmai s-a sfârșit a fost pentru actrița Dorina Lazar, nu bun ci minunat. Trei roluri diferite, importante, trei victorii în scurta ei filmografie — ultima este Anca din „Năpasta” lui Alexa Visarion — mă bate așadar gândul unui interviu bilanțier, dar, din fericire, n-aveu să mă tasez în întrebări comobilicești, n-aveu să ajung la „două la primărie”, pentru că Dorina Lazăr începe să povestească, zâzind, cu hohote prelungi, un rîs plin, molipsitor care face parte din personalul ei cald de toate zilele, despre cum a ajuns ea actriță, „din întâmplare”, o întâmplare numită mama, mama ei, actrița Cornelia Turian, care a convins-o să dea examen la Institut, pentru că ea se pornise spre cariera de profesoară de română. „Am reușit penultima din 83 de candidați. Ha, ha, ha!” Pe urmă, meseria „prins-o”, meseria și mai ales filmul. „Aveam o poftă nebună să fac film, dar filmul nu mă vroia, nu mă vroia el și pace”. Risul plin, ciocnitor se topește într-un zîmbet dulce-amar: — Dar nici cu teatrul nu-mi mergea mai bine. Intrase în Teatrul regional „Bărbu De-lavrancea”, era prin '61, jucam mult, deci nu mă puteam plînge, dar aveam senzația că duc apă cu ciurul. Jucam Lessage, în comuna Florica, la Hotașere. Cui îi trebuia Lessage în comuna Florica? Oamenii ne întreba: „Da? Muzică populară nu ai adus?” Și aveam dreptate! Chiar aveam dreptate. Mă copleșise un asemenea sentiment al inutilității meseriei, încît am fost gata să renunț. Îmi părea rău că nu m-am făcut profesoară. Mă gândeam să mă angajez la Televiziune sau la Radio, spikerită. Mi se părea oricum mai util. Pe urmă am venit la Giulești și lucrurile au început să se schimbe. „Năpasta”, „Echipa de zgomote”, „Pașarea Shakespeare”, „Nu neștem tot la aceeași înălțime”. Dar, în fine, a fost înfîlțirea cu Alexa, beneficiu nu numai pentru mine, ci pentru tot colectivul teatrului. E un regizor care se implică total în actual creației, te la cu el, te molipsește de o stare bună de lucru. Sigur, e un regizor de echipaj iar eu cred în munca de echipă — la film, ca și la teatru — pentru că lucrînd mereu cu aceeași oameni, la un moment dat ajungi la o cunoaștere reciprocă, la o comuniune de gândire, la acea stare minunată în care nu mai e nevoie ca regizorul să-ți explice de zece ori ce vrea, pentru că pricepi dintr-o vorbă, dintr-o privire. După mine, menirea regizorului este să te dezghioce, să meargă dincolo de aparențe, să descopere date pe care poate nici nu îți le cunoști și asta nu se întâmplă decât sau atunci cînd regizorul are o mare intuiție, sau atunci cînd lucrează vreme îndelungată cu tine. De exemplu, nu credeam vreo dată că am să joc Anca în „Năpasta”. Nu credeam că am să pot. Și nici acum nu știu cum de m-a ales Alexa tocmai pe mine, pentru că pe vremea aceea jucam comedie. Jucam „Escu...” Regizorii „nu vedeau” mai ales în roluri de comedie.

— De ce?
— Știu eu? Așa mă vedeau ei. Dealtfel, toată lumea, chiar și azi, mă considera o persoană veselă, tonică, optimistă. Neamurile mă cheamă chiar să le binedispun, la nevoie.
— Și nu ești optimistă?
— Nu. Cred mai degrabă că sînt o inversnată. Dar, este adevărat, mai cred și ca omul trebuie să se bucure de fiecare zi pe care o trăiește. Și trebuie să facă față vieții. Așa mi-am învățat și copilul. Cînd o vîd plîngînd pentru cine știe ce fleac, o întreb: „Ce-i cu tine? Am murit? Nu sînt bolnavă? Nu. Ești bolnavă? Nu. Atunci de ce plîngi? N-ai dreptul să plîngi pentru prostii!”



actorii noștri

Dorina Lazăr: N-am vrut să mă fac actriță... Dar a meritat. Merită!

— Este o atitudine de femeie-bărbătu?... Chiar ești o femeie-bărbătu?
— Sînt. N-am cum să nu fiu. Eu a trebuit să mă descurc, de mică, singură, cunosc prețurile lucrurilor și al vieții, și nu suport să văd cum se transformă fleacurile în catastrofe. Nici cînd în meseria mea lucrurile nu mergeau bine, n-am făcut o dramă din asta. Nu-m-am pus pe plîns. Am așteptat. Și n-a fost degeaba. A venit și vremea cînd rolurile au început să mă ajute — pentru că vine ea și vremea asta cînd trebuie să mă ajute și rolurile pe actor, nu numai actorul să salveze rolul. Din acest punct de vedere mi-au picat bine și Stop-cadru la masă, și Semnul șarpei, și Angela merge mai departe, chiar și ordinea în care au venit a fost bună, pentru că mi-a permis să-mi încerc puterile în meruul altceva, să ajung deja pregătită la Năpasta. Acum desrîs film vorbesc.
— Chiar te rog să vorbești mai mult, pentru că a fost o experiență, presupun, dificilă. Un personaj creat pe scenă și recreat pentru ecran este o încercare. De fapt, Anca de pe scenă a fost un atu sau un handicap pentru Anca din film?
— Într-un fel a fost un atu. Din fericire noi cu „Năpasta” am avut o experiență foarte specială. Cu piesa vorbesc. Am jucat-o în toate condițiile posibile. Întîi la subsol, pe scenă, fără rampă, foarte aproape de spectatori. Pe urmă pe o scenă normală. Am jucat-o la Casa de cultură, cu un spațiu imens în față, la Craiova și la Tulcea. Am ju-

cat-o la Florența, într-o sală de concerte, o fostă mănăstire, la Berna, într-o încăpere foarte mică, și tot jucînd mereu în diverse ambianțe, adaptînd, de fapt, spectacolul la condițiile fiecărui loc, la un moment dat nici nu mai aveam senzația că jucăm o piesă, ci că trăim personajele. Și, sigur, asta ne-a ajutat enorm cînd am făcut filmul. Tot așa cum faptul că s-au filmat înfîlț exteriorile, a fost o binecuvîntare pentru noi, actorii, în momentul cînd am intrat pe platou, știam exact ce se vede în cadrul următor dacă eu mă duc să deschid fereastra, de exemplu, pentru că aveam realitatea peisajului înconjurător, bine întipărit pe rețină, în auz, în... simțuri. Ne mișcăm, pur și simplu, a pădure, a iarbă... A fost o experiență foarte interesantă. Dar ce frică ne-a fost! La toți trei, și lui Zamfirescu, și lui Dumitrescu, și mie. Ne teamam de teatralitatea jocului, pentru că noi nu doream să aducem spectacolul în film, ci să facem film. A fost și o experiență riscantă. Dar n-a fost numai riscul meu. Noi toți am riscat și sînt convinși că a meritat. Eu nu pot să spun cum e filmul, sînt subiectiv, în ce mă privește însă, a meritat.
— Ți s-a întîmplat des să spui despre un rol: „a meritat”?
— Despre roluri, nu neapărat. În schimb, mi se întîmplă de multe ori să spun: merita să fac meseria asta, cu tot greul ei, cu toată neîndurarea ei, merită. Uneori se întîmplă să zici: merită, chiar în cele mai grele momente, nu în clipa unui succes. La Fetică, „Năpasta”. După spectacol, a venit la noi o femeie, o învîtoare, cu o floare rebegită în mînă și ne-a spus: „Vă rog să mă veniți! Avem nevoie de asemenea spectacole!” mi-am zis: Merită! De

o mie de ori, meritați! Iar cînd am jucat în Germania, la Ulm, tot „Năpasta” („Năpasta” asta s-a jucat mai mult peste hotare și eu putea spune că a fost prima oară cînd o năpasta a adus noroc), cînd după spectacol oamenii veneau să pună mîna pe Florin Zamfirescu, să vadă dacă e de-adevărata, iar a doua zi s-a scris că e o actriță genială, iar mi-am zis: merită!
— Și cînd nu merită? Care e cauza? Sau cauzele?
— Aici ar fi mai multe. În primul rînd nu merită să joci mereu același personaj. Dacă te uși bine, în special la partiturile actrițelor, observi că există două-trei roluri repetate la noi, și ele seamănă foarte mult, pot fi interpretate de oricine. Dar eu nu cred în rolurile scrise pentru oricine, eu cred în rolurile scrise pentru un actor anume. În replici scrise pentru un actor anume. În general, replicile se scriu „în general”. De aici și nevoia actorului de „a umbla la text” cum se spune de a schimba cuvinte, topește fraze chiar. Și nu numai pentru că unele texte nici nu le poți rosti, „nu-ți ies din gură”, dar este și nevoia de a umple un gol de structură a personajului, nevoia de a-l caracteriza, de a-l da o identitate anume. Din punctul ăsta de vedere cred că Titus Popovici are o știință extraordinară a definirii personajului prin replică. De pildă, Florica asta a mea, din Lumini și umbre îi spune omului cu care trăiește de multă vreme: „dumnea!” Niciodată nu... spune „tu”. Pare puțin credibil, dar eu am înfîlțit în viață un asemenea personaj. Era bunica unei kolege de școală. În 50 de ani de căsătorie, nu i-a spus nicodată bărbatului ei „tu”. El era cîntăreț, „dumnea!” în „dumnea!” în semn de respect, de prețuire și de recunoaștere a calității lui de bărbat și cap al familiei. Ei, acest „dumnea!” scris de Titus Popovici pentru personajul meu nu-l putea născoci nici un actor!
— Și de ce crezi că există atîta monotonie în viața personajelor noastre de film?
— Nu-mi dau seama. Poate fi lipsă de inspirație, lipsă de imaginație. Oricum, asta duce și la o monotonie a employer-ului actriței. Aceleași personaje sînt interpretate de mereu aceeași actori, și asta în situații în care teatrele de provincie sînt pline de actori, și tineri și vîrstnici, foarte talentați. Dar cine să-i caute? Cine să-i descopere? Rar și foarte rar regizorul au obiceiul să bată și teatrele de provincie. Regretatul Tănase Căzimir care, după părerea mea, era un mare actor, a fost descoperit abia la sfîrșitul vieții. Nu e păcat!
— Nu o dată se spune: Actorul a salvat rolul, a salvat chiar filmul. Deci, ceea ce datează un regizor actorului se știe pentru că se vede. Dar ce datează un actor regizorului?
— Practic, tot. Dacă regizorul știe sa scoată din tine ceea ce nici cu gîndul nu gîndești că poți face, atunci îți datează reușita. Succesul. Dacă nu știe nici ce vrea el, nici ce vrea cu tine, atunci îți datează insuccesul. Escul chiar.
— Dorina Lazăr, pentru că sîntem la sfîrșitul unui an și la începutul altuia, hai să întreb așa cum se obișnuiește, ce planuri ai pe '83?
— Nu vrei să-i întreb pe regizori ce planuri au ei cu mine? Pot să spun doar ce-mi doresc. Îmi doresc ca în '83 să nu trăiesc din amintirile lui '82. Pentru asta însă ar fi nevoie de un program... nu al meu, nu are cum fi al meu — de perspectivă. E nevoie ca cineva să se gîndească și cum se va realiza acest program, cu cine, cu să i se dea șansa să meargă mai departe. Ha, ha, hai! mergem mai departe... În rest, vorbim foarte puțin, care ne aduce la plebe: sănătate, că-mi mai bună decât toate...
Eva SIRBU

prezente românești peste hotare

Un echipaj românesc „capturează” o corabie spaniolă

În portul ființat de cartaginezi pe coasta mediteraneană a peninsulei Iberice cu două secole înaintea erei noastre, adică în Cartagina a fost înfîlțit un spectacol de 11 ani în urmă „Festivalul filmului naval și al marii”. Marele premiu și-a ales, firesc, ca emblemă o corabie, „Carabella de Plata”, a cărei machetă a fost executată din argint de unul dintre cei mai mari bijutieri madrileni. Nu am fi înstatat asupra acestui detaliu dacă acum Carabella cu pricina nu s-ar afla în țara noastră, ea fiind înmînată regizorului Doru Năstăse (unul dintre membrii juriului la cea de-a unsprezecea ediție a festivalului) pentru filmul „Echipaj” pentru Singapore (scenariul Ioan Grigorescu, regia Nicu Stan) înconunat cu Marele Premiu. Succesul a fost cu atît mai mare cu cît în competiție au fost reprezentate cinematografilor din 17 țări, filmul lui Nicu Stan intrînd în concurs, printre altele, cu „Marea are culoarea lacrimilor” de Serge De Sienna; Cine are un prieten are o comoră de Sergio Corbucci, Popeye de Robert Altman, Întîmplare în Atlantic de Jerzy Kawalerowicz, dar Echipajul său a câștigat trofeul festivalului, bătînd la număr de voturi unul din cele mai comentate filme ale anului ce se încheie, Submarinul regizorului vest-german Wolfgang Petersen.

o sugestie

„Sau... Cine riscă cu mine?”

Toată lumea recunoaște că unul din fenomenele cele mai izbitorate care se manifestă azi în viața tineretului din România îl constituie Ceneacu Flacăra, vreau să spun uriașă — acesta e cuvîntul — popularitate a unei forme de spectacol unice și nu numai la noi, capabilă cum s-a dovedit, să „mobilizeze” sute de mii de tineri, ba chiar milioane, dacă stăm bine să ne gîndim, în slujba poeziei, a cîntecului patriotic, a politicii comuniste — pentru că în acest Ceneacu s-au recitat și s-au cîntat chiar lozinci comuniste — la pînă la număr de voturi unul din cele mai comentate filme ale anului ce se încheie, Submarinul regizorului vest-german Wolfgang Petersen.

în ipoteza scenetelor și a schechurilor, n-a fost ocilită mima, pantomima și, peste toate, miile și neorii zecile de mii de spectatori au fost transformați în creatori ai ceneacului și conducători ai lui, în tot atîtea mii de interperși, cîntăreți, recitatori, actori, corespondenți de presă etc., etc. Sufletul acestei idei, realizatorului ei, fulgerul și tunetul acestei idei, Adrian Păunescu, este de fapt și principatul recitator, cîntăreț, mima, prestidigitator, regizorul unui happening la proporții planetare. Nimeni nu mai tagăduiește azi rolul extraordinar jucat de acest Ceneacu în construirea unui univers spiritual tînar atît de bogat mobilat sub raportul culturii patriotice și al marilor idei umaniste. Spectacolul care — se știe — durează șase, șapte, opt și uneori chiar nouă ore, în săli de teatru, în săli de sport, pe stadioane, sub ploaie, pe vînt și chiar pe ninsoare, merită neapărat după opinia mea, un film, un film artistic și nu numai ca o mărturie a unui fenomen unic în spațiul culturii, dar și pentru ideea de spectacol și cred că un regizor inspirat ar putea serma o peliculă cu un succes internațional absolut. Și acum întrebarea patetică a lui Păunescu: „Cine riscă cu mine?”
Dinu SĂRARU

în premieră:

Năpasta

Întro lume cinematografică tot mai dispusă să vadă în film divertismentul, *Alexa Visarion* practică un cinema vîd dificultuos. Un cinema programatic incomod pentru spectatori, așa cum au fost și primele două — înainte de *lăcere și înghițitorul de săbi* — cu care dealfel, *Năpasta* are nu doar înțeles istoric, ci, în primul rând, de substanță, semn sigur ca e vorba de opera unui artist și nu de filme întâmplătoare. Ca și primele două, filmul câștigă la re-vizionare. Odată stabilită o comunicare simpatetică cu materia filmului (pentru că în absența ei, filmul poate părea unora plicticos, altora grațios), propunerea regizorului este ademenitoare. Artistul nu este preocupat de lumea perceptibilă (accesibilă oricui într-o experiență obișnuită de viață, de lectură, aici a piesei lui Caragiale) ci de „cealaltă față a lucrurilor”, de lumile necunoscute dinlăuntrul și de dincolo de personaje. De o importanță vitală pentru regizorul-autor, ideile (concluzii ale acestor incursiuni în zone mai puțin vizibile) sînt mai puternice decît narativul și procedeele estetice. Între concret și abstract, între contingent și etern, între particular și universal, *Alexa Visarion* apare în mod cert preocupat de cel de-al doilea termen. De aici și vehemența cu care — în mod deliberat, polemic — respinge pitorescul, ilustrația, anecdota.

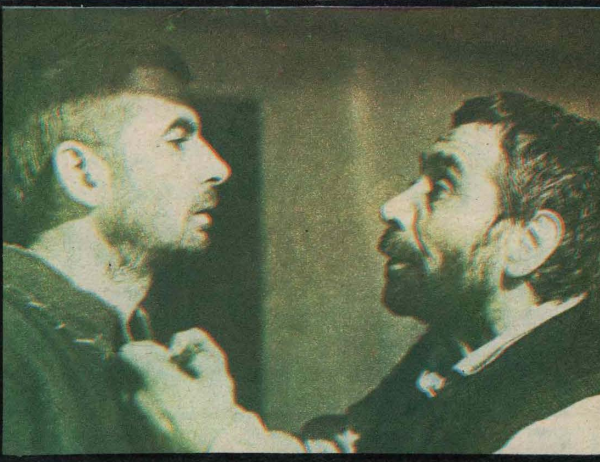
Din „*Năpasta*” ca și din nuvele, regizorul extrage (cum declară „un Caragiale al său”, de care „se folosește, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, pentru rostirea pe ecran a propriilor obsesii” (nu altfel s-a înfruptat cu *Sahia*). Principala obsesie: „deslușirea unei structuri umane supusă degradării... conflictul tragic — derizoriu”.

„*Năpasta*” e un univers apropiat regizorului (afiat la a patra versiune, după trei montări scenice, de-a lungul a zece ani) prin stările paroxistice pe care le prilejuește, teren pe care — cinematografic vorbind — se simte în largul său (poate de aceea filmul este mai riguros articulat în structura lui decît celelalte două). Restul își dilată marginile, tensiunea moacăliberează proiectii ale lumii launtrice, o adevărată stare de veghe și de pîndă se instaurază între personajele acestui film, care trăiesc într-o singură noapte, ci într-o viață. Dacă în primele două filme această stare de exasperare (cînd și aerul are tensiune) apărea ca urmare a unor acumulări, aici e punctul de demaraj. Priele de a o supune unei analize infinitzimale — adevărata disecție — pînă la semton, pînă la o mișcare imperceptibilă a pleoapei, a gîndului nerostit, a jumătăților de cuvînt.

Năpasta nu mai e doar a lui Dragomir — autorul crimei pasionale — ea a cuprins totul. Argeșii (și nu e singurul citez tot astăzi) — *Năpasta* e a tuturor, e atmosfera toată a împrejurării, jugul comun”. *Năpasta* planează asupra unei lumi în care valorile sînt răsturnate, dar nu pot fi dovedite ca atare, judecătorii fiind ei înșiși corupți, viciați, alienați, mai înnumărați sînt criminales. Astfel, în film, implicățiile sociale apar mult mai importante, mai grave, decît cele care tin, să spunem, de patologia personajelor, semn sub care a fost plasată multă vreme piesa lui Caragiale. Tot astfel absurdul unei

existențe ratată pe plan etic transcende zbuciumul pașionat și el, nu odată, aflat în centrul multelor interpretări ale piesei. Din dramă, cum o știam, piesa devine pe ecran o tragedie. Păstrînd traiectoriile personajelor trasate de Caragiale, regizorul le mută ușor accentele, plasîndu-le imediat într-o zonă a neputinței, a eșecului total. Anca, țărancă vitală și aprigă, a pîndit opt ani mîrturisirea care iată, odată împlinită, nu modifică cu nimic starea de fapt a lucrurilor. De aceea e lăsată în suspensie replica finală ce nu-și mai

ratată și „salvarea” lui Ion. Pe chipul lui *Corneliu Dumitrescu* se pot citi în același timp suferința, patima, spaima. Dealfel, simultaneitatea stărilor e una din performanțele actoricești ale filmului. Se îngemănează permanent într-o neliniștitoare ambiguitate, suspiciune, presiune, așteptare, pîndă, disperare, halucinații. Îndoială. Cu un singur cuvînt: calvarul. Infernul are, într-adevăr, chip uman. În momentul „prinderii” lui, Dragomir, un om stors sufletește, terminat, vine din libertate ca dintr-o carcără. Ion-nebunul pare cel mai



Dominantă, tensiunea „de la suflet la suflet” (Florin Zamfirescu și Cornel Dumitrescu în *Năpasta*)

are rostul („năpasta pentru...”) prim-planul *Donnei Lazăr* fiind mai expresiv decît vorbirea, care oricum nu-și mai aveau rostul (cu siguranță cel mai împlinit rol pe care l-a făcut actrița pînă acum în film). Dragomir e un nevolnic (în sensul în care era și Stavrache, neputincios în fața femeii care-l respinge), un tip slab (gesturile sale brutale, crizele, nu sînt manifestări ale forței, dimpotrivă), un ratat („Eu eram să fiu altfel de om...”). A ratat pîndă și înfiorătoare mîrturisire, care-i stă pe buze și nu-i dă pace de la începutul filmului. A ratat și judecata și ispășirea (va merge la oca pentru o moarte de care nu e vinovat), a ratat și dragostea transformată în chin și vrăjă, a

asezat, mai demolit și mai lucid dintre ei (*Florin Zamfirescu* cu mari, neștiute pînă acum, resurse de tragism). De o logică împlăcabilă („dacă tu l-ai ucid, atunci de ce m-au închis pe mine?”), Ion are înțelegerea (poate chiar înțelepciunea) celui care și-a asumat destinul. „Cum e la oca, Ioane? Boda proste, bine!” Fără a fi — cum se vede — identici cu personajele din piesă, Anca, Dragomir, Ion sînt în linii mari aceiași. Schimbarea de accent — fundamentală — s-a petrecut cu *Gheorghe*, învătătorul, la rîndu-i atras de Anca, dar de această dată o dorință fără fiică, primitivă și derizorie. Pornind de la un *Gheorghe* astfel „cîlit” (inedită interpreta-

rea lui *Dorel Vișan*), regizorul creează o lume a notabilității satului — primarul, notarul, popa și alții — o lume a „surtucariilor” cum îi numea *Ghera*, o lume care vine din nuvelele lui Caragiale („*Păcat*”, „*La Hanul lui Min-Jolea*”, „*O făclie de Paste*”), schițe de personaje groșefi, în pastă violonată, amintind de celele desenate ale lui *Ilie*, *Gheorghe* nu mai are nevoie să ucidă ca *Dragomir* odiondru, pentru a o avea pe *Anca*; lui îi ajunge delatiunea, crimă mai subtilă, modernă. E o lume tratată, vorba lui Caragiale, în „sarcasme groase”. Din aceste sarcasme se nasc un spectacol în care regizorul se îmbină cu grotescul, într-un bine gradat crescînd dramatic: scena în care muta, slujnica de la circiuma popii (memorabil portret realizat de *Valeria Sitaru*) e obligată să cînte în fața bețivanilor cu înfășurare triviale, stăpîniți doar de poftă. Această intensitate emoțională (și aceeași rezonanță în deșaturarea respectivului film) o aveau secerența „onorului” dat unui mutilat de război în *Înainte de țocere* sau umirarea artistului, de către ofițeri, în *Înghițitorul de săbi*. Corresponsulul în opera caragialeană nu lipsește: spectacolul deșuehat pe care îl dă — tot în fața mai marilor satului — un copil zrențăros și vicinat, *Mitu boieru* din nuvele „*Păcat*”. Fiecare secerență a acestui film (de pildă, hăituiala din pădure) are multe ori chiar fiecare cadru în parte, a putea constitui subiectul unei analize aplicate. La primul nivel, frapază o caligrafie pe filiera expresionistă, care-și propune să simplifice și în același timp să intensifice formele de expresie. Acest maximum de expresie este ceea ce cere și obține (cu brio) *Alexa Visarion* de la decor (*Marcel Bogos*), de la muzică (*Aurel Stroe*), de la interpreți. Dominantă fiind tensiunea „de la suflet la suflet”, cel mai dificil lucru și cel mai important — rămîne transferul imaginilor interioare în fapte concrete de ecran. Cel mai spectaculos apare acest travaliu în plastica imaginii (operator *Vasile Vîlv Drăgan*, același care a filmat și *Înghițitorul de săbi*), dar despre aceasta cu alt prilej.

Limpede și în același timp ambiguu, cinematografic dar folosind un masiv imprumut din arsenalul teatral, expresionist și totodată de o incontestabilă modernitate, localizînd drama (focalizînd-o, mai bine spus) și în același timp făcînd-o să iradiază trag în timp, *Alexa Visarion* se dovedește și în *Năpasta* un cineast de excepție, un artist care aduce în cinematografia noastră un univers de autentică originalitate. Febril, anxios, excesiv, obsedat, trăind și mistuindu-se de acut artist — precum personajele sale în dramă — regizorul e gata oricînd să înghită săbiile pentru a demonstra că arta nu e joacă, ci un lucru grav, uneori mai grav decît viața.

