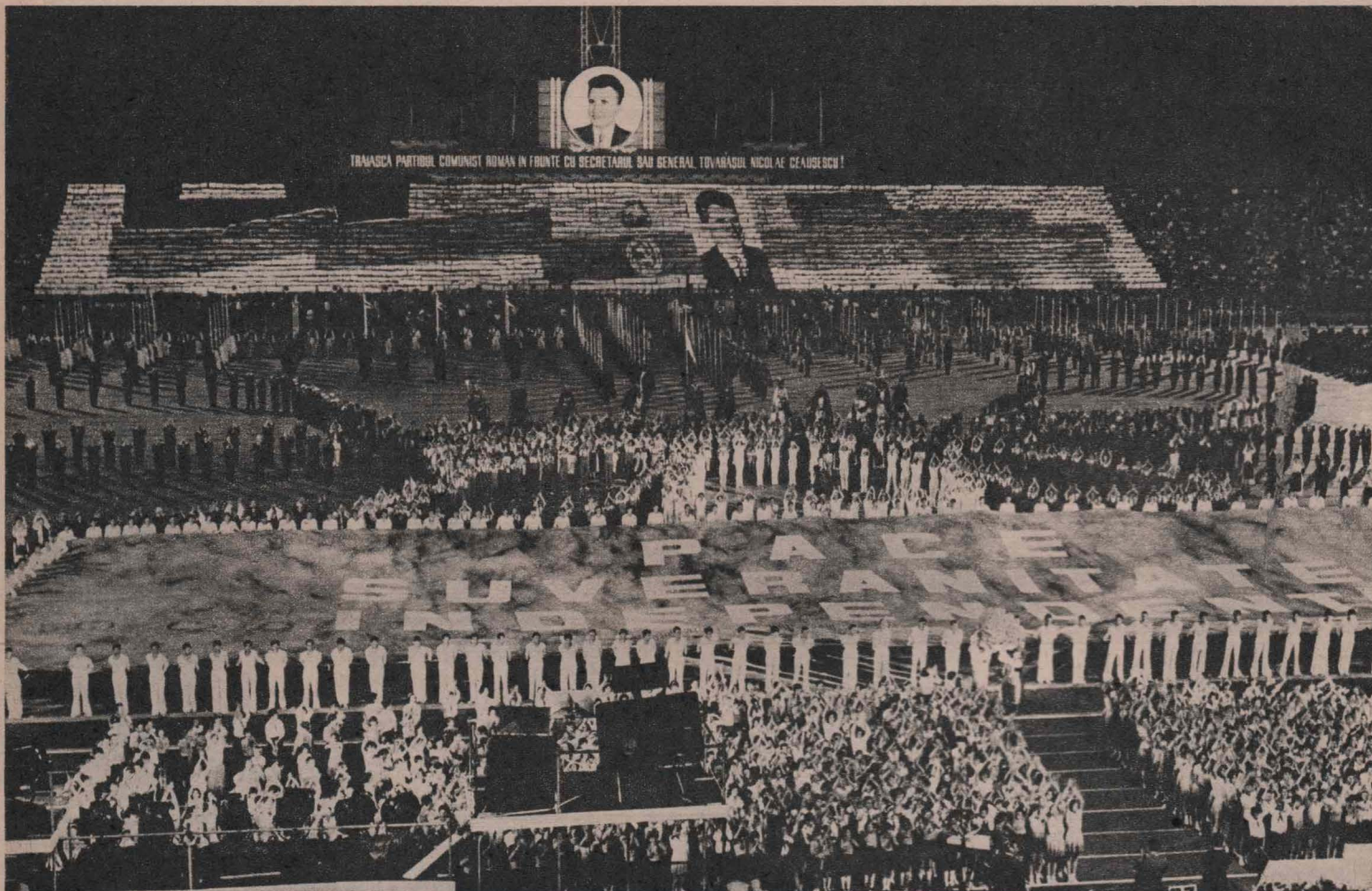


**Bunul suprem:  
Pacea!**

**Ci  
ne  
ma**  
Nr. 2 (278)  
Anul XXIV  
Revista a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, februarie, 1986





TRĂIAScă PARTIDUL COMUNIST ROMÂN IN FRUNTE CU SECRETARUL SAU GENERAL TOVARĂSUL NICOLAE CEĂUȘESCU!