Roxana PANĂ

Producție a Casei de filme part. Scenariu: *Alexa Visarion* după drama „*Năpasta*” de *I.L. Caragiale*. Regie: *Alexa Visarion*. Imaginile: *Viv Drăgan Vasile*. Muzică: *Aurel Stroe*. Costume: *Lidia Lululescu*. Decorații: arh. *Marcel Bogos*. Cîc: *Dorina Lazăr, Corneliu Dumitrescu, Florin Zamfirescu, Dorel Vișan, Vladimir Săitaru, Corneliu Răvescu, Radu Penarțanțo, Traian Dăncănuș, Valeria Sitaru, Elfeiter Mihaiache, Gheorghe Nușescu și Leopoldina Bălanău*. Film realizat în studioul Centrului de producție cinematografică „București”.

cartea de film a anului

Primii 30 de ani din romanul istoriei filmului

„In „*Vîrstele peliculei*” — măcar în ultimele zile ale anului să o spunem franc: cea mai arătătoare carte apărută în ultima vreme, în literatura despre cinema, la noi — *Tudor Caranfil* combină și prelungește, mîrturisit, tehnicile folosite în „*romanele*” sale precedente de specialitate, unul consacrat istoriei „*Cetățeanului Kane*” (1978), celălalt unor „capodopere, 7, ale filmului mut” — sau, mai bine-zis, după un termen sadovenian pe care eu, unul, nu-l voi mai părăsi, filmului tăcut. După „romantul unui film” (cum se intitulează cartea despre filmul lui Welles), încercăm să realizăm acum „romantul istoriei filmului” — scrie autorul în argumentul inițial al volumului dedicat istoricilor noștri în filmologie (Ion Cantacuzino și D.I. Suciianu) precum și tuturor celor care au deschis drumul criticii și istoriografiei cinematografice românești, în anii cînd la noi a fi critic de film nu părea un gest mai puțin nebunesc și dezonorant decît acela de a fi regizor „de cinema”. Păcat de la această idee călînescă — nu poți fi istoric de artă fără a fi critic, și invers — „romantul istoriei filmului”, cuprinzînd primii ei 30 de ani, ai „vîrstei ingrate”, de la 28 decembrie 1895 pînă la 28 decembrie 1925, adică de la intrarea trenului în gara *La Ciota*, pînă la

„cel mai bun film al tuturor timpurilor”, *Cruceașorul Potemkin*, este totuși o carte mai mult aplicată spre istorie decît spre critică, recuperînd prin delicia de document și de reconstituire a epocii ceea ce spiritul critic pur se ferește, uneori prea timorat sau prea respectuos, să implice, să pecețuiască, să impună ca judecată originală, deci rece, deci rece. *Caranfil* e un istoric patetic, bun și cald la suflet, care nu vrea să facă pe deșteptul (și bine face), pe crudul (rămîne de discutat), pe mofurosul (drea bine!) în fața unor realizări care unesc sublimul naivului cu grandora inspirației, tehnica rudimentară cu geniul gîndului și ochiului. De multe ori (ca în cazul lui *Nanuk, Rapacitate*, *Chaplin*, *Eisenstein*, *Stiller* — studiile preferate de noi), el are dreptate și-l urmă, pasional, deloc neliniștit ca istoricul nu are și obiectivă așa-zisă critică. Ne-a mai plăcut intens încă ceva — pentru unii un amănunt, pentru noi nu — care ține de o tehnică a unui roman excepțional, „*La storia*” a *Eitel Morante*: ca și acolo, unde fiecare capitol se deschide cu un fel de jurnal de actualități din epocă, plasînd personajul inventat între fațetele marcante ale vremii, și aici, în „*La storia*” lui *Caranfil*, fiecare film este evocat print-o invocare a evenimentelor

TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

cinematografice ale anului: *Nanuk*, de pildă, apare în anul primii *Kinopavde* a lui *Vertov*, în anul primului desen animat al lui *Disney*, al filmărilor la *Doctor Mabuse* (Lang) și *Nosferatu* (Murnau). În fața unor asemenea atingeri ferice de coincidențe, ne simțim curențiali de fetiche. În general, tehnica lui *Caranfil* e de istoric cu viziune reportericească — și nu noi ne vom grăbi să explicăm că acest termen n-are, după gustul nostru, nimic peiorativ — cu tot ce pretînde: ea pășine pentru faptul viu, pentru „informația”... — s-a trezit atunci cu istoricul de azi în redacție, supărat că elogiul adus emisiunii îi neagă activitatea de critic în presă. Omul vede peste tot polemică. Acum, motto-ul cărții sale este acesta: „Voi, care scrieți despre filme, sînteți nebuni! Ca să scrieți despre filme trebuie, mai întîi, să le faci!” (*Orson Welles*). Exact. *Caranfil* a făcut filme — și încă minunate — de montaj, după care s-a înscenat, înțelept și îmbînzit spre epic și nuanță, „*Vîrstele peliculei*” — emisiunea de umbre — își găsește durata și apăsarea în acest „roman istoric”, iar noi, frumosi exaltați ai cinemateicii, surdemenți conștienți că azi continuăm a fi o „nebunie onorantă” ceea meserie de istoric al filmului.

Radu COSĂȘU

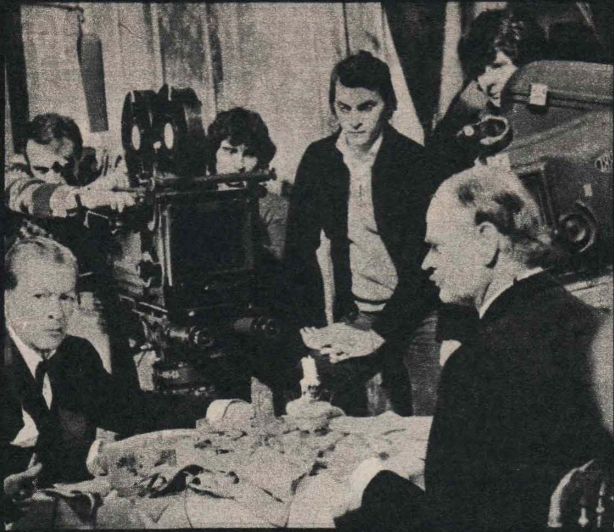
în premieră:

Secvențe

Alexandru Tatos este un artist sensibil la „realitatea inconjurătoare”, dar magnetul care-l atrage spre ea este tocmai cantitatea de ficțiune plătută în talerul ei. El este fascinat de „obșnuiți”, oameni obișnuiți, destine obișnuite, dar ceea ce caută — și descoperă — în acest obșnuit este tocmai extraordinarul. Filme sale, *Mere roșii*, *Dulos Anastasia trecea*, *Răstăcine*, *Casa dintr-o apărare* și acum *Secvențe*, o deduc. Lucid, dar nu sec — luciditatea înfățișează mereu oaze de tandrețe-sobru, dar nu posac — sobrietatea se dizolvă adesea în umor, un umor care trage spre ironie fiind — figuros în alegerea materiei filmice, preocupat de claritatea frazei cinematografice și de calitatea limbajului, Tatos nu este omul improvizății, ci un constructor atent și răbdător, înzestrat cu simțul proporțiilor și al echilibrului, care-și clădește opera pe teren ferm și cu materiale rezistente. El „nu pune fundulite la ambalaj”, ca să folosim o replică din filmul de față, ceea ce, desigur, uneori se poate înregistra ca o lipsă, pentru că: „nici fără fundulite nu se poate”...

Dacă „omul este operă”, atunci *Secvențe* este filmul care vorbește cel mai bine despre autorul său. De astă dată autorul a „clădit” la umbra unei idei eminesciene: „Adevărul e stăpînul nostru/ Nu noi stăpînim adevărul”. Ideea este mare, umbra de asemenea, pericolul ca filmul să se piardă în adîncul ei, pe măsură. Autorul și l-a asumat nu orbește, ci bine pregătit să-i facă față. Ca să poată demonstra, cinematografic, tirania domnie a adevărului, dar și fantastica lui putere de migrare, mișcătoare la stabilitate, Tatos a înscenat — scenariul îl aparține — o expoziție „pe viu”: o echipă de filmare (echipa lui), un regizor (el) încearcă să facă un film „despre cei care au luptat în trecut, dar și despre urmașii lor care trăiesc în zilele noastre”. În acest scop, echipa se documentează tehnic, pentru trecut, prospectează la fel, pentru prezent, dar filmează și trecutul și prezentul în clișee obosite de prea multe călătorii prin prea multe filme. Echipa lucrează, Tatos o filmează. Cu ironie, dar și cu adevăr, el scriează rapid portretul-robot al unei echipe de filmare. Regizorul „neînțelege” (uneori ghimbelele cad), operatorul indiferent (Florin Mihăilescu, deci „nu e cazul”, dar uneori este), secundul descurajat și ros de mania persecuției (Constantin Drăgănescu, într-un rol prielnic exploatat cu plăcere), administratorul obsedat, fîrșec, de partea financiară, de „cît costă un adevăr artistic (Nicolae Budeșcu aparține scurta care merită aplauze lungi)”, se cretara de platou obsedată de recorduri în cadrul, nu de recorduri de idei (Ioana Marințescu), machieuză care tricotează în timpul filmării și nu înțelege de ce e musai să se caute adevărul tocmai în ajutorul Anului nou (Ileana Codarcea), inginerul de sunet, personaj neajătat dar înalt de calitate, pentru că în castile lui pătrund o dată cu vorbele filmului și vorbele filmării (Horea Murgu) și, în sfîrșit, actrița principala, fată bună, drăguță, dar cam tîmbele, rot încredințată unei acțiuni cu destulă inteligență ca să nu se amestece de confuzii și cu destul talent ca să joace lipsa de talent, Emilia Dobrin Besoiu. Prezența echipei în fața aparatului de filmat crează senzația de improvizatie. Prezența actorilor în mijlocul ei trădează premeditarea. Regizorul și se folosește de această premeditație în care a știut că oamenii pot face față rolurilor. Pentru că improvizatia lui este calculată, măsurată la milimetrul, din scenariu.

Filmarea echipei, este un pretext. Si o capcană. *Secvențe* nu este un film despre cum se face un film, ci despre cum nu se poate face un film adevărat, atunci cînd nu se poate. Despre cum se prelinge adevărul pe zidurile unor presa groase ale ficțiunii. Despre „luta de mină a adevărului” și nebagarea de seamă a artistului chiar și atunci cînd artistul își propune să fie cu ochii în patru și să prindă adevărul nu viu sau mort, ci viu. Pe viu. Dar de ce, de ce să nu se poată? În primul rînd, pentru că „Adevărul e stăpînul nostru, nu noi...”. Filmul începe cu documentarea echipei, o proiecție de materiale de Arhivă. Imaginile sînt vii, emoționante, adevărate, sînt „de atunci”, dar filmul este montat și comentat aici. Documentele despre trecut capătă dimensiuni de montaj. După aceea o prospecție pe un șantier al zilelor noastre, imaginile sînt impresionante, sînt monumentale, dar ghidul care li însoțește le traduce în fraze-șablon despre lupta cu greutățile și, în cele din urmă, li însoțește să vadă și cantina „cea mai mare realizare a noastră”. Monumentalul alunecă în cotidian. Regizorul vrea să surprindă pe viu reacțiile unor oameni obișnuiți la drama unui tînar obișnuit-bolnav și-singur-in-ajutor-Anului-nou. El își plasează actorul (Dragoș Pîslaru) în hotelul unui restaurant cuprins de febra pregătirilor de sîrbătoare, li pune să dea telefoane în căutarea unui suflet înlețegat de prieten și vinează, cu aparatul ascuns, reacțiile celor care așteaptă la telefon. Reacțiile sînt bune, sînt omenești, dar ele nu sînt adevărate, nu mai după ce se termină filmarea și oamenii descoperă că au fost „jurați”. Regizorul e mulțumit. Operatorul e nemulțumit. El nu crede în filmarea pe viu, el vrea să-și pună lumina ca lumina. Tînarul interpretează vrea să știe dacă a fost „mișto” și, în general, toate



Între aparență și esență, despre adevăr... (Geo Barton și Ion Vilcu în *Secvențe*)

Un film care descoperă extraordinarul din obșnuit și simbul de ficțiune din realitate

lumea vrea acasă. Tatos își duce și el regizorul acasă, acolo nu-l așteaptă nimeni, un bilet scris sfîngaci îl informează că friptura e în cuptor „dacă nu mincați penelii în frigider”, în jur se petrece, se joacă penelul, regizorul

așteaptă un telefon și primește altul, protocol-intersat, un fel de la mulți ani cu condiția să nu mai uitai la filmul viitor, apoi nu mai așteaptă nimic. Nici macar Anul nou. Un microseu despre singurătate, în citeva minute

cronica imaginii

Cînd operatorul apare pe ecran

Cînd pe un generic apare numele operatorului Florin Mihăilescu știm la ce trebuie să ne așteptăm. O imagine inteligentă și adecvată, gândită pentru fiecare scenariu în parte. O imagine sobră și de bun gust în care chiar și uturel își are trumfulea lui. O imagine nervoasă și joasă-nișită caracterizată prin mobilitatea aparatului, prin jocul cu obiectivele, prin predicția pentru profunzimea cîmpului și pentru raportul dintre planurile aceluiași cadru. Acestea sînt trăsăturile definitorii ale unor filme ca *Filip cel bun*, *Cursa*, *Ediție specială*, *Mere roșii*, *Răstăcine*, *Ble-tul loandie*, *Dulos Anastasia trecea*, dar și ale lui Florin Mihăilescu — omul, deoarece chiar dacă am subscris teoriei „nu există stil operatoricesc, operatorul este subordonat regizorului cu care colaborează”, trebuie să admitem că în cazul unor personalități artistice adevărate, trăsăturile temperamentale transpar din textura imaginii. Din acest punct de vedere, filmul lui Alexandru Tatos, *Secvențe*, ne prilejuiește confruntarea dintre imagine și autorul ei, aducîndu-l pe ecran pe Florin Mihăilescu în propriul său rol: prezent, atent, sincer pînă la brutalitate, gata mereu să pună punctul pe l, plin de umor dar și de seriozitate profesională.

Alternativ în fața și în spatele aparatului de filmat, Florin Mihăilescu demonstrează aici condiția operatorului, menirea și posibilitățile lui. Și pentru ca demonstrația acestor posibilități să fie cit mai eloc-

ventă, el schimbă modul de iluminare și de compunere a cadrului de la o secvență la alta în funcție de necesitățile scenariului. Astfel în secvența telefonului și a bodegii, impresia de ciné-vérité se obține printr-o imagine, fie cenusie, fie luminată amorf, planul doi joacă mai puține cu excepția citorva reflecții în geamul restaurantului, culoările sînt lăstate să se asocieze înimplîtor. În apartamentul regizorului intențiile sînt altele — culoriile reci (dominanța albastră), lumina concentrată în anumite puncte și încadratura dezechilibrată vor să semnifice singurătatea personajului. Momentul culminează cu un cadru de mare efect: într-o extremitate a ecranului regizorul șade cu spatele spre mijlocul unei încăperi goale, tristă și impersonale, care ocupă întreaga imagine. Ca o replică la această singurătate tăcută, în banda sonoră se aude larma celor care se pregătesc să petreacă Anul Nou cu pluşgus și muzică populară.

Episodul filmului în film care un alt tip de imagine, să spunem o imagine clasică, cu lumini de contrast și de contur, cu volume precis delimitate, cu încadrături echilibrare, iar în pauzele dintre momentele de filmare, operatorul revine la procedelee sale dragi: lumina cade de sus umbrind olti personajelor, iar atenția spectatorului este obligată să se distribuiă între diferitele planuri ale aceluiași imaginei, aflate în dialog. Ficțiunea luptei de rezistență alungă să coexistă cu realitatea ei — în prim plan se află eroii ilegaliști ai viitorului film, în timp ce în planul doi se consumă înfruntarea dintre cei care au trăit cu adevărat vremea ilegalității.

Filmul romănesc este tot mai fascinat de jocul realitate-ficțiune — ficțiunea din ficțiune și în acest joc operatorul are un rol foarte greu. Florin Mihăilescu îl interpretează remarcabil.

Cristina CORCIOVESCU

de cinema în stare pură, de victorie a imaginii asupra vorbelor, rodul unei elaborări fără fisură, pe care Tatos îl opune, evident, cu bătaie polemică, așa-zisului moment de ciné-vérité în care, de altfel, nimic nu era veritate, începînd cu „oamenii obșnuiți”, de fapt actori. Dar cînd e „verité”? Echipa, obosită și flămîndă după o zi de prospecție, oprește la un bilet de cinema. Acolo există un responsabil (rol antologic în filmografia lui Mircea Dănuș), un personaj „rupt din viață”. Dar el nu poate fi un tînar al zilelor noastre, el e un prăpădit de negativ simpatie, prăbușit sub necazul oclăului, o nevastă care a plecat dinmîna, la oras, la coafor, și s-a întors seara, tîrziu, cu o mașină mică. Drept care, el l-a luat cheia de la sifonier, a pus-o să doarmă pe covor, dimineața a gonit-o și acum e singur, Singur, și atît de supărat, că nu mai știe să taie o apă minerală. Pentru că „nimic nu-mai rău pe lume decît să fii singur”. Acțiunea se pamează în fața acestui personaj din viață. Ea înțelege, brusc, importanța prospecțiilor. Perfid, Tatos mută aparatul pe un om din echipă, administratorul, care, cu multa lui de Kojak îmbrăcat, șterge gura de restanță pe un platou de filmare. Adevărul este la doi pași, dar regizorul nu-l vede. El este preocupat de jocul actorului. El pune acțiunea să alege în jurul decurului ca să „pară” că a venit în goana; îl udă parul, ca să „pară” că a venit prin ploie; face criza cînd descoperă și mișcă din zilele noastre pe pardesul ei (eti-cheta îl supără, nu pardesul), iar cînd la masa celor doi adevărul dă în ciocot și, opărit, oamenii sar la băiaie, nici prin cap nu-trece să intrebe ce se întâmplă, ci urlă că nu-mai vroiam să-i vadă și pe geamul lui do. Bruscu, secvențele *Secvențe*, se leagă”. Prin culelelor lor disparate circula seva aceluiași idei despre jocul subtil dintre aparență și esență, dintre adevăr și mistificare. Dar care-i adevărul? De partea cui? Fostul comisar, Papaș în interpretarea magistrală a regretatului Geo Barton), are o figură de bătrîn domn distins mai presus de orice bănuială. Fostul anchetat (sustînut impecabil de Ion Vilcu), este figură de bancou și, dar cu un „nu știu ce” suspect în privirea prea limpede. Papaș începe prin a nega că este Papaș, apoi „scos din tîlîni”, recunoaște că l-a tras patru palme. Numai patru. Anchetatul nu acceptă verșunea celor patru palme, el reclama și doi dintr-unos și bocănuș și, de fapt, sufocat de orgoliu (comisarul nu-l mai ține minte, el îl ține minte doar pe Romic, omul de la care nu s-a scos o vorbă cu nici un preț și sub nici un chin) îl obligă la un efort de memorie: el, cine e el? Papaș își amintește, în fine, și fostul anchetat are surpriza să afle că imaginea pe care a lăsat-o este aceea a unui delator... Tatos grazează atît această încrușcare de spade între două posibile adevăruri, ține în prim-plan conflictul real și relația lui cu făcătura, iar cînd argumentele și contraargumentele se ciocnesc spectaculos, fixează momentul prin vizorul aparatului, cu efect de colimator. Dar lasă în suspensie răspunsul la întrebarea: care-i adevărul? De partea cui? Pentru că: „Adevărul e stăpînul nostru/ Nu noi stăpînim adevărul”...

Subtil și alunecos ca însăși ideea pe care o pune în circulație, *Secvențe* e un film derutant. Jocul dintre aparență și esență se prelungeste și asupra structurii lui. Dramatic, cînd de fapt e parodic, amuzant, cînd de fapt e dramatic, pitoresc, cînd de fapt e adevărat, el trebuie captat mereu alături de forma pe care o oferă privirii. E un film care trebuie privit atent și ascultat cu urechea ciuită. Ceea ce aduce sub ochii spectatorului dincolo de întîmplare (decourul Andrei Both și Nicolae Schiopu, costume Svetlana Mihăilescu și arh. Andreea Hasnaș), straturile de text și subtext vizual și sonor (Imaginea Florin Mihăilescu, coloana sonoră Horea Murgu) obligă spectatorul la un efort de concentrare, de atenție. Fără acest efort, *Secvențe* riscă să treacă drept un film „de culise cinematografice” sau, în cel mai bun caz, un film despre cum se face un film. Ceea ce ar fi făcut. Pentru că, tot încercînd să arate cum nu se poate „prinde” adevărul, Tatos reușește să spună o seamă de adevăruri. Despre trecut, dar și despre prezent.

Eva SÎRBU

Producție a Casei de filme Patru. Scenariul și regia: Alexandru Tatos. Imaginea: Florin Mihăilescu. Costume: Svetlana Mihăilescu. Arh. Andreea Hasnaș. Decourul: Andrei Both, Nicolae Schiopu. Ca: Geo Barton, Ion Vilcu, Emilia Dobrin-Besoiu, Mircea Dănuș, Constantin Drăgănescu, Dragoș Pîslaru, Ioana Marințescu, Ileana Codarcea. Distribuție: Iritreaga echipă de filmare. Film realizat în studioul Centrului de producție cinematografică „București”. Premiul pentru regie la Festivalul filmului de la Costinești 1982.



O femeie năprasnică asemenea Sidel din „Mara” (Maria Ploae)

Tora Vasilescu

în
Glissando
(scenariul și regia:
Mircea Daneliuc)
și în
Intrusul
(scenariul și regia:
Constantin Vaeni)
Între vis și realitate,
între aspirație
și împlinire

— 82 a fost, pentru actrița Tora Vasilescu, un an bun: două roluri principale în două filme așteptate cu interes: *Glissando* și *Intrusul*.

sul. Două personaje care pot marca fericit cariera unei actrițe. Ce le apropie și ce le desparte?

Tora Vasilescu: Nina, din *Glissando*, este guvernanta într-o familie bogată dintr-un oraș de provincie al anilor '30. Satula de lume în care trăiește și pe care o considera sub nivelul ei, Nina își caută salvarea într-o „mare iubire”. Marea iubire se dovedește însă o mare deziluzie și tot ce-i rămâne de făcut este să-și contemple imaginea propriei decăderi. Deci un personaj „retro” nu doar ca plăsare în timp dar și ca mentalitate. Maria din *Intrusul* este un personaj cu evoluție spectaculoasă, în trepte mari. Tăranică, aproape o salbatică, vândută chiar, ca un animal, pe băutură, apoi muncitoare pe un șantier, apoi laborantă. Pygmalionul ei fără voie este un tânăr din care Maria își construiește un ideal, și de care se îndrăgostește ca de un ideal. O femeie care pornește de la nimic, câștigă tot, este gata să piardă tot, și salvează ceea ce știe — pentru că a aflat pițind un preț greu — că este cel mai important pentru ea: demnitatea.

Ce le aseamnă? Nevoia de dragoste și aspirația către ideal.

Ce le deosebește? Mentalitatea. Deci, reacția în fața eșecului. Sentimental, dar nu numai...



O biografie scrisă de Marin Preda (Tora Vasilescu)

Florina Cercel

în
Căruța cu mere
În lumea fascinantă
a circarilor
Scenariul: D.R. Popescu
Regia: George Cornea

„Lume, lume, a sosit circul! Lume, lume, femeia-sarpe! Omul care rupe lanțurile Lume, lume, a sosit circul!” — alergam, copii fiind, la marginea orașului unde circarii își instalau cortul, urmăream cu sufletul la gură pregăti-

Maria Ploae

în
Întoarcerea din iad
O pasiune mistuitoare,
în stare de a ignora
„gura satului”.
Scenariul și regia:
Nicolaie Mărgineanu
Dialoguri:
Petre Sălcudeanu

— Un personaj principal feminin din *Întoarcerea din iad* se numește Veronica. Cine este ea?

Maria Ploae: Veronica din *Întoarcerea din iad* e o femeie năprasnică, din aceeași familie de personaje cu Sida din *Dincolo de pod*, cu deosebire că aceea era mai interiorizată, Veronica reacționează la tot ce i se întâmplă... și i se întâmplă destule. Dacă ar fi numai patina ce-o macină, dorința ei de fericire cu orice preț. O femeie coaptă, în stare de o pasiune mistuitoare, în stare de a ignora „gura satului”, o femeie care-și ascultă presimțirile, ce nu o dată se adevăresc. Personajul are doza lui de nebulie în acest coșmar care a cuprins satul din momentul reînțarcerii fostului ei iubit, un coșmar dus la paroxisim și deci insuportabil. Mă simt bine în roluri de tărânci, am copilărit la țară, e o lume pe care nu numai că o știu, dar o port în suflet...



A cincea lebădă se numește Duffy (Rodica Mureșan)

Rodica Mureșan

în
Un accident
numit Duffy
Un zbor
cu aripi frunte...
Scenariul: Paul Everac
Regia: Mircea Mureșan

— Cine e Duffy? Sau cum ar trebui ea să apară pe ecran? Sau cum o vede interpreta ei?

Rodica Mureșan: Când un om singur întâlnește un alt om singur, firesc ar fi să se nască un împărțit sentiment, pur și adevărat. Duffy este un astfel de om, într-o astfel de situație. Și totuși, chiar dacă aparent sentimentul se ivește, el nu capătă profunzime, se împotmolește în milul conformismului celor puși pe căpătâială zilnică, al celor îngrijorați că-și pierd agoniseala, ce n-ar da-o pe o simplă dragoste sinceră. Astfel, Duffy, aparent o ființă superficială, trece prin viața ca o lebădă pe ape, devine un personaj dramatic, o existență zbuciumată, mascată în plumb de balerină.

Ioana Crăciunescu

în
La capătul liniei
Pentru ea, destinul
poate începe
într-un film următor.
Scenariul:
Radu F. Alexandru
Regia: Dinu Tănase

Ani (vine de la Ana? Nul de la Anișoara!) pleacă de la țară și ajunși chelnerii, într-un orașel de provincie, s-a realizat Vistă încercă. Experiențe probabil nu tocmai colorate în roz. Gustul „idealului”? (de l-ăr avea, ar deranja-o, absența lui îl dă doar o stare de apatie). Chiar sceptică. A văzut și a trecut prin destule pentru a crede că viața îl mai poate oferi vreo surpriză. Puținele speranțe rămase le ține ascunse cu grijă printre șter-

garele casei bătrânești, punct mereu de întoarcere; grija unei mame singure...și a unui cine...și a unei pisici... Spațiul rece, încălzit cu lemne, în care micuța ei viață confortabilă de la oraș își pierde uneori sensul.

Filmul surprinde doar trezirea ei, doar încercarea disperată de la o zi la alta de a crede că se poate schimba ceva. Privește cu ochii măști împlinirea! Ar vrea să aparțină acelei împliniri. Și ea este „la un capăt de linie”. Pentru ea destinul poate începe abia într-un închipuit film următor. Și el tot alb-negru.

Filmul e terminat, gata montaj, abia își așteaptă premiera. Și actrița din mine, sau poate omul, îmi pune o întrebare ciudată: oare va servi oboșită și agasată într-un restaurant? Oare va fi frumos îmbrăcată împreună cu cel pe care abia a început să-l iubescă? Oare va fi singură cu mama la țară? Unde va fi și cum se va simți Ani în noaptea nefinită a Anului Nou?!

Ioana CRĂCIUNESCU

Pagini realizate de Roxana PANĂ



Experiențe probabil nu tocmai roz (Ioana Crăciunescu)



„Femeia-sarpe”: duritate și poezie strălucire și mizerie (Florina Cercel)

rie, priveam fascinată spectacolul. Sufletul mi se umplea de o tristețe inexplicabilă acolo, la marginea orașului, după ce luminile strălucitoare ale spectacolului se stingeau și circarii rămăneau singuri.

Dorina, personajul feminin din *Căruța cu mere*, vine din această lume specială a circului, o existență în egală măsură minunată și dură. În acest sens, scenariul lui D.R. Popescu este deosebit de bogat în nuanțe. Deși mereu prezentă, Dorina, personajul meu, nu vorbește aproape deloc în film. Ea nu se explică și nu explică nimic. Se culcă pe săbii, prezintă spectacolul, poartă costume strălucitoare, doarme în căruța, spală rufe, trăiește un mic sentiment, imediat reprimat, și visează să ajungă vedetă de cinema. De fapt, este un instrument în mina lui Mezat, patronul circului (Ion Dichisescu).

Dacă mă gândesc la Mării (personaj drag sufletului meu și de o rară integritate morală, din *Femeia din Ursă Mare*) pînă la Dorina, femeia-sarpe”, „fecioara aerului” din *Căruța cu mere* e, într-adevăr, o distanță imensă!

Florina CERCEL

film? În ce rol?

Leopoldina Bălanuță

în
Mult mai de preț
e iubirea
Mai de preț e...
experiența umană!

Scenariul:
Nicolae Țic
și Dan Marcoci
Regia: Dan Marcoci

— Stimată Leopoldina Bălanuță, ați terminat filmările la **Mult mai de preț e iubirea** în regia lui Dan Marcoci. Cum ați colaborat cu foarte finul regizor?

— Excelent! Îmi place să lucrez cu tineri. Am convingerea că se produce un anume gen de comunicare, un transfer feroc de ambele părți. Doresc din tot sufletul ca prezența mea printre interpreți să-i aducă noroc debutantului Dan Marcoci, om de o rară distincție și finețe — așa cum l-am purtat noroc și lui Mircea Vărlu la debutul său cu *Fefelega*.

— Distincția, finețea de care vorbiți, credeți că sînt calități oportune pentru un regizor de comedie, fie ea și cinematografică? (pentru că **Mult mai de preț e iubirea** este o comedie).

— Absolut necesare. Dealtfel mi-a trebuit mult curaj să accept acest rol, de cu totul altă factură decît ceea ce am jucat pînă acum în film, fiind vorba într-adevăr de o succulență comedie de caracter. Ceea ce m-a atras la

el a fost însă tocmai nouțetea lui, precum și plăcerea de a juca alături de cuplul Rodica Negrea — Dinu Manolache.

Nu pot spune că-mi doresc anumite roluri. Ci în primul rînd să am parte de astfel de înfiniri ferice cu oamenii. Pentru că ei alcătuiesc nucleul unui spectacol. Cred că acest lucru este cel mai important. Această experiență umană care prin nu știu ce miracol se convertește în fapt de artă.

Georgela DAVIDESCU



Așa cum
n-ați văzut-o
pînă acum
în filme:
în rol
de comedie
(Leopoldina
Bălanuță)

Draga Olteanu-Matei

în
Buletin de București
De ris, chiar dacă
în realitate
ar fi de plîns!

Scenariul:
Francisc Munteanu
Regia:
Virgil Calotescu

— Vă întrebăm, stimată Virgil Calotescu, acum la terminarea filmărilor, ce rol interpretează **Draga Olteanu-Matei** în „*Buletin de București*”?

— Virgil Calotescu — Eleonora Popescu, do loc din Călărași, femeie serioasă și onorabilă, soția lui Costică Popescu (Octavian Costescu), pensionar, nimereste în lumea comediei cinematografice prin intermediul **Dragii Olteanu-Matei**, și datorită unor „incurcături” provocate de Silvia, odrăsla ei (în film Cătrinel Dumitrescu), care e gata să înlocuiască diploma de agronom cu copertile unui bule-

tin de București. Și uite așa, voluntar sau involuntar, coana Eleonora ajunge de „risul lumii”... Și barem dacă toate năruirile pe care le vedem în film ar fi de ris! Dar ce să-i faci? Așa se rîde de prostia omenească, chiar și atunci cînd e tristă...



Girul unei comedii
îl dau și actorii
(Draga Olteanu-Matei)

Rodica Tapalagă

în
Dragostea
și revoluția
Cu umor, despre
o conduită dictată
de... umori.

Scenariul: Dinu Săvaru
Regia: Gheorghe Vitanidis

Carmia, femeia cu nume delicat și tandru din **Dragostea și revoluția** este, dacă vreți, „omul negru” al filmului. O conduită dictată de viscere, de umori, de instincte, numai de cele rele. Să intrupei un om rău, rău, fără scapare rău. Toate aceste date, într-o scriitură apăsată și paradoxal (vorbind despre un film) extrem de teatrală! Acestea fiind datele problemei, pentru mine a fost o experiență care a devenit e drept, foarte greu incitantă.

Cu tonuri atît de categorice și puține mi s-a părut greu să realizez un portret realist. Umbra și penumbra, semitonurile, nuanțele fac bucuria meseriei noastre. M-am străduit, orgolioasă, mărturisesc, să îmbogățesc, să compun un chip, învingînd această îngrădire pe care mi-a impus-o, din start, scenariul. Tot timpul m-am gîndit că substantivul bestie (ei, dai!) este de genul feminin. Pe parcursul rolului, malitioasă, m-am amuzat la acest gînd. E bine însă să nu glumești prea mult cu unele lucruri. Sper că am reușit să fiu cuvîntoasă.

Rodica TAPALAGĂ



Deși o cunoașteți
din Clipa,
veți avea o surpriză!
(Rodica Tapalagă)

Marga Barbu

în
Misterele
Bucureștilor
Un personaj misterios
atacînd
cu toate „armele”
Scenariul: Eugen Bahail
și Nicolae Paul Mihail
Regia: Doru Năstase

— Ce aduce nou Agatha din „*Misterele Bucureștilor*” față de personajul pe care-l cunoașteți din „*Trandafirul galben*” și „*Drumul oaselor*”?

— Marga Barbu: — În **Misterele...** veți vedea o Agathă misterioasă! Nu-i voi dezvălui secretele pînă la premieră. Pot să vă spun doar că voi încerca în această serie să mă apropii de dușmanul meu de moarte, Mărgelatu (alias Florin Piersic). Dacă voi reuși sau nu? Nu știu! Oricum, voi pune toate „armele” la bătaie, voi întinde toate capacele în calea lui. Cînd ai un dușman și nu poți să-l înalături, e mai bine să îl-ai apropiat, să îl-ai facit aliat. Bineînțeles că nu vor lipsi scenele de suspens, nici săniile cu zurgălăi trase de cai nărași! Sperăm să avem și zăpadă... Lucru aproape sigur pentru scenele ce le vom filma în ianuarie, la Miercurea Ciuc. În bună parte deci, e Agatha pe care o știți. Ceea ce nu știți și veți vedea... sînt acțiunile în care e antrenată. Și din acestea, sînt berechet!



Agatha:
aceeași
și totuși
alta
(Marga Barbu)

Mariana Mihuț

în
Fruce de pădure
Gata de orice,
pentru a ajunge
altceva decît este...
Scenariul: D.R. Popescu
Regia: Alexandru Tatos

— Stimată Alexandru Tatos, ați putea povesti, pe scurt, rolul pe care îl interpretează **Mariana Mihuț**, în *Fruce de pădure*?

— Alexandru Tatos: Nu-i ușor de spus în cîteva vorbe. Ca profesie: o fotografă. (E corect spus la feminin?) Un personaj pitoresc, cu haz... o femeie care aspiră la o altă situație, vrea să fie altcineva decît este sau decît poate fi. Și pentru asta e gata să se preteze la orice. Printre altele, va fi și mireasă „de formă” într-un simulacru de nuntă. Adevărul despre personaj îl aflăm abia într-un cadru de final. Personajul e mai complex decît am încercat eu să-l creionez. De aceea am și încredințat rolul **Marianei Mihuț**, pentru a

aduce pe ecran tot ceea ce nu izbutesc vorbele să spună.



Fotografă
(în fond)
și mireasă
(de formă)
Mariana
Mihuț

altă factură decît cele interpretate de mine pînă acum. Povestea de dragoste din film e întreruptă brusc de un accident, mai bine spus de o întîmplare. Putea fi una minoră, fără consecințe. Dar nu! Urmează despărțirea, o convalescență prelungită... Aștept premiera celor două filme cu interes și cum altfel, decît cu emolie.

Fotografii de Victor Stroe

Carmen Galin

în
Întunericul alb
(Scenariul și regia:
Andrei Blaier)
și în
Faleză de nisip
(scenariul:
Bujor Nedelković;
regia: Dan Pița)
Două roluri într-un an.
Două filme
de actualitate!

— Care ar fi schița biografică a celor două personaje pe care le-ați interpretat anul acesta în film, deci pe ecrane în '83?

— Carmen Galin: Stela, personajul din **Întunericul alb** mi-a fost dăruit de **Andrei Blaier** încă din scrierea scenariului. Mă reîntînesc cu acest regizor la 8 ani după **Ilustrate cu flori de cîmp, Întunericul...** este tot un film de actualitate, dramatic, cu situații răsturnate, așa cum răsturnat este și sensul vieții acestei fete tinere... veți vedea cum! Cristina, rolul pe care îl fac în **Faleză de nisip**, are puține date biografice ieșite din comun. E o femeie interiorizată, surprinsă într-un moment de criză a existenței sale, un moment în care-și pune întrebări și trebuie să ia o hotărîre. O femeie la o altă vîrstă și de o



Lucrînd cu Blaier la 8 ani după **Ilustrate cu flori de cîmp** (Carmen Galin)

Un film din antologia anului 1982

De la cronică de premieră
la perspectiva de critică

Din nou
despre „Concurs“

Eroul principal, „Puștiul“ (Claudiu Bleontz), lipsește din fotografie (e în pom), dar privirile tuturor se îndreaptă spre el: Ștefan Iordache, Adriana Schiopu, Marin Moraru, Valentin Urutescu, Cătălina Murgea, Teodor Danetti, Vladimir Juravle și Georgehe Dinică



Există filme discutabile
și există filme discutate.
De dorit ar fi
ca numărul filmelor discutabile
să scadă,
iar numărul filmelor căutate
și discutate, de public
și de critică, să crească.
După părerea criticilor care
susțin, în numărul de față
această nouă rubrică dedicată
cinematografiei românești,
filmul „Concurs“ de Dan Pița
face parte din a doua categorie

tot atât de ireal plutitor spre o zare de lumină îndepărtată, deși nu tot atât de „speculat“ imagistic ca în Concurs, tot atât de biniți de fatasmale pe care Alexa Visirion le și figura în cadru, prin femeia care alergă, în gîndul circularul, paralel cu drumul său prin pădure. La Dan Pița, fantastul și parabolul sînt absorbite în real, în obișnuit, eroul său nu au vizionul oniric, nu înghit baionete, nu împuscă porumbei. El capturează, cel mult, o găină, deloc metaforic, cu totul domestic și chiar gastronomic, dar fantastic este noroiul în care întregul grup se afundă pînă la genunchi, ireal și absurd este efortul în care toți participanții la concursul de orientare turistică se angajează, pentru a urni din loc uriașul camion plin de rîvnitele zburaătoare, dintre care numai una rămîne în brațele celui mai realist din grup, ca un însemn, ca o decorație, la care ceilalți, tot afit de îndreptățit, consimt cu o tonică, tăcută și foarte specifică generozitate.

Nu sînt deloc convins de ceea ce par să susțin aproape toți comentarii, că tema acestui film ar fi indiferența, complice cu crima, de care s-ar face vinovăți cei nouă membri ai echipei participante la concurs. Cu excepția unuia singur (purătorul busolei), toți concurenții sînt afectați de strigătele de ajutor ale femeii din pădure, apoi toți, inclusiv responsabilul cu busola, se precipită spre locul de unde cred a veni strigătele. Căutarea se prelungește, și de termenele excușării nu intervine dimensiunea fantastică. Că tipetele se aud cînd dintr-o direcție, cînd din alta, de pretutîndei. Asta nu numai că îi incurcă pe excursioniști, în dăruirea lor stieră, dar îi

Impardonabila indiferență

Micul grup uman care participă la exercițiul de orientare turistică din filmul *Concurs* are nu puține păcate. E măcinat de diverse avertisuri reciproce, cuprinde înși gata se dea oricînd bir cu fugiții, să tragă chiulul ori să-și asigure o situație privilegiată, manifestă o jalnică servilitate la adresa „șefului“, urîndu-l totodată, n-are nici un chef să facă sport, dar ține să se evidențieze în ochii superiorilor și să „bifeze“ ca realitate o „acțiune culturală“ prevăzută.

Dar dacă acestea sînt păcate mai mult sau mai puțin scuzabile prin mărune egoisme omenești, unul rămîne orbil: indiferența criminală.

Pe parcursul itinerariului aventurilor din pădure, grupul aude o femeie țipînd după ajutor. „Puștiul“ încearcă să o gasească, nu reușește, colțeați se pretac a dori și el să răspundă apelului tragic, apoi renunță, liniștindu-și conștiința cu ipoteza că cineva a vrut să gumească pe seama lor sau au avut, pur și simplu, toți, o „halucinație auditivă“.

Curînd, într-adevăr, țipetele încetează, „Puștiul“ cedează presiunii grupului și îl urmează abandonînd căutarea presupusei victime. Aceasta e descoperită abia la sfîrșit, în sfîrșit, și o femeie ucisă după ce a fost violată. Urieșul „Puștiului“ acum, în fața cadavruului, exprimă o disperată remușcare.

Aiciiese la iveală și unul din tîlcurile multiple ale acestui film admirabil care poate rivaliza, în sfîrșit, cu producțiile straine de vîrf. Nimic nu degradează mai grav o colectivitate umană ca nepăsarea la față de cineva supus agresivității. Omeneșul se manifestă la acest nivel, în primul rînd, prin intervenția promptă, solidară. „Societatea adevărată“ începe acolo unde nu se mai trăiește „ca-n codru“.

Și exact așa ceva s-a petrecut, un act bestial a fost toleat — notabil bine — într-o pădure, spațiu sălbăticiei. Elias Danetti a consacrat o carte capitală a sa, „Masă și putere“, instinctelor „haitei“ — văzută de el ca formă cea mai primară a vieții omenești în grup. E nivelul animalic, pe care-l cunosc și lupii și hienele.

Grupul din filmul *Din Pața* se comportă ca o „haită“; aceeași supunere orăb, lingvistică; aceeași legătură gregară funcționînd foarte strîns doar spre a asigura reușita vînătorului („știgarea „concurșului“), aceeași indiferență lașă, zoologică, pentru orice act dezinteresat, solidar cu întreaga specie.

Fînă descoperă cadavruul femeii violată, „Puștiul“ e dispus să treacă peste meschinăria grupului; îl urmează cu o privire curiosă intrigată, cară fără să protesteze ruscacul co-

mun, execută treburile grele și primejidoase, de la care ceilalți se dau îndărăt, ba și înghite mojițiile și ingratitudea cu o filozofică înțelegere, rămînd să strînga ultimul fanoanele. Dar după ce constată de viață eșfulul atroce al nepăsării grupului, acesta îl inspiră o scribă imensă. Le aruncă fotele cochi-pieri fanoanele la picioare și trece pe lînga ei, fără măcar să-i mai privească.

Să remarcăm că și fața de dînsul, grupul e gata să-și arate indiferența ferocă, asîndu-și singur în pădure, unde urmează să abia loc operațiile artificierilor. Și acum „haita“ are pornirea să ignore pe cine nu face parte din ea. Parait găsește o justificare părăsirii bălăului în pădure, o primejdie să fie căutat, pentru că vor începe curînd exploziile. Tar pentru liniștirea sufletelor adaugă că „Puștiul“ avea bicicleta și, sigur, a și plecat. Alții își marchează nepăsarea lașă și mai urît: năuși amînesc — spun — să-i fi văzut vreodată. Șoferul declară indignat că are exact numărul de inși cu care a venit, și nu înțelege pentru cine trebuie să întoarcă.

Dar de ce „șeful“ oprește autobuzul și o ia pe jos spre pădure? A intervenit oare la el un licar de răspundere morală? E de crezut, lîndă o repede, coborînd, pe neaștept, strîngîndu-i „prefăcut“. A trecut, deci, în regimul vieții autentice. Ulterior și ceilalți îl urmează, căcînd după el, la sfîrșit, cu pași fantomatici. Într-un fel de ceață albioasă ca personajele ostîndite să rătăcească venic, alături de viața adevărată în ultima secretă din filmul lui Buñuel: *Farmacul discrit al burghazelui*.

Nu stîlmăm numele „Puștiului“, care evită mereu să și-l spună, ori de cîte ori e solicitat la aceasta. Răspunsul pe care îl servește e fetei rebușiste se nimereste (oare întâmplător) să fie tocmai cuvîntul „grup“. Să returnem că defectele participanților la concurs casar mai ales în relațiile lor de „chiplă“. Cum spuneam, unul susțin în final că strănul tînar fără nume nici n-a existat. Inchipue „Puștiul“, pe un plan simbolic, înșăși conștiința prin care grupul n-ar mai fi o „haită“, ci ar deveni o veritabilă colectivitate umană? Continuuă simțul răspunderii sociale să le lipsească „celorlalte“ personaje și s-a trezit numai la „șef“? Tocmai el însă l-a băgat în grup pe băiat cu scopul vreunul „aranjament“ dubios. Poate e vorba acum doar de teamă? O doză de ambiguitate se păstrează și faptul că unele simboluri rămîn echivoce vădește talentul și inteligența regizorului. Parabola trebuie să fie perfect coerentă, inteligibilă și motivată, la nivelul relațiilor curente, dar deschisă înfîntilor glosări pe tîrîm simbolic. Concursul nu imită filmul lui Tarkovski *Calauza*, cum au impresia unii. E, de fapt, o replică inopinată la el, în ordinea imediată extraordinarului și tainicului, opunîndu-i grotescul banalului, și în ordinea simbolică speculativă, preocupările crude cotidiene, mizeriile existenței zilnice, înfrîntînd aici, cu ponderea lor teribilă, metafizicului.

OV. S. CROMĂLNICEANU

Realismul și fantastul în aceeași ecuație

Spre deosebire de precedentul moment de vîrf al anului cinematografic — *Inghîțitorul de săbii*, *Concurs* este un film „eminant de cinematografic“. Pe cit e de obsedat Alexa Visirion de punerea în scenă a ideilor și motivelor sale dramatice, dispus pentru aceasta să sfideze cursivitățile și delicele expresiei filmice, făcînd semn din voia teatralitate a soluțiilor sale, pe atât de mult se încredințeze. Dan Pița aparatului de filmat, sugestiei imaginii înșăși, cu efectele și jocurile ei inefabile, cu dinamica ei perpetuă, construindu-și propria sa dramaturgie, cu riscul de a lăsa articulațiile laxe, presupuse sau puse în paranteză. O vrajă ne fură din primul cadru, de la titlurile genericului care se răstoarnă în ele însele și se metamorfozează fluent, inesezabil, rămînd parcă aceleasi și fiind totuși altele. Un fluid transparent, de fapt drumul ud de ploaie ne face să luncăm spre un tîrîm neștut, dincolo de ceață, spre acea poartă metalică, datelată, deschizîndu-se singura către un spațiu care e și nu e un parc înaceșabil, o pădure carocare, rezervație naturală, teren sportiv, șantier în lucru, incrușcare de drumuri...

Dar s-ar putea ca mai multe să fie ele elementele comune sau de racord între cei doi autori, decît deosebiri. Comun este nesatul care-i mină și grăbește nemilos și pe unul și pe altul, de a spune acum ceea ce au spus, de a face în fine ceea ce voiau demult să facă, fie la 10 ani de la data proiectului. Cum e acest prim lungmetraj de autor, al lui Dan Pița, conceput în studenție, în afară de ceea ce rezultă din acest neștut discutabil, în planul realizării, un record fundamental există în ecuația estetică a celor două filme. Dominantă, și în *Inghîțitorul de săbii* și în *Concurs*, este transformarea realului, a imediatului în parabolic și fantast. Vecinătatea, coexistența acestora, deloc pașnică, dimpotrivă, profund neliniștitoare, atrece prin normalitatea pe care antonomiile împreunate o așează, este o formulă dificilă și riscantă, în care o orare de un semton sau decalarea unui șfert de măsură poate compromite totul. Dar simbioza realismului cel mai crud cu imaginarea este tentantă și fertiliă, ea pare să câștige teren, pretutîndei în ultimul deceniu cinematografic, marcînd la antipod pe Spielberg și Tarkovski, pe Schoendorf și pe mereu noul Fellini, acesta avînd asupra celorlalti ascendențul de a putea oricînd demonstra că tot ce a fost și va fi în cinema a existat de la început în filmele sale.

La un moment dat în *Inghîțitorul de săbii*, „maistrul Michel“ trecea și el printr-o pădure, cu căruța sa cu coviliri, pe un drum rectiliniu,

și face să se întrebă dacă nu sînt ei înșiși victimele unei farse, dacă această încercare nu face cumva parte dintre probele programate ale concursului. Deși în timpul lor liber, ei sînt și acum în serviciu comandat, ascultă de un regulament și de termenele excușării unui sîmțunar primit, mai mult decît de strigătele care vin din toate părțile. De aici și discuțiile sofisticate, vociferările oșioase care îl intruzează suplimentar și fac mișcarea lor salvatoare ineficientă: e sau nu e vorba de un viol?

Nu indiferenți, ci prea participativi sînt eroii noștri. Verbalitatea lor, continuă, disputele, rivalitățile, invidiile, ciocnirile, concursul inșăși, la care au mai participat și în care vor recidiva, toate sînt construite pe acest exces, care își are reversul lui. Căci verbalitățile este legea fîcării și a tuturor, din instinct de conservare — de unde și consensul la care ajung mai de fiecare dată, destul de repede sau la care renunță din mers, indiferent de cauza în discuție și oricîte trepte ale paroxisimului ar fi urcat.

Personajele sînt înșiși departe de a fi uniforme sau de a proceda mecanic, fiecare este participativ în felul său, în grade diferite și cu un firesc nedozmînt. Nici Puștiul (Claudiu Bleontz), intrus fără voie în echipă, nu face excepție de la această ecuație, și el e maleabil, se lasă cooptat de către necunoscut, are naivitatea să intre pentru el în mlaștina în care ricăcă să se înecă și să cadă pedepșitor un arbore uscat peste el. El este participativ, pentru că e sincer convins că trebuie să fie, cum îi și spune lui Mitică (Georgehe Dinică), în virtutea unei solidarități dezinteresate sau în căutarea unei minime și nenovate plăceri. Dar mai ales participarea sa e totdeauna cu titlu individual și în contrapunt cu ceilalți — fie ultimul, fie primul. El pleacă singur înainte, spre locul de unde crede că vin strigătele femeii și rămîne ultimul în pădure, că să strîngă fanoanele. El descoperă cadavruul victimei, îi li aparține strigătul de remușcare neprecușioasă din final. Cu o expresie încolțită pe figura, mereu aceeași, sceptic față de cel din jur, deși ferindu-se să acuze pe vreunul, el e singurul care îl ofera Laviniu (Adriana Schiopu) fiori, el îi face pe ceilalți să se întoarcă din drum și îi va duce la locul crimei, care nu e a lor și e totuși a tuturor.