1986: Anul Internațional al Păcii

Bunul

## Pacea, îndemn la rațiunea omenirii

Oricât de pasionată, de prolifică și de dilematică îmi va fi fost și îmi va fi — sper! — activitatea de cineast (ca una din ipostazele existenței mele artistice, complementarea celorlalte două — de prozator și publicist), de o anume perioadă îmi voi aminti întotdeauna cu emoție: cele 9 luni cât a durat „gestația” filmului de autor **Mondo Umano**, pe care îl realizasem la Buftea cu o echipă restrânsă de realizatori (Alex. Petrescu, Mircea Ciociltei și Dorin Urlăteanu), entuziaști și inepuzabili în idei. 25.000 de peliculă trasă de mine de-a lungul anilor, al paralelelor și al meridianelor globului, pentru seriile de televiziune „Spectacolul lumii”, plus alte zece mii de metri de film de arhivă (totul pe 16 milimetri, trebuind să fie „gonflați” fotografiile cu fotografiile în laboratorul de la Buftea) pentru un film de numai 80 de minute — invitație adresată spectatorului la o călătorie în jurul și mai ales în interiorul lumii. Dacă **Mondo Umano** n-ar fi intrunit până acum peste două milioane de spectatori — numai în difuzarea internă — aș fi crezut mai puțin în forța de atracție a așa numitului „film de montaj”. Impactul cu publicul a fost pentru mine revelator. El recompensă, în modul cel mai emoționant, truda uneori silișica la masa de montaj când, după o săptămână de lucru încheiam bilanțul avansării cu un minut în acoperirea dificultății curse cu obstacole la care ma angajasem. Premiera filmului a coincis în mod salutar cu marele val de la începutul anilor optzeci, al conștientizării lumii cu privire la antinomia dintotdeauna, dar devenită acum, în epoca nuclearului, mai flagrantă ca oricând, dintre pace și război. Deoarece **Mondo Umano** (o lume a oamenilor), în replică cu

„Mondo Cane” (o lume a câinilor — celebrul film al lui Japocetti pe care cu un deceniu în urmă îl prezentasem pe ecranele noastre) s-a vroit un film care să pună în alertă, să avertizeze, să demonstreze, să convingă și să emoționeze într-o exprimare a unei opțiuni febrile și totale: aceea a respingerii, cu vehemență și prin acțiune activă, a pericolului unui război a toate nimicitor care pune sub semnul întrebării nu numai continuitatea civilizațiilor umane, ci a însăși existenței omului pe acest pământ.

A fost și rămâne un moment de fericită întîlnire între demersul unui cineast care observase și înregistrase pe peliculă viața, năzuințele, speranțele oamenilor de pe întregul pământ și relevarea fișei de temperatură a procesului de conștientizare asupra destinului lumii în alternativa supremă a actualității imediate și de perspectivă: pacea ca bun suprem al omenirii, sfidarea unanimă a amenințării nucleare de oriunde ar fi venit ea, refuzul de a trăi sub „umbrela atomică” ce amenința și amenința încă să transforme Pământul într-o „Terrashima”. Demersul artistic nu excludea publicistica, dar o situa pe o poziție secundară față de elocvența imaginilor, ceea ce trebuia să ducă la convingere prin emoționare, prin înfățișarea „de visu” a splendorilor lumii rezultate din succesiunea civilizațiilor, a tot ceea ce se cere salvat și apărut, cruțat de murdărire și devastare, de la mediul ambiant și vestigiile istorice, la însăși viața copiilor acestui pământ.

Cineastul are drept armă un aparat de filmat și mai are acel ochi interior, un „al treilea ochi”, cel al sufletului și al conștiinței sale. Cu acest ochi a fost văzut **Mondo**

**Umano**, stîrnind, cât i-a fost cu putință, o acuitare a retinei, o lacrimă, în ochiul spectatorului, un licăr de speranță și un îndemn. Căci dacă trupul crescut al omenirii cere un supliment de suflet, retina-peliculă îi cere

omului cu aparatul de filmat un supliment de conștiință în dialogul artei cu sufletul oamenilor de pretutindeni.