Valerian SAVA

fața mai puțin vizibilă a „uzinei de visuri”

Richard Dreyfuss (în fotografie alături de Christine Zahnd în filmul *4 cu viață are un sens?*), laureat cu un Oscar și cunoscut și spectatorilor noștri, este pe cale de a face inchiisoare pentru că a fost prins cu stupefiante asupra lui

Heroina și (h)eroinele

În încercarea disperată de a se salva de la faliment, „un rege al automobilelor” se lansează într-o vastă afacere cu droguri, destinate toxicomanilor tot mai numeroși din lumea filmului.

Personajul aduce, în multe privințe cu „Marele Gatsby”. Ca și eroul celebrului roman al lui Scott Fitzgerald — căruia, într-o versiune filmată cu oțtiva ani în urmă, Robert Redford avea să-i împrumute farmecul său viril — era de origine modestă, se ridicase de jos și printr-un tenace efort de voință izbuzise să ajungă aproape de vârful scării sociale, acumulând glorie și bogăție, tot ceea ce își poate dori un „self-made man”. Ca și Gatsby, era urmărit de o obsesie: nu să-și recucerească iubita de odinioară, ci să construiască un automobil care să nu-și aștepte pereche în lume. Obsesia care, ca și în cazul lui Gatsby, devine niște scopuri înșiși al existenței sale, capătul dimensiunilor simbolice a ceea ce sociologii și scriitorii deopotrivă denumesc „the great American dream”-marele vis american, vizul succesului, al reușitei cu orice preț.

Analogia se oprește însă aici, pentru că lui Jean De Loreau — constructorul de automobile din viața adevărată — îi lipsea aura romantică a eroului fictiv al lui Fitzgerald, îi lipsea generozitatea sufletească, dezinteresul și chiar disprețul pentru bani al acestuia. În ciuda milioanelor, nu tolera deosebit de bine, foloșile pentru a-i doborâși. Și dacă Jay Gatsby a pierit în mod absurd, nu înainte de a fi luat asupra-i, ca un ultim gest romantic, un accident de automobil comis de femeia iubită, De Loreau a sîrșit lamentabil, într-o inchiisoare californiană, implicat într-o sordidă tranzacție cu droguri.

Vizul spulberat al unui „superstar” al profilului

Poate că nu strică a reaminti, pe scurt, cum s-au petrecut lucrurile, tocmai pentru că ele par desprinsă dintr-una din acele producții tipic hollywoodiene ale anilor ‘40–‘50, populare de la început, de filme complexe, urmărite de un destin implacabil și cărora unii critici francezi le-au spus „films noirs” (prin analogie cu faimoasa colecție „Série noire” a lui Marcel Duhamel). Așadar, John De Loreau era un om despre care se putea spune că „reușise” în viață: vicepreședinte, la un moment dat, al gigantului constructorilor de automobile „General Motors”, posesor al unei averi impresionante, distins, elegant, înconjurat de femei frumoase și avînd nenumerăți prieteni în lumea fascinantă a „show biz”-ului, lumea vedetelor de film, de teatru și televiziune — într-un cuvînt un fel de „superstar al capitalismului” (expresia aparține săptămînalului „Newsweek”).

Numai că „superstarul” nu s-a mulțumit cu ceea ce avea, își dorea mai mult decît orice, un imperiu propriu al constructorilor de automobile, asupra căruia să fie stăpîn absolut și unde să realizeze o mașină de sport ultraluxoasă și ultraperfecționată, menită să-l aducă profitori fabuloase — și așa a luat ființă în Irlanda Nord, cu sprijinul capitalului de stat britanic (omul avea într-adevăr geniul afacerilor), compania „De Loreau Motor Cars

La Hollywood traficul cu praful „mortii albe” nu constituie doar subiect de scenarii...

Ltd.” Dar jocul cu șansa al celui care, sub înfățișarea de Gatsby, ascundea nemurata sete de putere financiară a unui Rockefeller s-a oprit aici: cumpărătorii nu s-au înghesit la mașina nou creată, al cărui preț era prohibitiv și al cărui motor era, în plus, un preț nesățios devorator de carburant și firma s-a pomenit în pragul falimentului. Și atunci i-a venit ideea salvatoare: să se apuce de comerț cu cocaina („mai prețioasă decît aurul”, după cum avea singur să mărturisească), în care scop a intrat în contact cu o serie de personaje ale lumii interlope. Printre acestea se afla însă și un agent acoperit (ca într-un „film noir” made in Hollywood) al biroului american al narcoticelor și așa se face că, exact în momentul cînd era încredințat că tranzacția va fi încheiată, regele limuzinelor de mare viteză, surprins pe aeroportul din Los Angeles cu o cantitate apreciabilă de stupefiante în valizele sale sigilate, s-a pomenit cu cătușele la mîini. Procurorul general adjunct al S.U.A. avea să comenteze laconic: „Nu se poate căsădi o industrie pe spina rezei cocainomanilor” iar guvernul britanic avea să pecetuiască eșecul final al celui ce s-a dorit un superstar nu numai al profilului ci și al sîlupienților orondin închiderea uzinei din Irlanda de Nord...

100 kg de cocaină pentru starurile californiene

Și acum schimbare bruscă de decor: din lumea automobilelor de lux și a drogurilor se naște transparenț în lumea filmului... Cele 100 de kilograme de cocaină pe care De Loreau intenționa să le achiziționeze erau destinate. În primul rînd, Hollywood-ului: cocaina este socotită „drogul bogătașilor”, în comparație cu heroina, de pildă, stupefiant ceva mai „jefin” or, printre cei ce-si pot permite prețurile exorbitante cerute (De Loreau scotia pe un profit de 60 de milioane de dolari) se numără, la un loc de frunte, starurile de la Hollywood. Nu este o simplă presupunere, ci o realitate pe care aveam s-o constatăm, la fata locului, doi ziaristi cu spirit iscoditor de la un cotidian de mare tiraj (sîntem, din nou, în plin, „film noir!”) Dar înainte de a vedea care sînt aceste constatări, nu strică a reaminti câteva lucruri.

Toxicomania a fost, nu de ieri de azi, una din temele predilecte ale Hollywood-ului. De la filmele, majoritatea date uitării, ale anilor ‘20, care aveau ca inevitabil fundal vestitul cartier Chinatown din San Francisco, cu sordidele sale maghernite unde se fuma opiu, s-a ajuns — după o perioadă de interdicție impusă de codul Hays (de care s-a vorbit cu alt prilej), v. revista Cinema nr. 5, 1982) — la încercări serioase de explorare în toată dimensiunea sa tragică a fenomenului — poate cea mai remarcabilă realizare în acest sens fiind *The Man with the Golden Arm* (1955), unde Frank Sinatra, în rolul „omului cu brațul de aur” (bratul răzuit de acul ucigaș al serinții) a avut o creație memorabilă; concomitent s-au realizat numeroase alte producții care urmăreau mai mult latura pur polițistă (French Connection, de pildă, sau *Serpico*, cunoscută și publicului nostru). Dar, printr-un transfer de la ficțiune la realitate, Hollywood-ul a fost și „scena” unor cazuri reale de toxicomanie, care, atunci cînd au reușit să străpungă bariera tăcerii impusă de conducerea studiourilor, au produs vivă la vremea lor.

Victimele tragice, de ieri și de azi, ale toxicomaniei

În cunoscutul său volum „Hollywood Babylon”, publicistul Kenneth Anger a evocat un șir de asemenea cazuri, din anii ‘20, între care cel al extrem de talentatului actor Wally Reid, socotit ca înșuși intruchiparea idealului american de frumusețe și vigoare barbătească, care a sîrșit într-un azil de psihiatrie, sau al fascinantei Barbara La Marr (despre ea se spune că „este prea frumoasă pentru a fi reală”), care a avut un sîrșit la fel de tragic în urma unei doze prea mari de cocaină (pentru a avea tot timpul drogul la îndemînă îi lina într-o casă de aur, așezată pe pîniul din saton). Numeroasele alte vedete feminine (să mai amintim de Juanita Hansen, notoriu-palmoaselor Mack Sennett Girls, din numai puțin în ajmoasele comedii bușești ale „marului mur”) care au căzut victime „mortii albe”, au dat nestere unui zguditor joc de cuvinte „heroin heroines” (adică „eroinele heroinei”), deși nu heroina era „preferată” ci, ca și astăzi, cocaina.

Așadar, dezvăluirea celor doi ziaristi (de la „New York Times”) care, pornind pe firul afacerii De Loreau, au ajuns la „uzina de vise” californiană, nu sînt chiar neașteptate. Surprinzătoare sînt însă proporțiile și intensitatea pe care le-a dobîndit azi fenomenul. Într-adevăr, așa cum declara fără ocol una din oficialitățile poliției din Los Angeles, la Hollywood, ca și la Beverly Hills (cartierul predilect de reședință a starurilor), „abuzul de droguri a ajuns o adevărată epidemie”, care a cuprins „toată lumea, de la producători și conducători de studouri pînă la tehnicienii de platou”. Cîteva episoade foarte recente au proiectat această situație în atenția întregii opinii publice americane.

Așa este cazul actorului John Belushi, considerat demn de a face parte din inegalabilă pleiadă a „comilor corpolenti” — în care s-au ilustrat Oliver Hardy sau „Fatty” Arbuc-

kle, neasemuți așa ai risicelor în cascada: el a decedat după ce își injectase o doză extrem de puternică dintr-o combinație de heroină și cocaină, amestec de cele mai multe ori cu efecte fatale. Așa este cazul altui comic extrem de popular în America, actorul de culoare Richard Pryor (publicul nostru a avut ocazia să-l vadă în *Trans-America Express* alături de Gene Wilder, de asemenea un comic de mare popularitate), care, improvizîndu-se chimist și încercînd să-și prepare singur un „cocktail” de narcotice, pe baza tot de cocaină, a provocat o explozie de pe urma căreia s-a ales cu grave arsuri, abia reușind să scape cu

Talentatul actor Richard Dreyfuss, laureat al premiului Oscar și binecunoscut spectatorilor din România pentru creațiile sale din filmele *Întîlniri de gradul trei* și *The Goodbye Girl* a fost și el eroul unei întîmplări ce a produs un efect de stupefacție în rândurile noastre. Conducînd automobilul pe cînd se afla sub influența drogurilor, a pierdut controlul volanului, mașina dîndu-se de mai multe ori peste cap; a avut noroc și a scăpat neatinș, dar a fost trimis în judecată sub acuzația de posesie ilegală de stupefiante, care se poate solda cu o pedepsă privativă de libertate. Sub incidența aceleiași infracțiuni au mai căzut în ultimul timp regizorul Stan Dragoti, autorul unei reușite parodii după filmele cu vampiri *Love at First Bite* și *Dragoste la prima mîscătură...* foarte tinără actrița Linda Blair (fetița posedată de diavol din *Exorcistul*), producătorul Robert Evans și lista s-ar putea lungi cu multe alte nume. Dintr-un număr de 40 de cascadoare care au format obiectul unei sondaj, 22 au declarat că li s-au oferit spre cumpărare droguri chiar în incinta studiourilor. Abuzul de stupefiante a atins asemenea dimensiuni încît „încape să aibă efecte nu numai asupra sănătății celor în cauză ci și asupra calității anilor din zilele turnate în ultima vreme” acest lucru l-a declarat deschis celor doi ziaristi vice-președintele unui studio, care a rugat să nu i se divulge numele.

„Hollywoodammerung”?

Se înțelege că patima drogurilor este extrem de costisitoare (pe piața americană a stupefianților există o combinație de aproximativ 30 de miliarde de „narcodolari”) Julie Phillips, producătoarea filmului *Întîlniri de gradul trei*, a recunoscut că a cheltuit pentru cocaină peste 1 milion de dolari. Or, printre „lumișorii” de stupefiante ai Hollywood-ului la loc de frunte se numără tocmai principalul partener al tranzacției pe care urmărea să o încheie Dl. Loreau, un anume William Hertrick, proprietarul unei companii locale de aviație. Fără îndoială, fostul rege al automobilelor era astfel în posesia unei liste amănunțite a celor — vedele sau cineștii — a căror vinovată slăbiciune putea fi cit mai profitabil exploatarea...

Să prevestească asemenea dezvoltări — care sînt departe de a fi complete — acel „Hollywoodammerung”, acel amurg al zelor cetății filmului de care vorbea în cartea sa Kenneth Anger? Întrebarea poate ar trebui pusă în alți termeni. Pentru că fir înțeles se circumscrie astfel de țări și hiatului moralitate unei anumite arii sau unei anumite categorii profesionale, în rîndurile căreia se găsește, de altfel, și oameni citi, se poate de onorabili. În fond, ele tîn nu de o situație la un moment sau altul, ci de înesă structurile unei societăți clădite pe obsesia profitului și a succesului cu orice preț și cu orice risc. În aceasta constă ticul celor dezvoltate pe firul vizului spulberat al „superstarului capitalist”, întimplare atât de asemănătoare scenarilor ce prind viață între zidurile universului de butaforie din miticul colț de lume al insoritei Californii...

Romulus CĂPLESCU

Richard Pryor, socotit cel mai popular comic american de culoare, a scăpat ca prin minune (arsuri de gradul trei) dintr-o explozie provocată în timp ce prepara un amestec de narcotice



De întrebarea „care este actorul (sau regizorul) dv. preferat” nu se mai miră nici un spectator. Inversind, pentru o dată, termenii, am întrebă 32 de actori (și—simbolic— 4 regizori), „care este spectatorul dv. preferat?” (pentru că, să nu uităm, există nu numai publicul în general, dar și spectatorul în special). Așadar, ce figuri anume, ce gesturi anume, ce cuvinte anume, ce spectatori anume reține ei, artistul, de acolo, din centrul atenției, din vijeia de aplauze?...
Anchetă de față s-a vrut — cum se spune „cu ocazia sărbătorilor de Iarnă” — o antologie a simpatiei.

Spectatorul meu Este aliter-ogou-l meu infidel, Căruia la fiecare întâlnire caud să-i smulg oricum. Jurăminte de statornică-nțelegere și dragoste... Și-apoi îl port în mine miștindu-mă, Că mă-nțelege și mă iubește Ca să mai pot spera... Și mai ales să uit Ce-mi spune mereu la despărțire ...O, bătrine capcangiu Ce pu mereu capcane moi, la drumul mare, în propria ta capcană... ..Salut!

Mircea ALBULESCU

O fetiță de 12—13 ani mi-a dăruit un caiet dictandou, în care a lipit toate pozele mele apărute în reviste; de unele nici nu știam că există! La fiecare pagină, fetița mi-a desenat, cu creioane colorate, transferași și alte flori, iar colegii și colegile de clasă mi-au scris, fiecare, câteva rânduri.

Marga BARBU

De la un timp, tot mai rar spun „e prima oară cind trăiesc așa ceva”. Și e normal să fie așa, pentru că viața a adunat tot felul de întâmplări, le-a așezat în memorie, mai ales în memoria sufletului. În vara aceasta însă, am trăit niște momente care s-au petrecut pentru prima oară, de unde vine poate și vorba: omul cît trăiește învia Pădina, sat de Delia, pe brațul Chilia. Teatrul Mic, o parte din trupă, în turneu cu un spectacol de poezie și muzică. Deci, pentru prima oară Pădina găzduia o teatru de profesioniști. Dar unde să-i găzduiască, în ce sală? În sala verde a unei pensiuni, înconjurată de gherghine și regina nopții. Cine sau ce să ne lumineze? Luna și stelele. Puteam fi attea scune pentru toți cei strâși să le vadă? Nu. Și atunci se stătea direct pe iarba. Iar noi, artiști, stăteam cam la un metru mai sus de ei, pe o remoră de camion, întrucât toată în stuf, care la bătaia vântului continua să-și cînte melodia bălții. Sigur că nu pentru prima oară rosteam versuri ale marilor noștri poeți, dar pentru prima oară le-am rostit așa. S-a terminat întâlnirea noastră. Mergind spre vasul care ne găzduia, înconjurată de oameni care ne condusau, o femeie în vîrstă, dar nu girbovită, cu ochii de un albastru precis luat din cerul Deliei, m-a oprit cu un gest tandru și mi-a spus: „Doamna artistă, a fost mai frumos ca la inviere!”. Asemenea cuvinte pot fi auzite de mai multe ori în viață? Nu, o singură dată, și mă îngrozesc cînd mă gândesc că ar fi putut trece viața fără să le aud.

Leopoldina BĂLANUȚĂ

Eram pe scenă, la Galați, acum vreo 20 de ani și, așa cum îmi cerea roul, eram o fiară. Tocmai îmi băteam partenerul, cînd, deodată, un spectator din rândul înții a țîșnit în picioare strigînd: „Lasă-l, Iam, în pace, ce-ai cu el?”. După spectacol l-am cunoscut, îl chema Oprea, era muncitor la Combinatul siderurgic din Galați. Mi-a zis: „Te rog să mă ierți, dar erai așa de rău, așa de rău, că n-am mai putut rezista și făc eu un apel pe loc”. De atunci m-am împrimenit cu acest spectator cu suflet mare.

Ștefan BĂNICĂ

Ce hobby aveți?, am fost întrebă de curînd la tv. Ce să răspund? Pe mine mă pasionează istoria, dar istoria nu-i un hobby, e o patimă. Așa că am răspuns: colecționare pipe. A doua zi, primesc un telefon la teatru: „sint o mare admiratoare a dumneavoastră, am auzit că colecționați pipe. (Eu aproape uitasesm). Să știți că vă las la poartă o pipă Ritter, foarte veche, o am de la mama, mama o are de la bunica...”

Acum m-am lăsat de fumat (am o cardiopatie ischemică) și fotoscsc această pipă. 4 pipe pe zi...

Jon BESOIU

Am cunoscut un spectator a cărui mărturisire m-a cutremurat, la gîndul obligațiilor pe care le avem prin arta noastră. Memoria la Hune-doara, o înfîlțire cu cineaatorii cînd a venit la mine un fîlăr cineaator din Cluj, care mi-a povestit cum, cu ani în urmă, după ce a văzut filmul meu *Diminețile unui băiat cu minie*, a hotărît să renunțe la facultate și a plecat pe un santier! Așa i s-a parut lui, atunci, că-l îndeamnă filmul. Speriat, am încercat să-l explic tînrului că filmul spunea: „poți să rămîi pe loc chiar dacă pleci într-una”, că era vorba deci de nevoia de autodepășire, ca ideal intim, și nu de integrarea forțată într-un anumit mediu... Tînrul m-a liniștit, spunîndu-mi că, după un an, s-a reîntors la Polittehnică, pe care a și terminat-o. Dar că acel an a fost cel mai important din viața lui. Un an în care a parcurs, și el, drumul înțelegerii, ca eroul din film, spre auto-cunoștere și creație... Spectatorul acesta, care mi-a devenit, pe loc, foarte apropiat și drag, mi s-a părut atunci spectatorul ideal.

Andrei BLAIER

Sint așa de mulți! De la copii pînă la academicienii! Am fost acuzat la coafor și s-a făcut coadă în jurul meu! Dar m-a impresionat de curînd, la o premieră de film, o spectatoare mai în vîrstă (am aflat apoi că e învățătoare pensionară). A venit la mine și mi-a spus: „Deși dumneavoastră aveți doar două numite în filmul ăsta, eu am venit pentru dumneavoastră!”

Tamara BUCIUCEANU

Spectatorul meu preferat, acum, este cel care mă urăște în *Lumină și umbră*. Profit de ocazie ca să răspund mîilor de întrebări privitoare la sfîșitul lui Banioc: va fi mult discipolar în... *Dallas!*

Ion CARAMITRU

Cel mai bun spectator pe care mi-l pot eu imagina e Gheorghe Dinică. Nu știu dacă Dinică m-a văzut vreodată jucînd. Nu cred. Dar în mintea mea și în sufletul meu, el este spectatorul meu preferat.

George CONȘTANTIN

Oameni atît de diferiți, reacționînd, la un moment dat, ca o singură ființă — Publicul... Un spectator de o mare forță intelectuală și de o mare sensibilitate îl rog într-o sefi-

O miniantologie a simpatiei, a solidarității dintre artist și publicul lui

oare pe criticul Valentin Silvestru și mă lupt cu prezența magnifică a marilor mele colege: Gheța Patrichi, Tamara Buciuceanu, Mariana Miha, Ica Matache. Și s-a găsit un spectator anonim care, sesizînd marea dificultate în care mă aflam și într-un superb efort de solidaritate masculină, a strigat, peste toate aplauzele: „Bravo... bărbate!”

3. După cum știți, în spectacolul „Interviu”, mă lupt cu prezența magnifică a marilor mele colege: Gheța Patrichi, Tamara Buciuceanu, Mariana Miha, Ica Matache. Și s-a găsit un spectator anonim care, sesizînd marea dificultate în care mă aflam și într-un superb efort de solidaritate masculină, a strigat, peste toate aplauzele: „Bravo... bărbate!”

4. Un spectator m-a împinpat o dată cu un aer fericit și a început să mă felicite călduros pentru premiul pe care eu l-aș fi primit la Viena. În cîteva secunde mi-am dat seama că e vorba de premiul Herder, dar că nu e vorba de mine, ci de... Nichita Stănescu! Și pentru că știu (de la el) că și Nichita este cîteodată victima acestei confuzii, să-mi dea voie să-i spun că, în ambele cazuri, tot eu sint cel flatat.

Octavian COTESCU

Îmi vine destul de des în minte figura unui tînr tehnician la uzinele Vulcan. Și eu pe vîremuri, am fost mecanic la Vulcan... A venit la mine și mi-a spus că el e pasionat de teatru. L-am întrebă de ce de teatru și nu de film sau tv? Și mi-a spus că teatru l se pare, față de film și tv, că un fapt proaspăt față de o conservă...

Gheorghe COZORICI

Mergeam într-o zi pe stradă, vară. Cluj, eram supărat, mașina îmi era stricată, nu erabore la „Zimbru” și, deodată, cineva m-a apucat de nas. M-am uitat în jur și, într-un trziu, am observat că cel ce mă apucase de nas era un copil. Mi-a spus: „Eu sint Dănuț din Cluj. Te-am văzut la film și să vă la magazin să-i dea mama o pine caldă! Ne-am dus, am primit pinea, era într-adevăr o pine caldă, vestita pine de Cluj. Am dat noroc și m-a rugat să mă uit la el din filme.”

Mircea DIACONU

Nu vom putea niciodată verifica (noi pentru noi) cît timp și pentru cît timp vom rămîne în memoria spectatorilor. Primim însă, în anumite momente, mai mult sau mai puțin festive, mai dese sau mai puțin dese, mai personale sau mai de grup, dovezi lor, ale spectatorilor, că ne știu, că ne iubesc, că le sintem necesari. Nu există pentru noi răspălat mai întregă. Și gesturile lor de aplauze, sau de flori, sau de scrisori, și încintarea de pe fețele lor, sint hrana noastră, recunoșterea valorii și a muncii noastre. Îmi vine în minte o seară cînd o spectatoare m-a așteptat la ieșirea din teatru și mi-a spus că îmi mulțumesc pentru ceea ce-i dădusem eu de pe scenă și că simțea nevoia să facă ceva pentru mine. I-am spus că gestul ei de a mă aștepta este suficient, că tot ce mi-a spus m-a bucurat și că îl mulțumesc. „Dar vreau să-ți fac ceva, să-ți dau ceva”, mi-a spus. „Ce li-si dor?” — „Un brad! Mîine ar trebui să-l împodobesc și nu-l am. Dacă l-aș fi avut, te-aș fi rugat să mă ajuți să-l împodobesc”. A doua zi, cineva mă căuta la poartă. Era o fată foarte frumoasă, brunetă, foarte tînră, spectatoarea, mea din ajun, care acum ținea în brațe un brad adevărat! Mai mare decît era bradul vi-

sat de mine, mai mare, poate, decît crezusem eu că pot să-l „fac” cu un spectacol!

Carmen GALIN

M-am urcat în troleibuzul 82, scotocindu-mă după bilet. Un pasager mi-a luat-o înainte și mi-a oferit un bilet, numîndu-l premiul de simpatie. Pasagerul era de statură mijlocie, avea ochi mari, căprui și un zîmbet larg. I-am mulțumit și i-am declarat că e cel mai mare premiu pe care l-am primit!

Ion POPESCU GOPO

Spectatorul meu preferat? Odată a venit o scrisoare la studioul Buftea în care întrebarea era dacă eu sint actor de meserie sau mecanic de locomotivă. Cînd am jucat un cioban, CAP-ul din Hirsova s-a oferit să mă angajeze la stîna locală, ne-am totmit, și au vrut să-mi dea și un aconto, ca să nu mă piardă. Cînd am jucat un președinte de CAP, am fost cerut în căsătorie de o lăranță din Maramureș.

Cînd am jucat un deținut, într-o pauză de filmare, pe cînd ședeam în haine vîrgate la marginea drumului, cu lanțuri la picioare și cu gardianul lîngă mine, a trecut o căruță în goană și mi-au fost aruncate două pachete de țigări.

Zilele trecute o fetiță cu mămică de tivă m-a oprit pe stradă și m-a întrebă: „Bunicele, unde e Lizuca?”

Știam într-o zi în stăția de troleibuz. A trecut un căruțaș cu lemne și din mers mi-a strigat: „Să trăiești, neze Moroiule!”

Nu demuit, în satul meu natal, un bătrîn de 92 de ani ședea pe banca din fața porții lui. Cînd am trecut s-a ridicat în picioare și a zis: „Sărutîmna, să trăiești, domnule actor!” M-am oprit, și, cu lacrimi în ochi, i-am sărutat, eu, mina.

Tuturor acestor oameni, cu flori în suflet și în priviri, la sfîrșit de an 1982, le urez la mulți ani!

Ernest MAFTEI

În 1965 jucam pe scena Naționalului, în „Însirite mărgărite”. Eram Sorina, îl iubeam pe Făt-Frumos, care nu mă iubea pentru că o iubea pe Ileana Cosînzeana... Sufeream și-mi spuneam suspinînd, trimțită pe podușea scenei, lui Făt-Frumos, care era Părisic... Dragul meu, nu sint frumoasă...părul meu e negru smoială... Și atunci, în linștea sălii, s-a auzit un glas de copil tare, limpede, rugător: „Mamă, de ce n-o iubește?” Sala a rîs, Florin de pe scenă a rîs, spectacolul s-a întrerupt cîteva secunde. Aș vrea să știu azi, după 17 ani, cine este acest spectator al meu și ce face acum. Parcă aud: „Mamă, de ce n-o iubește?”

Adela MĂRCULESCU

O cheamă Monica Pop, e din Satu Mare, are 21 de ani, e studentă, sint sase frați, tatăl osan, mama marumureșancă. Un trup inert, descoperit de mine în apa mării, vara trecută la Costinești. Semnul de revenire la viață a fost exclamația: „Actorul!...” E o senzație deosebită să știți că ai un spectator pe care l-ai salvat de la înec!

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

preferați? Există!

Publicul
judecătorul nostru

Un spectator în jur de 50 de ani a venit la mine, înainte de premiera filmului întocmirea lui **Vodă Lăpușeanu** și mi-a spus că a venit tocmai din Petroșani la București, special pentru premieră, vrînd să vadă (și să audă) filmul în cele mai bune condiții, și nu într-o sală de proiectie care să-l afereze impresiile... De la Petroșani, special pentru Lăpușeanu!

George MOTOI



Spectatorul meu preferat sînt milioanele de spectatori!

Sergiu NICOLAESCU



Acum aproape un an, la radio, într-o emisiune de actualități, „X... vă recomandă”, care se difuza în primele ore ale dimineții — recomandam, evident, cîteva spectacole ale teatrului Bulandra, o expoziție și trei cărți noi, pe care le văzusem pe masa unei prietene. Le văzusem, le răsfoisem, le învîisem și le-am dorit altora mai norocoși, poate, decît mine, să le aibă și să le citească.

La mai puțin de o săptămînă, am primit la teatru un pachet din nordul țării. Conținea cele trei cărți. Expeditorul, un spectator necunoscut: Liviu Comanaru. Pește cîteva luni, cînd s-a mutat în alt oraș (la Timișoara) mi-a scris noua sa adresă cu rugămînta de a-i scrie ori de cîte ori doresc să am o carte pe care nu o mai pot găsi în București.

Îi mulțumesc acestui spectator pentru atenția sa, inspirată de dragostea pentru cărți. Și mă gîndesc deseori ce nevoie are viața noastră de a se sprijini pe asemenea coloare de dragoste.

O admirație amestecată cu invidie: oare mie mi-ar fi trecut prin minte să fac un asemenea gest?

Irina PETRESCU



Spectatorul meu preferat e spectatorul obișnuit, fără idei preconcepute și fără pretenții de specialist.

Emanoil PETRUT



Spectatorul meu preferat îmi știe toate rolurile mai bine decît mine. Îmi vede fiecare film de zeci de ori, îl invită, pe rînd, prietenii și, în timpul proiectiei, le explică: aici Florin era răcit, aici Florin a căzut de pe cal, aici Florin a vrut să facă așa, aici Florin era grăbit pentru că..., aici Florin a vrut să spună că... Spectatorul meu preferat e tata.

Florin PIERSCI



Nu am în minte nici un spectator, pentru mine există numai publicul. În rest, sînt singurul meu judecător, sînt singurul meu susținător moral, sînt singurul meu scufundător în butoiul de melancolie, sînt singurul meu redresor, sînt singurul meu spectator. Și nu cred că sînt trufăș.

Margareta POGONAT



Cel mai important lucru pentru un actor este, cred, senzația că ceea ce face nu e inutil. Pentru mine e o mare fericire posibilitatea de a le dărui oamenilor bucurie, ca o mare și incertă optimistă ce sînt, crezînd, și eu, că cel mai senzational lucru este să-l poti face pe om să zîmbescă... „Vizitam pe cineva la spital, și nu pot să uit cum mă opriseu bolnavii pe coridoare, bucuria din ochii lor. O femeie mi-a spus zîmbind, cu ochii în lacrimi: „Cînd vă văd, mă ajuți să uit de toate relele!”

Stela POPESCU

Mi l-am închipuit întotdeauna înconjurat de cărți, deapre care scria cu emoție și cordialitate. Am încercat uneori să mă imaginez cum și-a învîis suferințele pe patul de spital, convertindu-și zbulciumul în versuri pline de împăcare, dar, mai ales, ori de cîte ori m-am gîndit la el l-am descoperit în ambianța bibliotecii, unde cerceta cu migală manuscrisele lui Eminescu încercînd să ne ofere opera marelui poet în înfățișarea ei exactă. Nu l-am întîlnit niciodată. Îi știu numai din fotografiile în care poartă ochelari cu dioptrii fabuloase. Parcă ar fi un emisar de pe un alt tărîm, venit să ne observe cu ajutorul unor gigantice lupe. Efortul de a descifra acele pagini sacre pentru literatura română l-a plătit cu lumina ochilor. Cineva s-a jertfit pe sine pentru ca un altul să strălucească și mai mult. De aceea n-aș fi crezut niciodată că ochii care au ostenit parcurgînd caietele eminesciene ar mai putea scruta și altceva decît filele tomurilor. De pildă, nu mi l-aș fi închipuit nicidecum într-o sală de cinema, urmărind pe

în sinea mea și mă gîndesc să scriu o carte pe tema asta.

Dem RĂDULESCU



În '89, la Lausanne, cu ocazia meciului de fotbal România—Eveția, distîgat de noi prin autogolul lui Michaud (o, temporal!), și cînd Rica Tamango în minutul doi a ieșit în afara careului, apărînd un gol gata făcut, trecînd eu, a doua zi dimineață, pe Rue des Alèes, aud: „Toi, Mamulos!”, îl spunea un puști călăușit, care îl imbrîncise. Copiii din Eveția văzuseră la TV serialul Haiducii, îmi reținuseră personajul — răul, bestia, monstrul — și se jecau „de-a Mamulos”...

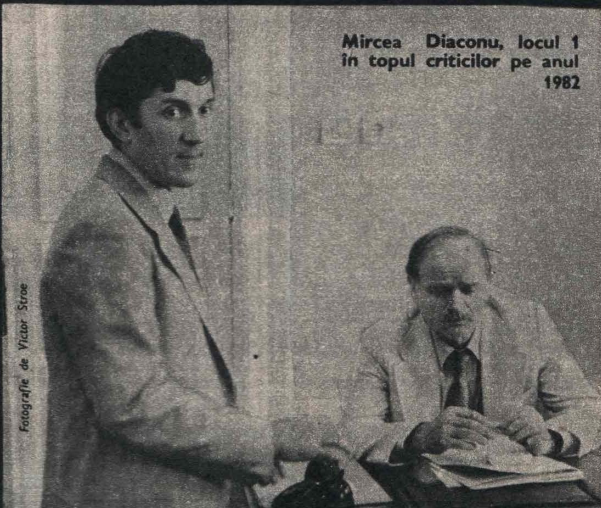
Colea RĂUTU

în avanpremieră: Sfirșitul nopții

Ca în orice film polișt bun, convertit în fapt artistic, „ancheta” propriu-zisă nu e decît revelatorul unor caractere.

Un film de actualitate în regia lui **Mircea Verolui**, scenariul (autor **Marian Iordache**) fiind selecționat la concursul de scenarii organizat de C.C.E.S. și Asociația cineștilor.

În distribuție (și în fotografie): **Mircea Diaconu și Ion Vlcu.**



Mircea Diaconu, locul 1 în topul criticilor pe anul 1982

Fotografie de Victor Stîrbe

ecran aparițiile fulgurante ale personajelor. De aceea nu mică mi-a fost mirarea și nu puțină bucuria cînd am aflat într-o bună zi că notase în Jurnalul său: 1—15 Ianuarie 1961: „Darcleie în mahala (...). Silvia Popovici o mare artistă. Arta Florescu (plus megalomanii) o mare cîntăreață. Sudajul vocilor minunat (...).” Am primit de-a lungul carierei mele numeroase scrisori de prețuire, am fost aplaudat, am primit flori, mi-au fost adresate de către cunoscuții sau de către necunoscuți numeroase cuvinte de apreciere, dar parcă niciodată înima nu mi-a bătut mai puternic decît atunci cînd am citit aceste rînduri din Jurnalul lui Perpessicius.

Silvia POPOVICI



Eram într-o comună de lângă Arad, urma să mă întîlnesc cu spectatorii la căminul cultural. Și decodată văd că vine la mine, cu un aer euforic și uluit, un îne între două vîrste, directorul casei de cultură, și-mi zice: „La noi a fost un unu” cu urul, de nici la ăla nu s-a adunat atîta lume!” Îmi vine destul de des în minte figura acelu spectator, îl văd ochii, rid

Nu vreau să-mi cunosc personal spectatorii. Îmi place spectatorul care stă cuminte în stal, te urmărește atent, și nu te intrerupe cu aplauze spontane care te scot din stare. Eu nu joc pentru aplauze la scenă deschisă.

Victor REBENGIUC



Jucam „Și eu am fost în Arcadia”. Imediat după spectacol am urcat în cabina de sonorizare să beau un pahar cu apă. Am găsit acolo un muncitor instalator venit să repare niște țevi, și care cu această ocazie văzuse tot spectacolul. S-a uitat la mine și mi-a zis: „De acu-nainte nu mă mai tem de cancer...”

Alexandru REPAN



Pe cînd la „Patria” rula **Astăzi seară dănașm în familie**, un spectator care voia neapărat să vadă filmul și se inghesuia și el la coadă, a fost împins de mulțime și, cum-necum, a în-

trat, practic, prin sticlă, în vitrina. A spart vitrina! Iată-mi spectatorul preferat!

Geo SAIZESCU



Sînt poate vinovată, mi-e greu s-o recunosc, dar nu am întîlnit încă Spectatorul preferat. Dar știu cum îl vreau: să fie inebriabil și un pic coroziv — să aibă ceva jucăuș în privire — să fi scris măcar o poezie — să fi citit pe Salifkov-Soderin — să nu uite de unde a venit — să fie integrat — să nu-l lase rece protocronismul — să aibă încredere în viitor — să audă tot.

Valeria SECIU



Era un domn foarte distins, se numea Ion Dumitrescu. Cînd l-am cunoscut eu, avea în jur de 90 de ani. Fusese prieten cu Leonard... Atora teatru și actorii. Vedea de zeci de ori fiecare spectacol în care jucam și îmi aducea întotdeauna cîte un buchetel de flori, pe care îl așeza de la începutul spectacolului la marginea scenei, într-un colț. Vedeam buchetelul — știam că e în sală. Cînd nu l-am văzut două luni mi-am dat seama că s-a întîmplat ceva. M-am interesat și, într-adevăr, murise. Ce spectator extraordinar! Îi simt lipsa.

Carmen STĂNESCU



Într-o vară, într-o noapte, am fost chemat de urgență la o filmare la Constanța. Ajung la Constanța, a doua zi. În gară nu mă aștepta nimeni. Stau o jumătate de oră, nimeni. Dau telefoane, caut echipa, în fine o descopăr, ca să aflu că lucrurile se încurcaseră (!) și că venisem degeaba, nu mai urma să filmoz nimic, n-aveam decît să mă întorc la București. Ei, și va dați seama în ce stare, am intrat într-un magazin de lângă gară. La ieșire, mă așteptau, alături, un bătrîn și o bătrnică, cu o pașornă lângă ei. Mi-au întins trei trandafiri, spunîndu-mi că mergeau într-o vizită, dar „vi-i dăm dumnea voastră, pentru că va cu-noaștem demult...”. Nu pot să-i uit. Singura rascumpărare...

Silviu STĂNCULESCU



Un inginer din Craiova, nu l-am văzut niciodată, dar mi-a scris o scrisoare în care îmi povestea cum interpretarea mea din „Poze din Irkutsk” (pe scena craioveană), l-a convins să se împace cu femeia pe care o părăsise... Dintre toți spectatorii mei, îl iubesc cel mai mult. M-a liniștit în privința utilității meseriei mele.

Rodica TAPALAGĂ



Eram de curînd la o filmare. Aveam de jucat o scenă, toată plîns, agitație, nebulie. Am tras, am terminat și ne-am urcat toți în autobuz, să plecăm. Băiețelul cuiva din echipă, un puști de vreo 5 ani, care urmărise filmarea, a venit lângă mine, pingînd, m-a îmbrățișat și mi-a spus: „Eu stau lângă Tori!”

Tora VASILESCU



După peste 25 de roluri în film și peste 50 în teatru, într-o zi m-am întîlnit pe strada mea cu doi cetățeni: un bărbat și o femeie.

Ei: Sînteți Dorel Vișan?

Eu: Da.

Ea: Artistul?

Eu: Da.

Ei: Am vrea să vă spunem ceva

Eu: Vă ascult cu interes

Ei: Avem o mare admirație pentru talentul dumnea voastră.

Eu: Mulțumesc. Ce anume v-a plăcut mai mult?

Ea: Nu v-am văzut nici în teatru, nici în film, dar vă urmărim de la balconul nostru cum săpați în grădina.

Dorel VIȘAN

Pagini realizate de Eugenia VODĂ

1982: Peste 4000 de filme

1

Cannes '82

O nouă viziune despre inteligența altor galaxii

Extraterestrii ne iubesc

Un nou timbru, o nouă viziune despre filmul științifico-fantastic, a adus Spielberg, autorul faimoselor *Făci*, în ultimul său film *E.T. - The Extraterrestrial*. Este vorba de un film care, într-un timp relativ scurt, a bătut toate recordurile de afliuență, inclusiv recordul înregistrat de *Pe aripile vântului*. Festivalul de la Cannes l-a prezentat în gala de închidere, ca desert.

Cine este Extraterestrii? Extraterestrii e o creatură dintr-o galaxie aflată la o distanță de 3 milioane ani lumină, o creatură care se-a pierdut de racheta sa și lăto părăsind, singura, înspăimântată pe un câmp californian, iar apoi într-o casă. Înaltă de-o șchioapă, cu ochii holbați, cu urechile ciapăuge, cheală, cu pielea numai pliseuri, viața ei n-are zice că e înspăimântătoare. E însă din cale afară de urlică. Urlică din punctul de vedere al criteriilor noastre terestre. Copiii fără prejudecăți, cu cit sint mai frațezi cu atât sint mai puțin speriați. Speriați, dar sîreți. Ei știu că, dacă vor dezvălui secretul mamei, ceva se va întâmpla și de aceea tac, și în mare complicitate - inclusiv în complicitatea cinei - fac tot ce pot să-l pitească pe ex-

Spielberg și al său E.T.



Ce înseamnă, din punct de vedere cinematografic, anul 1982?

...Milioane de spectatori, zeci de festivaluri, sute de premii, zeci de evenimente (mai mari sau mai mici, incontestabile sau controversate, ale momentului sau ale istoriei filmului)... Iată doar cinci evenimente, din zecile posibile:

fraterestru, să nu afle mama, să nu afle orașul care, oricum, e în alertă.

Spre deosebire de multe alte filme în care lumea extraterestră era înfățișată ca o hoardă agresivă dormită să nu nimerescă planeta și specie, acest film vede în extraterestru o viată fragilă, corporeal, e-adevărat, dar extrem de dotată intelectual. Hiperinteligența nu poate fi niciodată violentă și distrugătoare. Niște ființe gânditoare care au izbutit să capteze energia galaxiilor lor - spun în subtext autorii - nu pot să dorască pulverizarea vieții. Asemenea gânduri nu se pot naște decât în creiere barbare, care imaginează universul după tipare barbare.

În locul complicatelor mașinării puse în mișcare de Lucas în *Războiul stelelor*, Spielberg aduce un sentiment pur, prietenesc dintre un băiețel, un actor de 11 ani, Henry Thomas, cărui i se prezice o carieră de star mărima întâi, și un extraterestru, un gâdă creat de faimosul Carol Lombardi, marele specialist în animarea făcuțelor. Lombardi a muncit, se spune, 5000 de ore ca să aducă pe lume pe E.T. Autorii nu se arată dispuși să dezvăluie secretele de fabricare și de funcționare a acestei păpuși cu mers de pingvin și voce răgușită. „Ochii lui E.T. sint, spun autorii, inspirați de privirile a doi celebri hiperestrii, Einstein și Hemingway”. Minile lui E.T. au fost puse sub tutela mimului Roth. Respirația e dirijată de o rețea de tuburi legate între ele cu saci de plastic etc. etc. Adevarul e că, odată trecut primul șoc, aschimidă încep să nu mai displace, ba sîrșește chiar prin a provoca o mare simpatie, simpatie de care negustorii nu puteau să nu profite, și deci să nu azerie pe piața milioane și milioane și milioane de jucării, care-înfățișează pe E.T. Nici succesul filmului nu rămîne neexploatat. Partea a doua se și promise, dar spre regretul admiratorilor lui E.T. se promise de-abia pentru 1985, în anul ce-o să vină autorul, Spielberg, fiind preocupat să realizeze partea a III-a a *Aventurilor de pe arc pierdută*, alt bucluc succes.

Nu numai specialiștilor, nu numai cinefililor rafinați, ci și spectatorului, ca să zic așa, normal, filmul E.T. i se pare o producție perfect năvă. Tocmai pe această navitate a contat și autorul, într-o lume sofisticată, inclicată, și superhiznicizată, Spielberg a vrut să aducă o navitate „uluitoare” și iată, a adus-o. Pămîntul și cosmosul nu au sens decât în perspectiva ideii de prietenie, de sentiment. Asta vrea să spună Spielberg și o spune. Marea scena a filmului este finalul. După ce trece prin multe și dramatice peripecii, E.T. izbutește, în sfîrșit, să intre în legătură cu extraterestrii lui. Aceștia îl trimit o navă spațială. E.T. trebuie să plece în spațiul cosmic. Prietenii trebuie să se despartă. Vinol spune E.T. băiețelului. Rămîil spune băiețelului lui E.T. Dar nici băiețelul nu poate să plece și nici E.T. nu poate să rămîna. Prietenii se despart, nava pornește spre galaxia ei, iar spectatorul pornește spre respirie și gîndindu-și lacrimă, fiindcă nicio poveste comică nu a fost atât de duos pămînteană.

Caterina OPROIU

Văzînd Oblomov

În Oblomov orice atitudine e sortită eșecului. Angajarea în viață sîrșește în desuetudine, renunțarea definitivă e banală și ridicolă.

Nimic, peste tot, nimic. Iată de unde începe Nikita Mihalkov „citirea” romanului de Goncarov. Un început derutant, încercat de nenumărate înțeleșuri, de multe ori contradictorii așa cum numai arta adevărată poate propune. Opțiunea regizorului pentru opera clasică, pentru epocă, se justifică prin fermiteșea viziunii. E ar nevroză de societate și de indivizi ei, de un mediu și un timp a căror criză a fost definitiv recunoscută. Și asta pentru a nu duce false bătații... Actualitatea lui Mihalkov este esențială. Cîteva zile din viața... sau o existență e același lucru. O

primă nuanță. Regizorul n-a ecranizat, nu s-a spus nici unei reguli arbitrar. El a creat. Nici nu putea altfel. O tradiție serioasă îl susține în fiecare clipă (Pudovkin, Eisenstein) Combatanții de spirit îl obligă (Kozintov, Koncalovski, Panfilov, Sukșin, Tarkovski).

Oblomov este, cred, filmul degradării, a cărei evidență nu mai sîrșește reacții. Viața e o curgere. Criza nu se termină niciodată, nu poate lua sfîrșit. Ocliciditatea este singura certitudine. Puțina spaimă, izolare și singurătate, ceva iubire, cîteva iluzii ratate, focii de artificiali, furtună, troică, zăpădit și păduri... Nimic nu mai e dramatic. Un peisaj și filme mișcătoare, și neșterea și moarea sînt în afara noastră. Comentariul te înregistrează firesc. El a luat locul evenimentelor. S-a născut... a murit... în locul sunetelor „cîteva zile din viața lui...” și iar, și iar... Alt.

Eșecul se acompaniază întotdeauna cu derogarea oamenilor de la adevărata lor conciliie. Important nu mai e ceva, ci important e

pămînt (subtilă tratare parodică a secvențelor din chiocș) și momentul cinei de la miezul nopții cu ciobră și binele, nu e nici o diferență. Eroii au investit aceeași energie, aceeași slăbiciune, aceeași viață. Tulburătoare meditație. Estetica marului regizez sfidează modalitățile cinematografice consacrate. Se poate oricum, depinde ce?

Acum un an, la New York, filmul cucerea America. După cîteva luni, la Paris, două cozi: la Olympia, la Yves Montand și la Oblomov...

Arta alarmează prin înșăși viața pe care o propune. După „cîteva zile”... în care și-a trăit întreaga viață, Oblomov a dispărut. Copilul din finalul filmului, în același mediu, nu poate duce decît la alte „cîteva zile” ale lui Oblomov.

O nouă încercare, un nou eșec. În acest fulburător sfîrșit, Mihalkov, care ne-a uruit, care ne-a zăpăcit, înțelegîndu-ne pe toți așa cum sîntem în neștiința noastră de a trăi,



...o clipă de dragoste, cînd totul vibrează, suflete și natură, cer și pămînt...” (Oleg Tabakov și Elena Solovej în strălucita ecranizare a lui Nikita Mihalkov, *Cîteva zile din viața lui Oblomov*)

tului. O disonanță armonică de voci și fapte, întîmplările sînt alături de noi, chiar în timp ce le trăim. Amintirea nostalgic a copilăriei, cînd încă nu învățasem să trăim, cînd nu știam că vom fi altele, revine înducător și alarmant. Lumea a devenit o stare comică.

În filmul cu Oblomov, Nikita Mihalkov subliniază cum nu știm să trăim, trăind. Iubirea se desacă în oameni fără știința lor, cîntînd să-i stăpînească. Apoi, cînd și-ar dori-o și ei, nu mai e nimic, decît o umbră pălănică. De fapt, viața a ajuns o părere. Poate chiar despre viață. Între o clipă înfăcîrțată de dragoste cînd totul vibrează, suflete și natură, cer și

ăruncă sancțiunea sa teribilă. Oamenii, cu voia sau fără voia lor, eroii filmului, nu mai sînt pe ecran. Nu-și mai au locul. Rusia întreagă nu-și decît întindere imensă, un cîntec și o speranță contînd. Depinde și de oameni să nu fie desartă. Cadrul final e lung, lung ca și cîmpia ce se întinde de vocile celor care nu se văd. Atmosferă rusească — da, dar fără suflete.

În orice capodoperă, atitudinea comică are ca ultimă consecință durerea.

Alexa VISARION

3

Oscar '82

Hepburn și Fonda, un eveniment în istoria de jumătate de veac a Oscarurilor!

O îndreptățită reverență

Evenimentul presupune o întîmplare, un fapt ieșit din comun prin importanța sa deosebită. Ce poate fi însă alt de ieșit din comun, atît de deosebit prin importanță într-un Oscar acordat unor monștri sacri, unor supervedete, unor superactori de valoare a unei Hepburn și a unui Fonda? Nimeni la Hollywood și nici în afara lui nu se mai îndoaie demult de forța talentului sau de impecabilitatea profesionalismului celor doi. În cazul lor nu era loc nici de îndoieli, nici de reproșuri. Poate doar al Henry Fonda, ar fi fost îndreptățit să nutrească, față de venerabila instituție a Oscarurilor, Academia de arte și științe a filmului, un reproș pentru a nu-i fi onorat niciodată cu rîvnita statueta. Dar Hollywo-

odul mai făcuse astfel de omisiuni. În ceea ce o privește pe Katharine Hepburn nu putea fi vorba nici măcar de o asemenea reparație, creatoare de evenimente, deoarece actrița fusese de trei ori laureată a Oscarului. Prima dată la 24 de ani pentru *Glorie de dimineață*, apoi consecutiv la 58 și 59 de ani pentru *Chici cine vine la cină* și respectiv *Leul în iarnă*.

Calitatea de eveniment a celor două Oscaruri principale pentru interpretare, din anul care se încheie, se cere mai degrabă descifrată prin renunțarea sus-numitei Academii (reflectînd implicit starea de spirit și de idei a oamenilor de cinema din Cetatea filmului), la unul dintre cele mai înfrăcinate tabuuri hollywoodiene: spăina sau, dacă vrei, repulsia față de bătrînețe!