Ioan GRIGORESCU

## Pacea, timpul dragostei, al bucuriei

Zi de zi, ceas de ceas, clipă de clipă, viața noastră este, orînduită după legi și rosturi care ne dau sensul existenței și devenirii. Rosturile fundamentale se cufundă ca picăturile de apă în mare, în marea clipelor vieții noastre. Gesturile simple, banale, cotidiene par să nu mai aibă valoare în sine. Aspirările cresc. Și viața pare un timp fără sfîrșit în care ele se pot realiza. E pace.

Războiul — situație limită în care majoritatea noțiunilor obișnuite sînt sfărîmate. În primul rînd, noțiunea de timp. Să nu-ți mai faci planuri. Nu mai e timp. Să nu conțezi decît pe clipa pe care-o trăiești. Clipa în care mai trăiești. Altă. Și nimic mai mult. Dar aspirațiile?

Era foarte cald în acel aprilie 1973. La podul Ciurel, sprijinită de stăvilarul sub care curgea bolborosind Dimbovița, mă gîndeam la o fată și un băiat care, poate cu ceva timp înainte stătuseră să se uite în apă. Mă gîndeam la aprilie 1943. Soarele mergea spre asfințit lumina se îmblînzea și își schimba culoarea. Aici, (acolo) ei (fata și Bucur) stăteau în asfințitul de soare al primăverii. Mirosea ca și acum, a liliac sălbatic. Liniștea tremurătoare ce se încheagă între doi oameni care încep să se simtă bine împreună. Numai că el, Bucur, știa că nu mai are timp. Era război! Aprilie 1943, bombardamente, durere, fugă, luptă, moarte. Și dragostea? se miră fata. Ea

(„ea” nu și-a spus numele, și numele de fapt nici nu contează, este „ea” sau dacă vrei, i se spune Magellan), ea deci, crede că are tot timpul, timpul vieții ei. Timp pentru iubire, timp pentru a hotărî, timp pentru gesturile calme, casnice, banale. Numai că viața ei va fi foarte curînd rețezată. Era război. Ea era convinsă că va scăpa, că se poate ascunde și va sta așa pînă se sfîrșește războiul. Războiul era pentru ea o problemă care-i privea pe alții. Și de care nu vroia să știe. Așa era ea. Dar ea, fără știrea ei, era implicată. Fără știrea ei. Fără voia ei.

Și a murit. Cu toată încrederea ei în iubire și tot soarele din risul ei. Acesta e, războiul. Și Doina? O fetiță puțin cirîșă, ce se crede domnișoară, stăpîna unică pe un șlep pașnic ce transporta grîne, șlep al cărui capitan e tatăl ei; tatăl ei cel înalt, cel puternic. Doina privește cu extaz lumea. Balul din port unde merge să danseze i se pare poarta feerică prin care intră într-o lume de bucurii. Mai ține minte cum ridea Doina din **Riul care urcă muntele?** Toată încrederea noastră în fericire se revărsa din risul ei.

Dar era război. Și Doina, ca și Magellan crede o clipă că mai are timp. În munți, în Tatra, unde pleacă după iubitul ei la punctul numit „cota 747” pe hărțile militare ale armatei române, Doina, ascunsă de partizanii slovaci, trăiește într-o noapte (ce noapte? doar cîteva ore!) tot ce-ar fi însemnat o

„Activitatea politico-educativă, de dezvoltare a conștiinței revoluționare trebuie să se reflecte nemijlocit în felul în care se îndeplinesc sarcinile de dezvoltare a patriei noastre! Până la urmă, întreaga activitate, din toate domeniile, trebuie să se reflecte, în primul rând, în îndeplinirea planurilor și a programelor de dezvoltare economico-socială. Aceasta este latura fundamentală, esențială a întregii noastre activități!”

**Nicolae CEAUȘESCU**

(Din Cuvântarea la ședința Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., din 6 februarie a.c.)