De la început, uzina de vise a fabricat pe bandă rulată prototipuri de frumusețe și tinerețe. Filmul era o artă fină, cel ce o făcea de asemenea, nimic mai firesc ca și eroii de pe pînză să fie de preferință tineri și frumoși. Publicul s-a lăsat cu ușurință sedus de acest ideal și totul se petrece ca în cea mai frumoasă și mai tinărită dintre lumi. Cu excepția personajelor de inspirație istorică de la Henric al VIII-lea la Disraeli, sau a celor intrate în istorie — de la Zola la Pasteur, urmăriți însă de la tinerețe către bătrînețe — ai căror interpreți au fost recompensați cu Oscarurile principale pentru interpretare, nici un alt Oscar pentru cel mai bun rol nu a fost atribuit vreunui actor pentru un personaj vîrstnic. Iar actorii rolurilor menționate (cu excepția lui George Arliss care avea 62 de ani cînd l-a interpretat pe Disraeli) se aflau în plină tinerețe și își jucasă compozițiile cu ajutorul machiorilor (Laughton în Henric al VIII-lea avea 34 de ani, Muni în Pasteur avea 40 de ani, Emil Jannings în generalul rus din *Ultima comandă* avea 42 de ani).

2

O ecranizare eveniment

În orice capodoperă atitudinea comică are — ca ultimă consecință — durerea

pe planeta cinematografică



Fonda la primul Oscar, Hepburn la al patrulea. Pentru prima și singura dată împreună pe ecran (în *Pe lacul auriu*, regia Mark Rydell)

Mult mai târziu, către sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, când vesele au cam început să se transforme în cosmaruri, vîrsta a treia află vreme expulzată din Cetatea filmului, cînd era vorba de eroi principali, a apărut pe ecran cu toate ridurile și singurătățile ei. Abia în 1974 are loc memorabila excepție: Harry și Tomte. Din nou va iconoclast de regizori, Paul Mazursky face vedetă un văduv septuagenar (Harry) și pisica sa (Tomte) capotînd, după aproape două decenii, un ecou american la italianul Umberto D., și prilejuind interpretului său, Art Carney, cel dintîi Oscar pentru cea mai bună interpretare masculină pentru un rol de bătrîn. Carney avea atunci doar 56 de ani.

Acest eveniment de necontestat din istoria Oscarurilor fusese însă pregătit prin cîteva Oscaruri speciale, reparatori, cum le-am numi, acordate unor actori care, deși făcuseră istoria și gloria filmului american, fuseseră omiși din celebrul palmares. Primul dintre ei a fost Cary Grant: avea, în 1969, 65 de ani; în anul următor se urcă pe scenă pentru a primi statueta, Lillian Gish, atunci la 74 de ani; în 1971 este rîndul lui Chaplin, la 82 de ani, să primească un Oscar special ca un semn de **mea culpa** a Hollywoodului față de genul odinioară expulzat; în sfîrșit, în 1972, Edward G. Robinson primea cel dintîi Oscar, pentru întreaga sa carieră, la 79 de ani. Au fost primele semne că Hollywoodul începea să aibă un trecut pe care dorea să-l recunoască, deci începea să aibă o istorie ai cărei înalțimi-pionieri trebuiau omagiate. Abia după această recunoaștere „în viață” a vîrstei senectuții, s-a putut face recunoscut și „pe ecran” un erou septuagenar ca Harry al lui Mazursky. Teama cineaștilor americani de a face din vîrsta a treia un personaj principal începea să se destrame.

Și totuși au mai trecut atîi opt ani pînă cînd un alt regizor, Mark Rydell, să facă un film

dedicat bătănieții, iar Academia să acorde ambele Oscaruri pentru cele mai bune roluri principale unor personaje septuagenare, interpretate de actori septuagenari. Să spunem însă că niciodată bătănieții nu a fost mai tinări decît în fermecătoarele prezențe ale lui Hepburn și Fonda. Niciodată parcă nu am văzut pe ecran o idilă mai plină de tandrețe, o dragoste mai dornică de a spulbera barierele neînțelegerii ca și ale vîrstei; și niciodată, parcă, nu am văzut o spaimă mai plină de gingășie la gîndul iminentelor despărțiri și nici o speranță mai proaspătă că viața nu s-a sfîrșit încă. Dintre altele atite, scena finală înmănușează toate aceste sentimente într-o răscolitoare trăire. Cei doi părăsesc casa unde petrecuseră încă o vacanță **Pe lacul auriu**, vacantă pe care amîndoi o presimeau a fi cea de pe urmă (aici identitatea dintre rol și ultimile luni de viață ale lui Fonda o cută mai zguduitoare). El, bătrîrul, se prăbușește pe verandă, răpus de o criză cardiacă. Ea, bătrîna, lasă să-i cadă din mînă coșul în care împachetase cu grijă serviciul de ocaz Rosen-thal, zestra ei, marior tăcut al aiur dimineti și după amiezi de familie. Cioburile pe care deslușește și discretele flori roz, se împrăștie pe scîndura, în timp ce ea se aruncă peste bătrînul prăbușit, încercînd parcă să-l reanime, să-l împlore să mai rămîină o clipă. Și titlul, Fonda, găsește forța să se ridice. „A trecut”, spune el. Cu greu, cei doi se ridică și înclînțuți își continuă drumul, depărțindu-se încet, înoc, victorioși că au mai cîștigat o clipă împreună. O clipă la vîrsta cînd clipa valorează cît o împărăție. Este de necuprins în cuvîntele emoția pe care jocul, numai nuanțe și detalii, al celor doi atîi de mari actori, o creează. Da, niciodată bătănieții nu a fost pe ecran mai tinări și mai frumoasă. Hollywoodul nu a făcut decît să-i aducă o îndreptățită reverență

Adina DARIAN

Un strălucit promotor al farsei, un personaj pe măsura lui Alberto Sordi (alături de Flavio Bucci în poate cea mai bună comedie a lui Monicelli — *Marchizul del' Grillo*)



4

Berlin '82

Cînd în austeritatea unui festival contemporan, o comedie încalcă regula jocului!

Comedia dell' arte și arta comediei

Festivalul cinematografic vest-berlinez se desfașura „respectabil”, adică după tipicul

obținut mai tuturor acestui gen de întîlniri internaționale: publicul urmîndu-l ca pe un resemnat dramele sordide, alegoriile ambigue, evocările istorice atroce, intrigile violente erotice cînd — fundamentală lipsa de tact! — pe imensul ecran al palatului Zoo a fost proiectată, spre sfîrșitul festivalului, și o comedie... Dar ce comedie! Prea crispatul public, înăbușindu-se de ris, a salutat, la adăpostul întinericului, cu aplauze, cele mai reușite secvențe. La aprinderea luminii însă, toată lumea a redevenit conștientă că regula jocului fusese încalcată. Ce căuța o comedie, fie ea și strălucită, în contextul auster al unui festival contemporan? Ce spera să obțină autorul ei, septuagenarul cineașt italian Mario Monicelli, redivist înrîit în ale comiciului popular, intrat acum în competiție cu filmele încadrate în sumbă și respectabilitate?

„Sacrișii!” avea să-i dezvăluie însă toată amploarea abia în momentul despuierii palmaresului, în care comedigrăful figura încă mai mult nici măc pînă decît ca beneficiar al Ursului de Aur pentru cea mai bună regie corectată în sumbă și respectabilitate? „Sacrișii!” avea să-i dezvăluie însă toată amploarea abia în momentul despuierii palmaresului, în care comedigrăful figura încă mai mult nici măc pînă decît ca beneficiar al Ursului de Aur pentru cea mai bună regie corectată în sumbă și respectabilitate?

Fără îndoială că performanța aceasta neobișnuită a fost datorată calității excepționale a comediei, poate cea mai bună din bogata carieră a lui Monicelli. Marchizul del' Grillo, eroul titular al filmului, este un personaj considerat autentic, desigur, dar în același timp, în contrast în ce privește perioada în care a existat. În filmul lui Monicelli, el e plasat în pragul secolului al XIX-lea, pe cînd Roma se afla sub ocupația franceză și suveranul pontif se retrăsese, ca într-o închisoare, îndărătul zidurilor palatului său. Împărțind întreaga clasă sa la aristocrat, marchizul este deschis, în același timp, ideilor revoluției și, de-aici, și ambiguitatea personajului, com-

portamentul său paradoxal. Extravagant, așa cum numai un mare actor și-o poate permite, Del' Grillo se complăce în localurile frecventate de „plebe”. Amestec de conservatorism și libertinaj, marchizul e un iremediabil promotor al farsei, de care nu-ți crăță nici măcar pe sârmanul Plus al III-lea (interpretat de Paolo Stoppa). Intîlnindu-și o soție, în persoana cărbunarului Gasperino, îl proiectează pe neocipolți să-i țină locul în augustul său palat, în timp ce fuge, incognito, la Paris cu o cîntăreță! Ușor de presupus că schema aceasta i va prilejui protagonismul un dublu rol savuros — și cînd protagonistul nu este altul decît Alberto Sordi, performanța capătă dimensiunea unui eveniment.

Totuși, dacă laureatul Festivalului a fost Monicelli și nu Sordi, e semn că adevărata vedetă a filmului regizorat este El, regizorul, a știut să imbine esențele celor mai autentice tradiții ale Comediei dell'arte, cu evocarea pittorescă a unei Rome în care oile pasc printre ruine, iar palatele se învecinează cu bojele sordide. Tabourile sale istorice se duc fără ca autorul să arunce în ochii publicului fastul superproducției. Nu investiga spectaculoasă, ci grijă pentru detaliu, pentru culoare, pentru atmosferă, cucereșc în acest film, care, după un succes triumfal în Italia, a început și o frumoasă carieră internațională.

La Paris, unde filmul a fost prezentat în această toamnă, cronicarul cunoscut reviste „Cinéma 82” nota: „Să o spunem net: Monicelli și Sordi — fiind actorul și regizorul este El, regizorul, tate din meritul întreprinderii — au reușit pe toată linia. De la început pînă la sfîrșit, un regal de comic, de inteligență, de idei excelente. Nu numai pețeta unui mare cineașt — al cărui mare premiu de regie primit la Berlin trimi pare perfect justificat — ci și armonia cu care se combină toate celelalte componente ale comediei dau pur și simplu un film mare”.

T. CARANFIL

5
Mifed '82
Marco Polo
și
Sophia Loren
invitații
dumnevoastră

Serialul TV în ofensivă

Milano. A 46-a ediție a Tîrgului internațional de filme — Mifed '82.

Semelele crizei mondiale au fost prezente și la acest tîrg. Chiar țara gazdă, care a pierdut în ultimii șase ani un spectator din doi, cunoaște o scădere mare a numărului producțiilor cît în exportului. Pînă la cîntăreț, sex, unor gratul sau intrîgă de tip hollywoodian, care au tentat pe unii producători italieni domicili să-și rotunească profiturile, s-au dovedit o investiție nerentabilă. În același timp însă, cartea autobiografică a Sophiei Loren a fost ecranizată nu în Italia ci în Anglia! Departe de a înfățișa traectoria stralucitoare a unui star, filmul regizoratului Mei Stuart evocă drumul în viață și artă al unei fete simple, dintr-o familie modestă, un drum nelipsit de amărăciuni și eșecuri în condițiile mecanismului veros din cinematografia occidentală postbelică. Dar filmul vieții Sophiei Loren a fost realizat ca „teleshow”, iar nu pentru marel ecran. Și nu a fost singurul. Dimpotrivă, expansiunea rapidă a producțiilor de valoare — în pofida saturării pieței cu producții de duzină — pune astăzi televiziunea în fruntea producătorilor de filme serioase, profunde, captivante (altă prin scenariu cît și prin realizarea lor cinematografică). Radioteleviziunea italiană a înrînit pe genericele ultimelor sale producții mari regizori și mari actori. Miniseriile **Viața lui Verdi** (scenariu și regia: Renato Castellani) și **Marco Polo** o dovedesc cu prisosință.

Distins cu Oscar-ul '82 de televiziune (premiul Emmy), serialul **Marco Polo**, în care regizorul Giuliano Montaldo dirijează 247 de actori în frunte cu Ken Marshall, Riccardo Cucciolla, Ann Bancroft și Burr Lancaster — este rîndul a peste un an de filmări în Europa, Africa și Asia. Marea călătorie a celebrului navigator italian ia pe ecran amploarea meritată: peste 4 000 de costume pentru a evoca pitorescul portului pe mealeagurile străbătute, pînă la 1 500 de figuranți pe zi pentru a dimensiona momentele-cheie, o fine, o fine, aproape 200 de mii de metri de peliculă.

Tot pentru televiziune a fost conceput, ca serial, ultimul film al reputatului cineașt sued-



Cel mai mare succes de casă al anului '82 pe ecranele spaniole: **Piața diamantului**

dez Jan Troell. **Zborul vulturului**, cu Max von Sydow în rolul S.A. Andre, temerarul care a încercat să traverseze Polul Nord într-un balon. Există, totodată, și o variantă pentru marile ecran. Dealul procedeu este tot mai folosit, colaborarea între cinematograful și TV fiind pentru cineașt o alianță fecundă. Fără ea, Ingmar Bergman nu ar fi avut posibilitatea să-și realizeze ultimul film, **Fanny și Alexander**, la care televiziunile suedeze și vest-germane se numără printre principalii finanțatori.

În aria aceluiași gen de colaborare se înscrie și **Piața diamantului** — film și serial totodată — o producție la televiziunile spaniole cu societatea Figaro-film.

Dar veritabilul eveniment al colaborării cinema-TV l-a constituit realizarea unei acțiuni gigantice, în care s-au investit 50 milioane de franci. **Mizerabili**, Echipa a fost compusă din tehnicieni de cinema și de televiziune și „materiaiul s-a desfașurat perfect” (ne-a informat ediția specială pentru MIFED a buletinelui Unifrance Film). Este cea de-a 34-a adaptare a romanului lui Victor Hugo. Actorul Robert Hossein, regizorul filmului, a trebuit să realizeze simultan cîinci ore pentru TV și trei ore pentru cinematograful, obligația micului ecran fiind de a-l difuza la 24 de luni distanță după prezentarea în sălile de cinema. Cea mai scumpă din producțiile franceze realizate vîndată, ecranizarea celebrului roman, a înrînit pe generic numele consacrate ale lui Lino Ventura și Michel Bouquet. În fruntea unei distribuții de 92 roturi și 3 000 de figuranți, imaginea, datorită unui procedeu special, creează impresia unei gravuri de apocă, întrucît pelicula dezvoltată a fost supusă unei „bătănieții” artificiale...

Eugen ATANASIU

montaj a revistei „Cinema“

plast). La „Viva Zapata“, ce mă zguduia era povestea acelor țărani săraci și eroii lor de necrozat. Oamenii săraci au întotdeauna nevoie de eroi — cei bogați, nu”.

● Johnny Halliday.

Despre gusturile sale cinematografice: „Rockul a fost pentru mine echivalentul lui James Dean. Ador romanele polițiste — albe sau negre, dar mai presus de toate pe Marlon Brando. Pentru Elia Kazan am o venerație. Sînt un nebun al filmului dar nu mă pot comporta cu Eddie Mitchell, care-ți poate spune, la un film din '51, numele cameramanului și al mașinistului numărul 2”.

● Pavel Kadocinikov.

Admirabil în „Bani grei“, văzut în Festivalul filmului sovietic 1982, în rolul unui bătrîn craidon, plin de energii amoroase, fără let-ciale în buzunar. Revăzut în „Siberiada“ în ro-lul „Moșului veșnic“, cel care avertizează oame-nii: „Fiiți atenți față de natură, nu vă ridi-cați împotriva ei, ci iubiți-o” Amintindu-ne de „Povestea unui om adevărat“ (1948) și de Prințul Vladimir Starîki din „Ivan cel Groaz-nic“ al lui Eisenstein (1941), rolul, probabil, cel mai puternic al prodigioasei sale cariere.

● Cheryl Ladd.

Celebra prin aceea că a înlocuit-o cu suc-ces pe Farah Fawcett în serialul „Aceste doamne nostime“. În februarie '82, s-a înfîlît cu Grace (Kelly) de Monaco pentru a discuta despre un film de televiziune care urma să reconstruiască viața acțiței ajunse, ca în filme, prințesă. La moartea prințesei, Cheryl Ladd a cerut ca filmările să se suspende pentru ci-teva zile de doliu.

● Leucoplast.

Urechile lui Clark Gable, în timp ce filma la „Pe aripile vîntului, au fost lipite cu leuco-plast pentru a nu sta clipăpue. (Vezi și Nu-gatină.)

● Mario Vargas Llosa.

Romancier peruvian de renume, prezent la El Mondialul fotbalistic din Spania: „În zilele noastre, multumită cererii masive a unui pub-lic fascinat care vrea să vadă fotbal nu doar pe stadioane ci și în ziare, la radio și televi-ziune, cronica acestui sport a rupt cu realismul și s-a ridicat la acel nivel superior al scrierii care crează mituri. Cît timp vor exista ficțiuni, va exista speranță. Cînd ele vor dispărea, speranța va dispărea și ea, căci omenirea va fi complet robotizată. (Vezi și Margareta Pogonat, vezi și Scenariu). Fără teamă de exagerare, se poate spune că pagin-ile sportive din ziare și reviste sînt cele mai vii și originale, acelea în care jurnalistul do-vedește cea mai mare libertate și îndrăzneala stilistică. Tineri studenți în literatură, pentru a studia cum transformă buna literatură, exper-iența reală în mit, citiți cronici de fotbal!” Lui Llosa, în Spania, i s-a furat dealtfel manuscr-isul unui roman.

● Melci.

La 23 octombrie 1982, televiziunea din Ca-racas (Venezuela) transmite Marele premiu internațional pentru cursele de melci. Un ma-raton de 6 ore pentru gasteropode, cu concu-renți bine pregătiți, veniți din toată lumea. Și melcii se împușcă, tot așa?

● George Miller.

Regizorul australian al unei dintre cele mai scocante filme ale anului „Mad Max 2“ (Mad Max i-a primit premiul festivalului de scien-ce-fiction de la Avoriaz 1980.) Science fic-tion? Lumea atroce și pustie după un al treie-lea război mondial. Două bande rivale se în-fruntă sălbatic pentru ultimele resturi de pe-trol și benzină. Mad Max e un tip care nu e cu nimeni. El ține doar cu el și cu cei slabi. Un western în viteză accelerată, cu carambo-laje și urmărit de mașini în deșert, „o poezie barbară, o epopee ludică și tragică“, fără altă moră decât aceea a imposibilității de a fi in-diferent. „La noi, distanțele sînt atât de mari încît viteza este necesară, mai ales că ea nu întîmpină obstacole. Drumul ucide exagerat de mulți oameni. Înainte de a face cinema, am fost medic la serviciul de urgență. Sîtu ce span...“ explică eliptic regizorul Mad Max nu spune în tot filmul mai mult de 20 de replici.

● Yves Montand.

Recitalul de la Olympia '82 (transmis și la noi în două emisiuni de sîmbătă seară) e pre-zentat la Metropolitan Opera din New York, în fața a 4000 de spectatori, unde „visam de mic să cînt“ („Un rêve de gosse“ — Un vis de strengar). Succes cert, acolo unde europenii pîtrund și se impun cu greu. Am avut un trac îngrozitor. Picioarele îmi tremurau. Abia am putut să mă țin drept, pantalonii îmi atrî-nau. Cîntînd în franceză la Metropolitan, mi-am luat un risc calculabil... „De ce? Nu mai aveai nimic de dovedit...“ Un vers din textul cîntecului „La carrosse“: „C'est merveil-leux un rêve de gosse“

● Ihuniri Muzuno.

Un japonez care a reconstruit, din cauciu, sfori și vopsea, corpul lui Marilyn Monroe. Robotul MM cîntă, vorbește și dansează. (vezi replica Margaretei Pogonat în fața unui alt fel de robot).

Ne-am transformat masa de lucru

în masă de montaj.

„Cinema“ a încercat să facă cinema



Pe o scenă dintr-unul din filmele pe la care, copilul, va veni laureat al festivalului de la Cannes, regizorul Marc Gunes, pleca „adunînd de emoție“

Pavel Kadocinikov — „Omul adevărat“ și „Moșul cel veșnic“ din Siberiada

Margareta Pogonat — o clipă memorabilă de demnitate și răspundere omenescă

● Nugatină.

Gheata mincintă de Charlie Chaplin în „Goana după aur“ a fost împregnată în nuga-tină. Vezi și Șocolată.

● Margareta Pogonat.

Una din cele mai strălucite clipe ale carie-rei ei, în octombrie '82, la un „album duminic-al“, cînd un reporter îi prezintă o invenție supersofisticată — un fel de computer care, cică, vorbește ca un om. Acțița ascultă, stu-pefiată, o voce monstruoasă care recită „La sieau“ lui Mihai Eminescu. E un fel de Fran-kenstein care împleticîl, greoi, abia poate lega „o cale altă de lungă“ cu „mîile de ani“ care „i-au trebuit luminii să ne-ajungă“. Abia reținîndu-și spaima, acțița va avea puterea să refuze și să articuleze: „Nu, nu se poate admite!“ Televiziunea și actorul ca forța de a se opune robotizării omului. (vezi și Scena-riul lui Yves Boisset).

● Tino Rossi.

75 de ani la 29 aprilie 1982. 200 de mi-lioane de discuri imprimate, o sută de ani ne-cesari pentru a le asculta: „Generații de oame-ni s-au iubit, s-au căsătorit, au fondat fa-milii cu melodiile lui — explică un locuitor din Ajaccio (Corsica). Toate acestea fiindcă lui Tino nu-i plăcea tristetea. El a alungat-o din filmele și cîntecurile sale. Cînd a cîntat „Păstrăvul“ lui Schubert, el a suprimat ultimul cuplet, acela în care apare moartea. Era prea trist. „Am avut norocul să cînt bine. Cîntî bine sau prost. O a treia soluție nu există. Eu sînt cîntecul, de oriunde, de oriund. Nu sînt un cîntăreț la modă. În filmele mele am jucat rolul meu. L-am jucat întotdeauna pe Tino Rossi. N-am copiat pe nimeni“ — declară sa-tisfăcut, sărbătorit.

● Scenariu.

„Prețul pericolului“ are la bază următorul story, într-adevăr formidabil: o televiziune eu-ropeană inventează un joc săptămînal; un concurent e urmărit de o bandă care vrea să-l omoare, hătîindu-l pe străzile orașului. Tot concursul e filmat în direct, de pe moto-ciclete, din heliocopter și mașină. Omul moare sau trăiește sub ochii telespectatorilor. Cine scapă, cîștigă o avere. Cine nu, nu... „O fabulă despre societățile-spectacol, spectacol idiot pentru a face pe oameni să uite de șomaj și inflație. Televiziunea ca forță de abrutizare a omului. (Vezi și auzi replica Margaretei Pogonat: „Nu, nu se poate admite“).

● Sylvester Stallone.

(vezi John Sturgess).

● John Sturgess.

Ca și Sylvester Stallone, autorul celor „7 magnifici“ s-a bătut pentru a cumpăra dreptu-rile asupra scenariului la „Prețul pericolu-lui“.

● Șocolată.

În scena asasinării, sub duș, din clasicul „Psyho“, Hitchcock a întunecat singele cu șocolată lichidă.

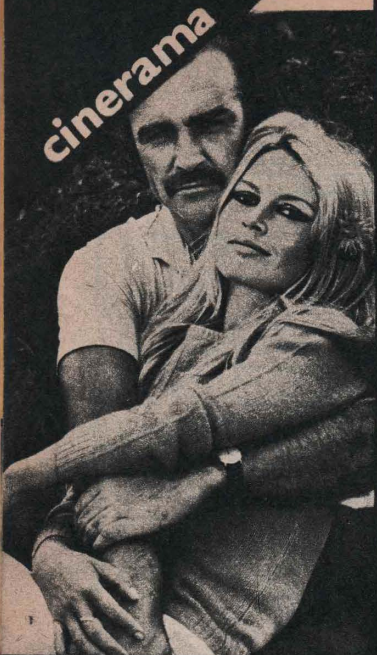
● Jim Thorpe.

Campion olimpic în 1912, la Stockholm, în probele de decaton și pentatlon, acolo unde

(Continuare în pag. 23)

Radu COSAȘU





cinerama

Brigitte Bardot alături de Sean Connery în epoca de aur a mitului B.B.

Întoarcerea lui Woody (Ingmar) Allen

Comentind ultimul film al cineastului american **Comedie erotică dintr-o noapte de vară**, criticul Jean-Pierre Coursodon care îl numește pe Allen „un cineast civilizată în cel mai bun înțeles al cuvântului”, scrie între altele: „Woody Allen și-a corectat titlul fără să se replieze totuși pe un teren cunoscut, pentru că încearcă de altfel un tip de comedie nou pentru el și care nici nu are echivalent în cinematograful american... **AMNSC** (inițialele titlului original al filmului, n.n., titlu care se referă, prin intermediul lui Shakespeare, la **Zimbetele unei nopți de vară** al lui Bergman ale cărui premise Allen le proia, parafrazind unele situații) se prezintă, cel puțin la suprafață, ca un marivodaj retic, surzător, din care au fost alungate pre-

cupările „serioase” atât de prezente în filmele triologiei: **Annie Hall**, **Manhattan** și **Slandust Memories** (și, bineînțeles, **Interoare**) pe care Allen părea din ce în ce mai puțin dispus să le țină la distanță folosind alibiul parodiei și al derizivității”.