# suprem: **Pacea**

viață... Viața normală, cotidiană, banală. „Über allen Gipfeln ist Ruh“ îi recită Radu, „miroase a primăvară” spunea ea încet, parcă din leamă să nu tulbure liniștea (în liniște, armata germană se pregătea să atace și să recucerască cota). Caporalul Ispas și comandantul partizanilor slovaci vin să le anunțe iminenta atacului. Cei doi bărbați nu reușiseră până atunci să se înțeleagă decit prin intermediul interpreților. Acum urcă scara și îi vad pe cei doi îndrăgostiți și simt liniștea frumoasă și nu știu cum să-i cheme. Să le spună. Caporalul Ispas și partizanul Sediacsek se privesc. Și se înțeleg. Dar cită durere în privirea lor! Nu mai e timp. Pentru ca e război.

Și sufletul Doinei va muri din nou și rîsu-plînsu ei, mergînd de-a lungul unui fir de apă de munte, plînge neputința de a-ți trai în pace clipele, banalele noastre clipe de viață, atunci cînd e război.

Filmele de război pot exalta eroismul, patriotismul, ardorele de luptă. Pacea ar trebui să fie o stare firească. Cine știe că e sănătos pînă în clipa în care l-a durut ceva? Cîți putem spune că din farmecul insesizabil al ges-

**Documentarul „Solia de pace a poporului român, a președintelui României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în lume” deschidere într-o importantă suită de filme prin care cineaștii noștri slujesc cauza păcii**

turilor cotidiene știm să descoperim această enormă, vitală importanță a păcii? Aceasta am încercat eu să fac în primele mele filme: **Întorcerea lui Magellan și Riul care urcă muntele** ca un omagiu păcii adus de un om care s-a născut la sfîrșitul războiului.

Cristiana NICOLAE

lagăre, sau marșurile cadențate precum salvele de tun... nu există limba pe pămînt sau chip de pe pămînt sau privire de pe același pămînt să nu înțeleagă și să nu vadă, fiecare om ar trebui să devină, vorba lui Chaplin „Jnsligator la pace”!

Lucrurile, altădată obișnuite, capătă astăzi alte semnificații — strigătul năsterei are astăzi o reverberație continuă, zîmbetul copilului trebuie reluat, de zeci și zeci de ori, privirile rămînte trebuie fixate în grosplanuri, mai aproape, insuportabil de mai aproape, pînă dincolo de retina.

În 1960 Berrutti, alergătorul cu ochelari, favoritul cursei de 200 m plat la Jocurile Olimpice de la Roma, decîi chiar în patria lui, a luat un start de uragan și toți italienii erau în delir savurîndu-și deja victoria. Numai că pe culoarul lui s-a așezat, foarte aproape de soare, nestingherit, s-a așezat un **porumbel** și Berrutti s-a oprit, pierzînd totul, ce dramă în rîndul suporterilor! Prati l-au făcut la conferința de presă și după un timp, el, atletul cu ochelari, marea speranță, a spus — „**Dacă nu mă oream l-aș fi omorît!**” Astăzi, gestul lui ar fi însemnat o adevărată emblemă, mai importantă decît toate olimpiadele, sau mai degrabă o justificare a tuturor olimpiadelor, pe cînd atunci ei nu a luat nimic, nici o medalie, fiindcă suporterii au refuzat să vadă dincolo de antrenamente și mușchi și tendoane, pe Om.

Astăzi, mai mult ca oricînd, **pacea** în-

seamnă discursul de la tribuna umanității, „vino și vezi!” „să nu uiți!”, „pace pentru toți copiii lumii”, adică mari adevăruri rostite și trăite pentru dreptul la eternitate.

La Studioul „Sahia”, discursul se face pe peliculă. Filme ce sînt și vor rămîne dovezi ale vocației de pace a acestui popor, filme ce vor păstra vocea României și a președintelui ei, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, în larga campanie pentru o lume fără arme, pentru dreptul la viață, pentru neamirare, pentru stimă în lume.

Și **vis pacem para pacem** (Titus Mesaros), **Viața cere viață și Stop-cadru pentru eternitate** (Luiza Ciolac), **Cancer? și România, pentru o lume fără arme** (Ion Moscu), **Solia de pace a poporului român, a președintelui României, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în lume** (ciclu de filme realizat de Pantelie Tutuleasa), iată numai cîteva din martiriile cineaștilor documentariști, adevărate semnături adăugate altor milioane de semnături, pe apelurile păcii, filme traducibile pe orice meridian prin mesajul lor, prin adevărul răsplat, adevărul despre om.