Reconsiderări

Rulează pe ecranele franceze „o descoperire”, un film realizat în 1941 de George Cukor, **Femeia cu două fețe**, în care apar Greta Garbo și Melvyn Douglas. Este, de altfel, ultimul film în care Diva a jucat, iar răceala cu care a fost primit filmul la vremea respectivă a determinat-o să rupă orice relații cu ecranul, cu Hollywood-ul, cu gloria (ce puțin este credea ea că se va întâmpla și că se va cufunda în anonimat). Filmul are această semnificație să-i spunem istorică: e ultimul. Dar reiat astăzi, un comentator se întreba după ce rezumă story-ul: „De ce oare americanii au strâmbat din nas la această urmitoare performanță a Greta Garbo dirijată de un Cukor în mare formă?”

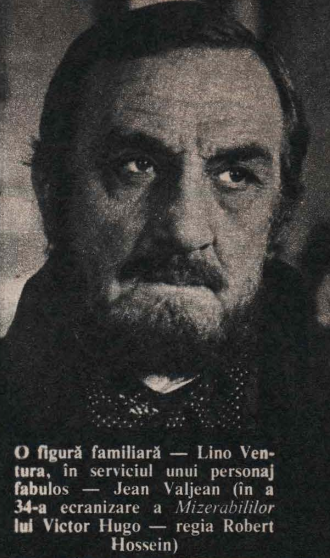
Frații

În filmul italian și, de fapt, în filmul mondial există astăzi un cuplu celebru: frații Taviani. (Au fost și la București anul trecut cu prilejul unei game a filmului italian. Și atunci — ca și în interviul de as-

tăzi la care ne vom referi mai jos — întodeuna când sînt întrebați, răspunde doar Vittorio). „Cum lucrează frații Taviani?” — a fost deci întrebarea, la care Vittorio a răspuns: „Mergînd. În fiecare dimineață facem o plimbare de cel puțin două ore. Sîm de vorbă, căuînd întodeuna să formulăm întrebarea cea mai importantă a momentului, cîșmarul nostru cel mai frecvent (n-am putea lucra împreună dacă n-am avea și aceleași vise). Și înțelegem asta devine baza viitorului film. Întreaga poveste se articulează după aceea în jurul acestei întrebări”.

Mizerabili

Una din tentațiile constante ale ecranizării este fără îndoială capodopera lui Victor Hugo, **Mizerabili**, transpusă pînă acum nu numai de francezi, dar și de englezi și americani (și poate și în alte cinematografii). Robert Hossein nu s-a intimidat și a reluat povestea lui Jean Valjean (de astă dată interpretat de Lino Ventura). Și iată una din constatări: „Se scurg astfel trei ore pasionante și superbe” scrie un comentator. După o scurture a lui Delacroix, o alta a lui Eisenstein și poate chiar a lui Orson Welles, dar întodeuna ținîndu-se aproape de Hugo, Robert Hossein încheie grațios scriitură și, o dată mai mult, undă caldă a entuziasmului său a pulverizat baricadele”.



O figură familiară — Lino Ventura, în serviciul unui personaj fabulos — Jean Valjean (în a 34-a ecranizare a Mizerabililor lui Victor Hugo — regia Robert Hossein)

Ce face B.B.?

Mai ieri făcea „scandal” cu diversele ei compoziții și libertăți pe care și le lua. Astăzi nu mai face scandal, face declarații. Astfel, pentru o emisiune de sfîrșit de an, televiziunea franceză a invitat-o la emisiunea „Telle qu'elle” pentru trei se-dințe de amintiri dedicate telespectatorilor. Amintiri la 45 de ani. Și probabil că așa se va naște și un film TV: **BB la 48**.

Apogeu

Liza Minnelli face și filme, dar mai mult face turnee cu show-uri în care cîntă, dansează și face „entertaining”. Liza Minnelli a obținut recent un rîsunător succes la „Moulin Rouge” la Paris. Presa a comparat tot timpul evoluția ei pe bîtrîna scenă pariziană cu „etalonul” din filmul **Cabaret**. Dar acîrța s-a apărut spunînd că la „Moulin Rouge” ar fi fost apogeei carierei ei. „Tot ceea ce știu în meseria asta — a declarat ea — datoraz tatălui meu care mi-a înșușat simțul coloritului, compoziției și al scenei. Mama m-a învățat să joc comedie și mi-a transmis simțul umorului. Cel de-al treilea profesor este un artist francez: Charles Aznavour. Am o stimă considerabilă pentru acest om...”



Ultimul rol al Greta Garbo în comedia lui Cukor Femeia cu două fețe, o răsănătoare cădere în fotografie alături de Melvyn Douglas

din presa străină

Revista franceză „Première”

În peisajul actual al revistelor de cinema din Franța (peisaj ce a suferit modificări și

deplasări de accente în ultimul deceniu, de-ar fi să ne gîndim doar la evoluția lui Cahiers de Cinéma de la revista teoretică avangardistă, port-parolul de odinioară al noului val, la cea destul de aridă de azi), revista **Première** izbuteste să țină cumpăna între aparițiile frivole de tip **Ciné-revue**, bogat ilustrată, dar în care cinematograful este mai mult un pretext pentru dezvălurii de culise, și publicații destinate mai ales breslei, cum este **Cinématographe** (articole teoretice, eseuri, monografii etc.)

Cinefilului dormie să se informeze de noutățile lunare de pe ecranele pariziene. **Première** îi răspunde competent: fișe dezvoltate pentru cele mai importante filme, cu genere, data premierei, cinematograful unde va rula, durata etc. aprecieri suplimentare care-l situează pe fiecare într-o anumită zonă de interese, interviuri, informații laconice despre diferite evenimente (festivalul de la Deauville din septembrie: nouă zile dedicate filmului american, balansînd între fantastic și futurism), scurte articole de cultură cinematografică rînduind în atenție nume care nu trebuie să aparțină doar istoriei, „clasic” — muritori fără moarte, autorii cinematografului cel adevărat”, top-uri, date de box-office etc.

Filmul cel mai spectaculos, așteptat la sfîrșitul lui — adnotat chiar „Eveniment” — este **One from the heart (Coup de cœur)** al lui Coppola. Intriga e prezentată doar ca un pre-fîșit, „Te iubesc, te pierd, te regăsești” — scrie, ba nu... abia început, fiindcă cel care conduce aici e Coppola, iar el, Coppola, nu vrea ca o poveste să se plieze pe un oras, ci invers, și atunci... atunci reconstituie Las Vegas-ul, „acel fabulos oraș al deșertului, acest Bagdad al jocului, al hazardului, al artificierii, înmă liberă scenografului și operatorului: pe 8 din cele 9 studiiuri ale Zoetrope (Hollywood), totul e recreat, reinventat, revast la dimensiuni gigantice: străzi și periferie, magazine și un aeroport, Boeing-uri etc., etc. Conflitele emoționale vor fi prezentate prin conflicte ale autorilor, în timp ce cîntecete sfîndînd filmul este un musical — vor traduce stări interioare dificil de exteriorizat. În rolurile principale — Frederic Forrest, Teri Garr și Nastassia Kinski. Dar revista este preocu-

pată nu doar de acest film, ci, mai ales, de ceea ce reprezintă Coppola însuși, astfel încît, pentru numărul viitor este anunțată filmografia integrală a autorului.

Ultimul film al lui Fassbinder — **Querelle** după Jean Genet — îi este dedicată o prezentare în avangmeria; filmul este considerat „îndrăzneală”, „ultima nebunie a lui Fassbinder”, fie și numai pentru încercarea de-a adapta pentru ecran povestea marinarului Querelle din Brest care exercită o fascinație tragică, o istorie „care ține de roman dar și de poem, în care iubirea și moartea sînt indisolubil legate”. Film de factură particulară — expresionismul lui Fassbinder este stilizat și sublimat aici la limită, împregnînd totul, și jocul actorilor și decorurile, vînt artificiale (un univers de carton presat creat de Rolf Zehetbauer, scenograful filmului **Cabaret**); pe ecranul scîldat permanent în aceeași lumină stranie, ireală, se naște o lume la jumătatea drumului dintre fantasm și realitate, o lume în care se oficiază ritualuri și ceremonii, în care zăbăre și absurtele umane sînt comunicate adesea printr-o voce din off. Se obține un efect de distanțare de tip aproape brechtian; visceralul devine idee, sentimentele — semne; spectatorul se simte martor, nu complice, el lese amețit, dar, în mod straniu, cu inima netăină.

Interpretul este completat de declarațiile autorului principal, Brad Davis, care mărturisește că a colabora cu Fassbinder a însemnat „o experiență de neuitat: un timp să nu ai piciorul pe pămînt”. Partenerii, săi: Franco Nero, Jeanne Moreau.

Le grand frère — regia Francis Girod — e o premieră așteptată cu interes, mai ales datorită popularității interpretului principal — Gérard Depardieu. Un film cu o tramă deosebit de bogată, mai degrabă mai multe filme într-unul singur, această poveste de „îrădare, fraternitate și răzbanare” — este considerată capabilă să „ambalez pe orice spectator”. Prezentat dintr-un unghi interesant — istoria unui scenariu — a travaliului aplicat pe variante și variante, luni și luni pentru găsirea marelui accentor, echilibrul de între acțiune și psihologii, a prospecțiilor pentru fixarea unui spațiu ideal, expresiv, articolul dez-minte posibila prejudecată că un film, con-

vențional numit „de acțiune”, se poate scrie în cîteva săptămîni. Pătrunderea în interiorul laboratorului de creație a autorilor — scenarii Michel Grisolia — reprezintă o modalitate de a apropia cititorul și spectatorul de ceea ce uneori îi poate părea un simplu joc pentru oamenii mari.

O prezentare mai scurtă e acordată unui film considerat de planis il. **Tir Group**, primul film al lui Jean Claude Missen (e interesantă din nou migrația de la teorie la practică — în calitate de ataș de presă — el s-a ocupat de „cei mari” — Woody Allen, Milos Forman, Bertolucci, Claude Sautet) iar acum semnează regia acestui film — „o răzbanare a solitarului” dar și un film care emoționează cu Gérard Lanvin, Michel Constantin, Véronique Jannot.

Portrete și interviuri mai ample sînt rezervate vedetelor: stral în plină ascensiune este e Nastassia Kinski (prezentă în aceeași lună pe ecrane și în **Féline** de Paul Schrader, alături de Malcolm McDowell; scriitorului, actorului și regizorului turc Yilmaz Guney autorul aceluiași fenomenal **Yol**, pentru care a primit Palme d'Or, dar nu și dreptul de a se întoarce acasă, regizorul fiind obligat să trăiască expatriat pentru „delict de opinie”).

O notă menționează: în prima săptămîna **Yol** a înregistrat un număr record de spectatori: 58 000 în cele 11 săli pariziene în care a fost programat.

Și fiindcă revista se subintitulează „Le magazine du Cinéma”, putem conșpecta și convorbiri cu Harrison Ford, Ridley Scott, Sidney Poitier — prezenți pe ecrane în diferite filme, Nathalie Baye în timp ce turnează **Balanța** în regia lui Bob Swain, declarații ale lui Sean Connery, eroul filmului **Meurtre en direct** (regia Richard Brooks), o înfîlțire cu Jean Béraud — reținem afirmajie: „am fost un privilegiat: în general, am putut să-mi aleg filmele”.

Lunar, 102 pagini generos ilustrate, reproduceri de afișe, moduli publicitari rămîne A, B, C-ul reclamei — informații prompte care dau o imagine amplă despre ce se întîmplă pe ecranele pariziene, dar și cum se reflectă pe ele cinematograful mondial.

Marina CONSTANTINESCU



UNE STAR EST NÉE NASTASSIA KINSKI
Tout sur la troisième fille de rêve de La femme et du nouveau Coppola

Revelion la Cinematecă

medalion: Ingrid Bergman

Actrița-eveniment

În 1939, când a venit la Hollywood, producătorul Davis Szelnick i-a oferit un contract pentru un singur film: *Intermezzo*. Prudent, omul cu banii nu voia să riște cu o tânără suedeză care nu semăna cu nimeni, nici cu ilustra el compatriotă, Garbo, nici cu frumusețile zilei. Peste numai câțiva ani, o reclama, o reclamă întoarsă pe dos în cel mai pur stil american, atrăgea atenția că „undevea joacă un film în care nu joacă Ingrid Bergman”. Învinse totmai pentru că nu semăna cu nimeni. A devenit un adevărat tic al criticii, de-a lungul timpului, comparația cu „Divina” cu „mitul miturilor”, pentru a delimita zonele de operațiune ale farmecului specific. Astăzi, în limbajul unui Barthes — din păcate, atât de rar invocat de critica cinematografică — am putea spune că, dacă Garbo Intruchipa Ideea, o actriță ca Ingrid Bergman reprezenta Evenimentul. Și probabil că nici una dintre interpretele ecranului nu i-a fost dat să ne comunice, cu mai multă demnitate, că nu există eveniment mai tulburător decât viața. Înșasi, cu așteptările, înverșunările ei, cu licurii de speranță mersu mai important decât iubinda însăși. Dezamărită prin simplitate, replica falomăasă a unui partener, „este o bucurie să te privească omul”, ne restituie, de fapt, adevărul despre Bergman, despre per-

sonalitatea ei, așa cum o răsfing filmele ce aveau să stea la temelia monumentului: *Intermezzo*, *Casablanca*, *Cul îl bate ceasul, Lumina de gaz*, *Spellbound*, *Notorius*. În preajma acestei femei cu chipul scăldat într-o lumină pentru care încă nu s-a inventat un nume, identificarea cu înțelele de pe ecran, indelecticrile alt de a înținea filmului, s-a trezit în fața unui prag nu ușor de trecut. Momentul Ingrid Bergman a însemnat, printre altele, și un moment al schimbării raporturilor spectatorilor cu eroinele de pe pînă. Deși pămînteană din cap pînă în picioare (Garbo aduce cu ea sentimentul că se află pe această scoară doar pentru un scurt popas), Bergman înăduie o identificare sfidică, temătoare, cu mișcări de retragere la gîndul discutății de a tine piept nobleței actriței. Ciclu actual al Cinematecii înglobează creații aparținînd tuturor etapelor străbătute de ea, de la *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), filmul de suflet al cîtorva generații la rossellinienele *Shoeshoel*, *Europe '51*, *Votaj în Italia* pînă la cele care marchează splendida, inteligentă și implicare cu vîrstă, piecînd de a presimțirea bătrînetului din *Via place Brahms?* pentru a ajunge la sfidarea ei în *Orient Express* (S. Lumet, 1954).

Magda MIHĂILESCU

vă recomandăm ciclul: Cinematograful— oglinda epocii. Privire critică după 25 de ani

1957 în imagini

Filmul care a lansat doi mari actori: Aleksei Batalov și Tatiana Samoilova (Zboară cocorii)



Cinematograful este incontestabil o oglindă a epocii sale, dar programul astfel intitulat urmărește să pună în lumină mai ales părerea unei epoci despre arta filmului, opinie exprimată concret de către cinești prin creațiile lor. Posibilitatea de a urmări în ficare an filmele de acum un sfert de secol pare să fie din ce în ce mai apreciată de generații de toate vîrstele, iar în actuala stagiune curiozitatea lor este cart răspîdită.

Un an fast, acest 1957, pentru cinematografia română: apărea pe ecran *Moara cu noroc*, iar pe acetofanele de la „Anima”, un omuleț cu burică retrăia o *Scurătorie* a omenirii, neștiind că prin temeritatea sa va cuceri Marele premiu la Cannes! Harurile acestui an s-au pogorît și asupra altor melea-

guri, inspirînd opere din care multe aveau să marcheze istoria celei de-a șaptea arte. Numai în materie de debuturi, iată trei, unul și unul: al celui Jan Kadar și Elmar Klos *Ultima stație*, al francezului Louis Malle *Ascensor pentru eșafod*, al bulgarului Rangel Vileanov, cu un adevărat „coup de maître”: *Voci în Insulă*. Pentru cei deja consacrați este un an de reflecție, de acumulări, de căutare a noi tonalități sau chiar a noi zone. Senza nu îi putea favoriza pe toți însă și de aici înegalitățile: de la discutabilele *Povestiri irlandeze* (John Ford) sau *Noptii albe* (Visconti), la *Porte des Lilas* sau *Strigătul* (ce constituie momente repetabile în filmografiile lui René Clair și respectiv Michelangelo Antonioni) și pînă la *Noptile Cabrirel* sau *Fragilii sălbatci*



Ambasadoarea unui sentiment: demnitatea (Ingrid Bergman în *Vă place Brahms?*)

(aspăra cărora exegeții lui Fellini și ai lui Bergman au scris pînă acum tomuri întregi!) Eșind de o parte individualitățile și examinînd global anul cinematografic 1957, ne vom gîsi în fața unei recolte impresionante. Sînt ecranizate opere de răsănit din bibliografia clasică: pagini din Maxim Gorki, Aleksei Tolstoi și Mihail Solohov, Panait Istrati și Jaroslav Hisek, Victor Hugo și Ernest Hemingway — adaptări inegale, ce-i drept, dar toate binevenite, les din comun versiunile nipone la „Macbeth” (*Tronul înșăgerat*) și la „Azilul de noaptea” extraordinar transplănat în lumea Orientului îndepărtat al unor opere pe care le credeam atât de europene. Era răspunsul lui Kurosawa la calificativul de „comercial” pe care mulți se grăbiseră să i-l dea.

Filmul de mare montare aspiră să iasă din drumurile bătute. *Impotriva tuturor* (din trilogia dedicată lui Jan Hus) se ridică la problematica politică. *Podul de pe râul Kwai* găsește un mod de a demonstra absurditatea războaielor. Acestea au inspirat în 1957 filme ce se scotocesc tot ațtea izbîni ale genului. Ele se numesc *Adevărul sfîșit al războiului* (Kawalerowicz), *Cărările gloriei* (Kubrick) și *Zboară cocorii* (Kalatozov). Aplecarea cîmna a celor trei spre tragedia individuală în vîlmășagul tragediei colective; analiza minuțioasă a resorturilor sufletesti, a resurselor de umanitate pe care uriașul tăvălug nu le-a putut strivi; sobrietatea — iarăși comună — în tratarea unor subiecte ce puteau atât de lesne aluneca în melodramatic, precum și folosirea — de către toți trei cinești — a unui limbaj cinematografic elevat și eficace, sînt caracteristicile majore ale acestor filme.

Interesant ce se petrece în acești ani cu westernul. El nu se dezmințe — și *Steaua de tinichea* e o bună mostră. Dar iată că demoul psihologic reușește să răzbată prin canoanele genului. Eroii încep să-și pună întrebări — în defavoarea cantității de elemente epice — dar cîți cîștig în verosimil! Cu filme ca *Răfuția la O.K.*, *Corral sau Trenul de 3 și 10 spre Yuma* se deschide o nouă pistă: cea a westernului psihologic. Preocuparea crescîndă pentru asemenea introspecții, pentru omul de vedere al obșnului (foși) de ecran de neorealismul despre care se vorbește în 1957 tot mai puțin) — nu impune decumdată vreo capodoperă. Dar buchetul de filme și astăzi interesante, și astăzi valabile din punctul de vedere al spectatorului este foarte mare. De la argentinianul înfîntare cu viața la sovieticul *Casa în care locuiesc*, de la brazilianul *Femeia în halat* la italianul *Vișul spulberat*... Afirmate valabile și pentru comedii, ca *Dragoste și pălăvrăgești*, *Bunica Sabela* — sau *O moștenire cu bucluc* și altele.

Cam acestea ar fi tendințele descripte în anul cinematografic 1957. Curente? — nu e cazul, căci neorealismul se stinge încet-încet în țara lui de baștină, acum cînd toți ceilalți i-au învîțat bine lecția, iar curentul „frec” așteaptă în culise. Plutește peste tot desimțineri o dorință de nou, dar ea nu și-a găsit încă expresia adecvată. Recunoșterea filmului — ca artă — cîștigă teren.

În 1957, la București, lua ființă Arhiva Națională de Filme.

Aura PURAN

Stop-cadru în afara cadrului

Autobiografie

Minnelli nu a făcut un secret din faptul că a realizat filmul *Nina*, în 1976, special pentru fica sa — Liza Minnelli. Dar filiațiile filmului nu se opresc aici, pentru că Nina este, de fapt, numele celeilalte fiice a lui Minnelli: Nina-Tina. Iar Tina Aumont (și ea la rîndul ei fică a unui cuplu celebru: Maria Montès și Jean-Pierre Aumont) interpretează în film rolul unei alte posibile Nine. În sfîrșit, Ingrid Bergman — sensibila și inteligentă bătrîna contesă — are alături pe fica sa Isabela Rossellini, distribuită în rolul sorei Pia, care Pia este în realitate numele primei fiice a acesteia.

Distribuirea actriței Ingrid Bergman în *Casablanca* (mult mai tîrziu) s-a făcut din întîmplare și în grabă. Prima aleasă fusese Hedy Lamarr care refuzase rolul pentru că scenariul i se părea mult prea subțire. Pe buna dreptate pentru că, după cum își reamintea Ingrid Bergman, scenariul se scria pe măsura ce se filme. Nici ea, nici Bogart (de fapt, nici ea și Bogart) nu știau cum se va sfîrși filmul. Această nesigurată generală a echipei a infuzat însă tot filmul cu o foarte reușită atmosferă de neliniște și tensiune.

Marlene Dietrich a fost scoțită întotdeauna o vedetă mult prea ocantă, prea obraznică, chiar pentru moravurile Hollywood-ului. Într-adevăr aia sosită acolo, în timp ce se pregătea premiera filmului său *Dezonorată*, a îndrăznit să iasă la plimbare îmbrăcată în pantaloni, scandalizînd pe toată lumea. Era în anul 1931!

Geta DAVIDESCU

Cea mai îndrăzneată vedetă a Hollywoodului anilor '30: Marlene Dietrich





Universul lui Gabriel Garcia Marquez (Geraldine Chaplin în Văduva lui Montiel)

Zilele filmului cubanez

Personalitate și personalități

Chiar dacă despre el nu se vorbește ca despre o școală sau o nouă mișcare, cinematograful cubanez are o personalitate foarte

puternică datorită unei coerențe tematiche și stilistice deloc negliabile. Aerul lor de familie este rezultat unității în diversitate și nu al

Am mai văzut...

Nu numai despre dragoste

Margarete pentru castelana

Într-adevăr, castelana primește margarete în cadrul final. Dar pină atunci? Până atunci există castelul-necastel, pentru că-n muzeu în Boemia; o finară „castelana” care în ultima ei vacanță se angajează casieră, și firește, cavalerul din poveste care în acest caz este student la istorie. El este pasionat de rarități medicinale. Ea este pe cale să se îndrăgostească de el. Mai există și o colegă de școală (al castelanei) cu motonevă și cățel, trecut pe post de paj, fiindcă nu s-a așteptat decât să cumpere bilete la cinema. Și tot așa, mai o glumă, mai un vis, mai un incident cu milițianul din localitate, filmul crede că a prins culoare, ba chiar și happy-end. De fapt, n-a prins și nu ne-a prins.

Producție a studiourilor cehoslovace. Regia: Jozef Pinkava. Cu: Sylvia Julinová, Jan Hartl, František Hrušák, Zdena Heřmánková, Jana Tomšová.

Dragoste la prima vedere

Două ghiozdane, cîteva absente, o plimbare, cîteva note proaste, un sărut, o prietenă — a ei, confidențe, un prieten — al lui; proiecte premature de căsătorie. Totul dintr-o întâlnire întâmplătoare. Recuzită sentimentală completă. Atunci, de ce tot lise pe dos? Pentru că cineștii noștri vor ca eroii să se iubescă împotriva rețetei. Și reușesc. Reușesc să-și despartă tocmai în momentul în care și-au convins părinții să le accepte căsătoria. Totul pe dos. Dar o altă dragoste la primă vedere pare a restabili echilibrul. Pină cînd?

Marina ROMAN

Producție a studiourilor „Maxim Gorki”. Regia: V. Feinbov. V. Grammatikov. Cu: Olga Masina, Mihail Efremov, Oleg Tabakov, S. Nemolivaia, A. Pasutin.

sablonelor așa cum se poate vedea din producțiile ultimilor ani. Ultima cină, Supraviețuitorii, învătătorul, Maluala, Teresa, Recurs la metodă, etc. Unitatea este programatică prin prezența temei revoluției, fie ca subiect principal, fie ca filon complementar, fie ca fundal și, totodată, spontan prin stilul baroc, prin puternicul suflu epic și prin asemănarea de real și fantastic.

Recentul program prezentat în cadrul „Zilelor cinematografului cubanez” vine să întărească și să completeze această imagine. El a fost constituit din două ecranizări, un film de acțiune și un documentar.

Inspirat dintr-un roman clasic al secolului al XIX-lea — „Cecilia Valdes” de Cirilo Villaverde — filmul lui Humberto Solas urmărește destinația unei femei de culoare, îndrăgostită de un tânăr aristocrat căruija prejudecăți de castă și interesele de clasă nu-i permit să-și urmeze îndemnul inimii. Povestea Ceciliei și a suferințelor ei din dragoste care o împing la sinucidere se desășoară pe fundalul trezirii conștientă a populației de către Actiunea ce se consumă în planul realului este punctată cu episoade fantastice — o premoniție, un vis, o halucinație — care creează o atmosferă neliniștitoare aducând în prezență dimensiunea viitorului. Chiar dacă trama pare să se alincuri puerității și convențională, această poveste despre dragoste și luptă lasă în final spectatorului un sentiment de forță și de grandeură.

Tot un portret de femeie se află și în centrul filmului lui Miguel Littin, Văduva lui Montiel. Numai că aici interesează mai puțin faptele, care de altfel sînt reduse ca număr (o femeie își pierde bărbatul cu care a fost fericiată și pentru ea viața nu mai are sens) și mai mult starea. Littin urmărește să redese acea impresie de sfîrșit de lume în care totul se degradează, vegetația învadează decolul, iar apa se infiltrază aducînd cu ea putreziciunea. Este dificil de tradus cinematografic universul lui Gabriel Garcia Marquez. Fantastice lui este subînțeles de prea mare concretitate a imaginii, ca și de obligatoria simplifi-

care a detaliilor. Pe de o parte, Littin încearcă să suplinească aceste neajunsuri printr-o narațiune discontinuă în care prezentul se amestecă permanent cu trecutul, uneori chiar în interiorul aceluiași cadru (scena în care văduva îndoiată scrie copiii, acum mari, aflați în străinătate și apărîți brusc în cadrul a copiilor era cum arătau ei cu mulți ani în urmă pare o lecție învățată de la Alf Sjoberg). Pe de altă parte, el subliniază dimensiunea socială politică a poveștii — ura populară împotriva celui care a parvenit prin detașare se împletește cu atuzia la o luptă mai generală și mai singeroasă împotriva exploataării.

Dacă în filmul lui Solas Daisy Grandos se mulțumea să fie o prezentă agreabilă, în Văduva lui Montiel, Geraldine Chaplin face o adevărată creație.

Pornind de la o situație reală — apărarea țărmurilor și insulelor Cubei de către tinerii revoluționari împotriva agresiilor externe după ianuarie 1959 —, Octavio Cortazar face din Grănicerii un film de aventuri după rețete hollywoodiene în care eroii se transformă în focul luptei din șapte pitici în șapte magnifici. Începutul promite mai mult, regizorul concentrîndu-se asupra relațiilor umane, dar pe parcurs acțiunea devine previzibilă și ușor operetistică. Este păcat — în primul său film, învătătorul, Cortazar avea mai multă profunzime și chiar o dimensiune tragică.

Cel de-al patrulea film din program — documentarul consacrat balerinei Alicia Alonso — nu impresionează prin virtuțile sale cinematografice, ci prin personalitatea acestei mari artistice a scenei cubaneze.

Spuneam că despre cinematograful cubanez nu se vorbește ca despre o școală. Oare de ce?

Cristina CORCIOVESCU

Nu numai despre sport

Cursa infernală

Se poartă filmele sport. Nu potu că sportul ar fi prieten și meditație despre talent, tenacitate, sacrificiu de sine, glorie și frustrare, nici pentru că ar putea constitui o parabolă despre existență în general (ca în acel minirun Vieta sportiva de Lindsay Anderson) ci pentru că permite o combinație foarte pe gustul publicului de azi: spectaculos + duritate. De aceea nu veți prea vedea un film despre ping-pong, popice sau șah, pentru că acolo nu se fac salturi în gol, nu se ia la trîntă nimeni, nu se iese din competiție pe terașă sau chiar mai rău. Așa că mult mai căutate sînt boxul (Rocky), cursele de automobile (Grand prix) sau de motocicletă (aceasta Cursă Infernală). Rețeta este stereotipă: secvențele sportive, filmate de predilecție în realitate, alternează cu love-story-ul sau intrinsecilor polițiste. Iar rezultatul depășește rareori ștacheta mediocrității.

Filmul lui Stelvio Massi are ambiții foarte modeste. Povestea celor doi motocicliști de formație polițist, angrenați fără voină lor în capcana mafiei organizatorilor de parcuri ilegale, este înșălățată fără logică, fără suspans și fără haz. Pe genericul acestui „film de 15 lei” figurează și cîteva nume de un anumit renume în cinematograful italian: Seno (bici doar scenarist) care în anii '50 a realizat filme de bună calitate alături de Mario Monicelli; Fabio Testi, frumosul june-prim al ultimului deceniu, care în regia unui De Sica sau a unui Bolognini părea și actor bun; José Luis de Vilallonga în care n-am mai recomandat pe interpretul plin de farmec și de presanț din filmul lui Fellini Julietta și spiritele, Singurii care nu se dezmințe rămîne Stelvio Massi specialist în subprodeu cinematografice cu Mark Polistill și cu piloți de formula 1.

Cristina CORCIOVESCU

Producție a studiourilor italiene. Regia: Stelvio Massi. Cu: Fabio Testi, Vittorio Mezzogiorno, Daniela Cavalli, Jacques Herin, Marilda Dona, José Luis de Vilallonga.

Love story în viteză a patra (Cursa infernală)



Nu numai despre feți frumoși

Fata din poveste

Unchiul Parisului, Tati, a plecat dintre noi, dar avea și Praga o oncle Lada, capabilă să aducă poezie în viața copiilor ostraciți în universul de sticlă și beton, cu apartamente—



colivii de păsări și oameni, cu picturi geometrice dezumanizate. Desenatorul Josef Lada daruia micuților cărți cu povești, adică chei de evadare într-o altă lume. O lume proaspătă și fericită, un feeric rural, cu parfum de fragi și miros de lapte proaspăt, cu vaci rumegînd blînd, sub obladuirea lui Honza rotofeului, cu cai și sănii, cu colibe mînd și zapada, cu iz de fum și grajd. „Am să-ți curaj grajdul dacă mă scuti de pleo, mă telegi, du-ți prin casetofon. Un film vesel și trist totodată, amuzant și poetic, dulce-amăr despre lumea modernă și dulceă tîhnă reconfortantă a celei ce pierde, despre noi cei de azi care, ca să rezistăm școlii de miine trebuie să

ne păstrăm cu orice preț puterea de a visa și a spune povești, totuțea de a fantaza și a ne paștra umorul atotvăzător.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor cehoslovace. Regia: Ota Kovál. Cu: Zuzana Fuchsova, David Rydl, Lukás Bech, Milena Štárnasová.

Fata cu giștele

Un motiv clasic cu tîlcul etern din basmele fraților Grimm. O zîină bună poate împlini trei dorințe. Dar oare știe eroul să se folosească de magicul prilei? Două personaje: tînarul care n-a știut ce să-i ceară zînei bune și prițesa atînată de un tiranic și neînțeleger părinte care nu i-a prețuit iubirea „ca aerea în bucate”, se vor întîlni și vor ști să descurcească roștii iubirii, al prieteniei, al bucuriilor simple. Morala și sensurile poveștii sînt cunoscute de cei mari și, cred, de multă dintr-acei mici, dar filmul se urmărește cu plăcere mai ales cînd, datorită fanteziei autorilor, imaginea devin cu adevărat, de basm, ceea ce se întîmplă, adesea, și mai ales în splendoarea decorațiilor naturale.

Marina CONSTANTINESCU

Producție a studiourilor din R.D.G. Regia: Ursula Schminner. Cu: Jaroslava Schallerova, Christine Schorn, Günter Naumann, Ingrid Schunk-Fuhr.

Fiul pepei albe

Odată ca niciodată a fost un copac urias, cu frunzele albe de marî încit pe una singură încăpea o țară. În cadrul întunecat trîia o iapă, albă și năzdrăvană ca-n poveste, care născu, pe rînd, trei băieți; și doar celui mic i-a spus ea istoria zînelor-împărțitese rapide de zmei, pentru că doar el le va slibera, după ce va fi așteptat de trei ori cîte șapte ani, semnul voiniciei; și poată smulge copacul din rădăcină și să se poată mîni pe drept „Fiul pepei albe”. Regizorul și scenaristul maghiar Marcell Jankovics a crezut de cuvînt pe bună dreptate să nu rămîna doar la „fabulă”. El aproprie simbuloriei basmiului de avertismentele lumii noastre de azi. Astfel zmeii încetează a mai fi personaje fabuloase, devenind imagina nedismulată a războiului: cu arme convenționale, zmeii cu sapte capete sau a celui atomic (zmeii cu douăsprezece capete, trup al cetății atomice), iar în cadrul apare un imens ochi care plînge...

Nu, povestea nu se sfîrșește aici. Se sfîrșește așa cum fi să bine: cu numă. Și nu cu una, ci cu trei. Și cu bucuria de fi fost spectatorul unui ingenioasă transpuneri de basm în care desenul și culoarea au de spus mai mult decît cuvîntul.

Marina ROMAN

Producție a studiourilor din R.P.U. Regia: Marcell Jankovics. Desen animat de Lungmetaj.

simpozion Teodor Mazilu

Un singur scenariu

Încotînd inspirat deschiderea stagiunii (cu piesa **Acești nebuni fărâncii**), IATC-ul a organizat un „Simpozion Teodor Mazilu”. A vorbit, la deschiderea Simpozionului, în calitate de rector al IATC-ului, dar și de neîntrecut interpret al lui Mazilu — Octavian Colescu. În continuare, Virgil Brădătescu, Radu Coșagu, Victor Parhon, Dumitru Solomon și alți distinși invitați au evocat personalitatea marelui scriitor, dramaturg, scenarist. Scenarist al unui singur film: **Barnea**. Emoționanta a fost înfățișarea lui Mazilu — autor și actor al unui reportaj TV; scriitorul revenind în satul bunicilor, pe uliță, pe cîmp, pe prîpa „unde mă refugiam să văd stelele”, printre veri și „dăde” („imi place cuvîntul dădă, cred că-l poți adresa oricărei femei dragi”, zice Mazilu); o întoarcere acasă după 30 de ani de absență. „Vii rar, mă' verel, constată un văr care face plîne; tu ce faci? — „Cărlil”, răspunde scriitorul. „Sînt bune și ele!”, admite vărul care face plîne... Se simte și se vede din film, nu numai un cinefil, dar și un cineprofesionist. Un profesionist, paradoxal, incredibil și pe nedrept autor al unui singur scenariu. Păcat, printre proiectele nici unei case de film nu figurează „un Mazilu”. Mircea Mureșan, regizorul **Barerei**, amintea la Simpozion de un scenariu la care scria Mazilu: **Pomoe și Julieta** nu murind, ci pornind la drum și încercînd să pună ordine în morala lumii...

arta plastică și arta a șaptea

Pictură sub aparat

În fața Muzeului de artă al R.S.R. o mulțime, semăntătoare. Cuteni de cîntăreți participă la vernisajul unui cunoscut pictor: **Sabin Bălașa**. Ideea de a proiecta la deschiderea expoziției două filme de animație realizate de Sabin Bălașa — **Galaxia și Oda** — a servit demonstrației că preocupările cu plastician ale artistului se alină în deplină armonie cu cele de realizator al artei „a opta” (animația, adică). Pictura sub aparat îi îngăduie lui Sabin Bălașa să rămîna fidel cromaticii, compoziției, tematicii tablourilor sale.

Universul lui Bălașa apare și pe ecran, vital și mirific, clocotitor și imponderabil, învățut într-o inconfundabilă lumină albăstrui. Puțini știu că trudnicul procedeu de animare pe care l-a ales îl obligă pe autor să deseneze pe tîcșia sule de tablouri! Tablourile sînt stărețe, se „jopează” apoi, pe rînd, în timpul filmării. Artistul are puterea să renunțe la ele, crezînd în puterea filmului de a le face să supraviețuiască. Ceea ce se și întîmplă. Proiecția a stimulat un interes ieșit din comun — spectatori au redescoperit pe ecran originalul univers plastic al lui Bălașa, în două filme pe care ar fi de dorit — spuneau mai multe voci pe drept cuvînt — să le vedem și la cinematografele din oraș!

(Ultimele din pag. 19)

Michael Curtiz, regizorul lui Robin Hood, cu Enrol Flynn, a fost campion la floretă. Regele Gustav al Suediei îl socotea cel mai mare atlet din lume. A sîrșit în mizerie, în 1953, luîndu-și medaliile de aur, fiindcă a fost „demişcat” că încasase 60 de dolari pe lună jucînd baseball. Curtiz a făcut un film despre el — **Omul de bronz** — cu Burt Lancaster în rolul principal. În 1982, CIO a restabilit statuutul de amator al fostului campion olimpic. Fata lui Thorpe va primi, în ianuarie 1983, medaliile de aur din 1912, înmîinate de președintele Samaranch. Thorpe era de origine indiană și irlandeză; îl chema, în indiana, **Wa-Tho-Huk**, adică, pe românește, „Cărare strălucitoare”.

Charles Tucker.

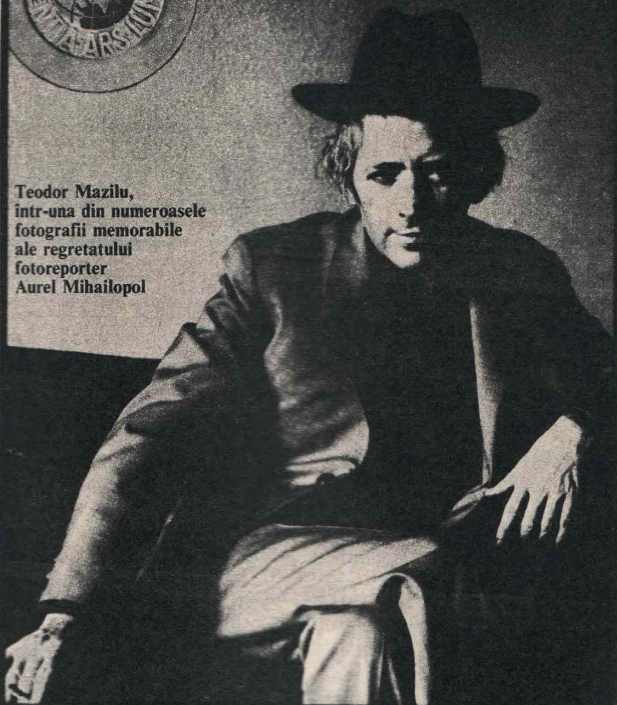
Mechanicul lui Sergio Leone pentru „A fost odată America” — premieri la stîrșitul lui 1983 — povestea unei prietenii pe fond de gangsterism, străbătînd vreo 45 de ani prohibiție, criza '29-'33, anii '68, avînd ca personaje principale, după părerea regizorului, timpul. Un singur actor pentru toate cele trei vâruri: Robert de Niro. Tucker deține o tehnică specială, secretă — ca și filmările — care știe căpui ce-l vezi avea peste 10, 15 sau chiar 40 de ani.

Wim Wenders.

Regizor west-german, regizorul anului cu „Hammett” (pe care Alexandre Astruc îl consideră împlinirea unui vis de regizor european, acela de a face un bun film de socială americană), și „Starea lucrurilor”, „Leul de aur” la Veneția — un film al speranței că poți face cinema, chiar și atunci cînd totul se împotrivesc creației. Idee cu care putem scrie: vezi **The end**.



Teodor Mazilu, într-una din numeroasele fotografii memorabile ale regretatului fotoreporter Aurel Mihailopol



muzica de film

Pentru cucerirea laureatilor

Aflăm cu bucurie: compozitorul **Cornel Tăranu** a fost distins în Spania, la Santander, cu premiul internațional al criticilor de disc, premiul Kousssewitzky, cea mai importantă distincție internațională pentru discul de muzică simfonică contemporană, pentru lucrarea „Ghirlanda” interpretată de formația **Arco Nova**, sub bagheta compozitorului. Premiul revine pentru prima oară unei lucrări de muzică românească. E momentul să ne reamintim: **Cornel Tăranu** a compus și muzică de film (vezi-auzi **Um om in Ioden**). Îi (și ne) uram pentru viitoare stagioni, o colaborare cit mai strînsă cu cinematografia!

cine știe cîștigă

Atenție la bibliografie

Concursurile „Cine știe cîștigă” pot fi și ele, se știe, o formă de culturalizare cinematografică a publicului. Probabil că mai cu loc îl completezi cunoștințele cinematografice dacă întrebărești și „premiul: un livret CEC în valoare de...”. Recent, ne-a picat în mîna, cu totul întîmplător, un asemenea buletin de concurs, pe tema „Tinerii, eroii filmelor românești de ieri și de azi”. Concurs inițiat de întreprinderea cinematografică a județului Mureș, 13 pagini, zece întrebări, extrasă din cronici de film, portretele unor personaje tinere. „Tragera la sorți are loc la data de 25 decembrie 1982, ora 9, în sala cinematografului „Arta” din Tirgu Mureș; poate participa oricare cetățean”, află din buletin. O inițiativă laudabilă. Dar, pe viitor, s-ar cere mai multă atenție la redactarea acestor buletine de concurs, la tipar și la... bibliografie. Citești, de pildă: „Pentru acest concurs am folosit articole din revista „Cinema”, semnate printre alții (printre altele) de... Valeria Sava și Mircea Alexandru...”. Rectificăm pentru viitorul concurs: Valerian Sava și Mircea Alexandrescu.

animarea animației

in direct din Buftea

Notă de decembrie

Oameni cu valize

În direct din Buftea, scenograful **Daniel Răduță** ne transmite

Încercînd să învingă — fie și pentru cîteva zile — deficițara difuzare a filmelor de animație pe marele și pe micul ecran, creatorii de la Animafilm — **Lucia Olteanu**, directoarea Studioului, regizorii **Victor Antonescu** și **Virgil Mocanu** și-au încărcat valizele cu filme noi și au plecat pe Valea Jiului (la Petroșani) la Hunedoara și Deva, proiectînd filmele în fața miilor de spectatori mari și mici, bucurîndu-se de ospetii și dormiri să afle cîte ceva din secretelor meseriei. Întrebarea nr. 1: cum se face un film de animație? Întrebarea nr. 2: de ce filmele noastre de animație se văd atât de rar la cinema și la tv?... Din jurnalul de călătorie: „Lămpășele de miner dinlăure de gazde Studioului „Animafilm” o să ne amintescă de bucuria cu care am fost primiți, de curiozitatea cu care am fost „vizionați”.

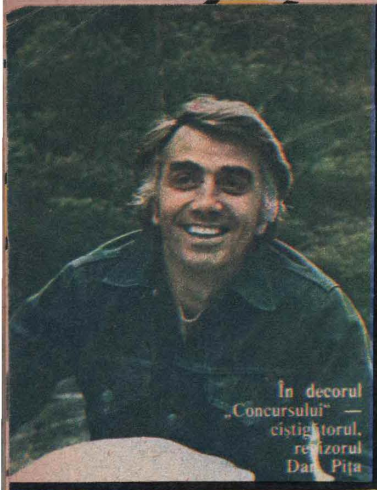


Pagina realizată de **Eugenia VOCA**

cinema
Anul XX (240)
București, decembrie 1982
Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Lucia Mureșan și Ion Dichiseanu
vă urează, alături de noi,
„La mulți ani cu sănătate!”
Fotografie de **Victor STROE**

CINEMA,
Piata Științei nr. 1, București 41017
Exemplar 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: **Prezentarea grafică:**
Anamaria Smigelschi Ioana Stălie
Tiparul executat la **Combinatul poligrafic „Casa Șteftelei” — București**



În decorul „Concursului” — câștigătorul, regizorul Dan Pița



„Concurs”, un tur de forță pentru întreaga distribuție (Irina Mazanitis și Vladimir Juravle)

Cel mai bun film românesc în '82

- Concurs 42 mențiuni
- Secvențe 17
- Înghițitorul de săbi 13
- Năpasta 6
- Semnul șarpelui 2
- Femeia din Ursă Mare 1

Cea mai bună regie în '82

- Dan Pița 27 mențiuni
- Alexandru Tatos 13
- Alexa Visarion 12
- Mircea Verou 5
- Lucian Bratu 1

Cea mai bună actriță în '82

- Dorina Lazăr în „Angela merge mai departe”, „Năpasta”, „Semnul șarpelui” 32 mențiuni
- Carmen Galin în „Un saltimbanc la Polul Nord” 4
- Leopoldina Bălanuță în „Înghițitorul de săbi” și „Semnul șarpelui” 3
- Cristina Delsan în „Orgoli” 2
- Gina Patrichi în „Liniștea din adincuri” 2
- Tora Vasilescu în „Cine iubește și lasă” 2
- Florina Corcol în „Femeia din Ursă Mare” 1

Cel mai bun actor în '82

- Mircea Diaconu în „Secvențe” și „Semnul șarpelui” 20 mențiuni
- Mircea Albulescu în „Înghițitorul de săbi” 19
- George Constantin în „Înghițitorul de săbi” 6
- Ștefan Iordache în „Concurs” și „Înghițitorul de săbi” 4
- Gheorghe Dinică în „Concurs” 3
- Claudiu Bleont 2
- Ovidiu Iuliu Moldovan 2
- Marin Moraru în „Concurs” 1
- Valentin Urieșcu 1

Cel mai bun film străin în '82

- Mephisto de Istvan Szabo — 26 mențiuni
- Clevea zile din viața lui Oblomov de Nikita Mihalov 24
- Aminții de Jiri Menzel 2

Cea mai bună actriță străină în '82

- Elena Solovej în „Oblomov” 12 mențiuni
- Magda Vsaryova în „Aminții” 8
- Ludmila Gurcenko în „Logodnica mecanicului Găvrilov” 3
- Daria Mihailovna în „Valentina” 3
- Jane Fonda 2
- Lilly Tomlin în „De la 9 la 5” 2

Cel mai bun actor străin în '82

- Klaus Maria Brandauer în „Mephisto” 19 mențiuni
- Oleg Tabakov în „Oblomov” 12
- Rolf Hoppe în „Mephisto” 4
- Jack Lemmon în „Bunul meu vecin Sam” 2

Ideea de „cel mai bun” față cu 49 de critici

49 critici — cronicari de film din presa scrisă și vorbită, filmologi de la institutele de specialitate, de la casele de filme și casele de cultură, metodisti de la Arhiva națională și Cinemateca română — membri titulari și membri stagiați ai Secției de critică a Asociației Criticilor — s-au întrunit la mijlocul lunii decembrie pentru a desemna cele mai bune filme românești și străine care au rulat în premieră pe ecranele noastre în cursul anului 1982 (până la 15 decembrie).

Au participat la această consultare, organizată de Secția de critică ACIN în colaborare cu revista „Cinema”, următorii:

1. Mircea Alexandrescu, 2. Eugen Atanasiu, 3. Aurel Bădescu, 4. Carmen Silvia Borcan, 5. Tudor Caranfil, 6. Călin Căilman, 7. Manuella Cemat, 8. Melania Chiriacescu, 9. Marina Constantinescu, 10. Cristina Corciovescu, 11. Irina Coroiu, 12. Ioana Creangă, 13. Cornel Cristilan, 14. Adina Darian, 15. Georgeta Davidescu, 16. Dana Duma, 17. Anca Dumitrescu, 18. Radu Georgescu, 19. Anna Halasz, 20. Florica Ichim, 21. Floarea Ion, 22. Alexandra Kiseleff, 23. Ioan Lazăr, 24. Rodica Lipătt, 25. George Litner, 26. Victoria Matei, 27. Alice Mănolău, 28. Magda Mihăilescu, 29. Grid Moșorcea, 30. Ecaterina Oproiu, 31. Roxana Pană, 32. Mariana Paraschiv, 33. Luminița Perianu, 34. Constantin Popescu, 35. Florian Potra, 36. Aura Puran, 37. B.T. Ripeanu, 38. Valerian Sava, 39. Sergiu Selian, 40. Oana Serafim, 41. Paul Silvestru, 42. Eva Sirbu, 43. Natalia Stancu, 44. Călin Stănculescu, 45. D.I. Suchianu, 46. Mihail Totu, 47. Oltea Vasilescu, 48. Eugenia Vodă, 49. Laurentiu Ulici.



În topul anului, actorul Mircea Diaconu pe primul loc — 20 mențiuni, (urmat de Mircea Albulescu — 19 mențiuni) aici alături de Florin Mihăilescu și regizorul Alexandru Tatos alt favorit al topului

mențiuni în fruntea fiecărei suite și decorețarea rapidă a cifrelor în dreptul celorlalte candidaturi la titlul de „cel mai bun”. Se întelege, deci, că cifrele reprezintă doar numărul

de citiri pe o listă de candidaturi pentru calificativul superlativ și nu sint în nici un fel expresia altor calificative și cu atât mai puțin a unui raport valoric.

Un an fast pentru actrița Dorina Lazăr (trei roluri) și pentru regizorul Alexa Visarion (două filme), alături pe genericul „Năpastei” și în palmaresul criticii

Este o consultare care tinde să intre în tradiția sfârșiturilor de an cinematografic, dar de fiecare dată e necesar să subliniem, ca și în cazul altor referenduri, în rândurile publicului sau ale specialiștilor, caracterul relativ al oricărei ordini de preferințe astfel propuse, în ciuda sfârșitului de an și a atmosferei caracteristice unor asemenea evidențieri, cu felicitări pentru cei din frunte, nu este vorba de o listă de premii. Este mai degrabă o ipotază de lucru, o punere în lumină a câtorva titluri și a câtorva nume de referință, în continuare în atenția și în discuția celor care realizează, comentează și iubesc filmul românesc și filmul în genere.

Două precizări, dintre care a doua este mai importantă:

1. Fiecare participant la acest test a putut cita la fiecare punct unul sau mai multe titluri sau nume, după cum a putut să nu indice nici un răspuns la unele puncte. Ca atare, numărul total al mențiunilor este uneori mai mare, alteleori mai mic decât numărul participanților.

2. Tehnica testului a determinat cumului de