Dar aproape fiecare din filmele noastre vorbește despre pace, chiar și cînd nu pronunță acest cuvînt. De la realizările grandioase ale acestei epoci, pînă la destinele umane prezentate de documentar, de la adevăr la visare, totul poate să existe numai așa, lăsînd viața să-și urmeze cursul ei firesc. Filmul, în general, a vorbit poate mai bine decît altă artă, despre pace tocmai pentru că operează cu imagine, cuvînt, muzică, pictură, a putut să vorbească, despre oameni și despre locul lor aici, pe pămînt. Omul nu merge în **Solaris** fără să-și ia cu el tablourile și amintirile, nici nu pătrunde în spațiile „călauzei” decît ducîndu-și cu sine odelile bucuriei beethoveniene, nici odiseele spațiale nu le parcurge fără vait și vis, deci iată că toate aceste lucruri sînt semne ale Terrei, bucurii ale planetei noastre de care trebuie să avem grijă.

Astăzi, mai mult ca oricînd se cunoaște cuvîntul care să unească înțelesul tuturor limbilor de neînțeles și nu trebuie să privim nicio-dată omeniirea de pe **ultimul țărîm**, fiindcă de data aceasta învingătorul trebuie să știe, vorba lui Hemingway „că nu ia nimic”, nimeni nu trebuie să se îndrepte spre **ultimul țărîm**, spunînd povești despre „ziua în care vin peștii”, o zi care sperăm să nu vină niciodată. Pe ultima imagine a unui film se auză o voce în sute de megafone — „Atenție, vă rog, atenție vă rog!”, dar lumea din acel film nu mai putea să se oprească, dansa demont, dansă îndrăcit, nimeni nu mai putea să se oprească... atenție, vă rog, atenție!

Laurențiu DAMIĂN

## „Pace, un cuvînt pentru eternitate”

**P**oate ne-am întrebă de multe ori dacă se va găsi un cuvînt, un singur cuvînt care să unească toate înțelesurile în limbile pămintului de neînțeles, un cuvînt suprem și unic, ca o limbă sau un dialect universal și iată că el există, acest cuvînt **pace** există, un cuvînt-frază, pentru că adună cu el alte cuvinte cum ar fi: adevăr, bucurie, naștere, lumină, liniște, zîmbet, tihnă, belșug — un cuvînt, deci, înțeles pe toate meridianele, scris și transfigurat în toate formele, de la **porumbelul** lui Picasso, la floarea plantată pe toate planetele de **omulețul** lui Gopo, de la racheta nucleară

ruptă în două pînă la cască de război devenită ghiveci pentru orhidee. Ce oroaie că mai există pe pămînt, unii care-și imaginează că au dreptul să urască pe cei ce cred într-un alt adevăr, sau să ucidă pe cei ce cred într-un alt adevăr, ucidînd că **omul** este mai prețios decît orice strigăt invernal... cuvîntul acesta, pace, unește toate înțelesurile, în milioanele de semnături, în plăcînușea făcută mereu dramei de la Hiroshima, în tensiunea cu care privim arhiva filmată cu piramidele morții din camerele de gazare, sau numărul-banderolă tatuat pe minile celor din



# Vineri în 21 Martie Războiul Balcanic

reconstruirea cinematografică a  
războiului româno-  
ruso-turc 1877-1878.

Cu participarea a două sute mii de persoane!  
Filmul de 2000 metri lungime va fi reprezentat în  
5 acte, durând 2 ore complete.  
La reconstruirea războiului au cooperat cu permisiunea  
guvernului român cele mai alese trupe ale armatei ro-  
mâne în costume și cu armatură istorică.  
Rolurile persoanelor istorice sunt susținute de artiști  
dela teatrul național din București.

**Reprezentatiuni** se vor da după amiază la  
ora 3, apoi la 7 și 11.

### Prețurile de intrare:

Scaun de loje și fotel 1 cor., loc I. 80 fl., loc II. 60 fl.,  
loc III. 40 fleri.

Document comunicat de Ion Crișan din Reșița



Constanța Gănescu-Demetriade  
în perioada realizării filmului  
„Independența României”

că Grand a intrat în scenă la actul V cu zăpada pe ghețe (galbene). Nu-i vorba, observă mucălii a stat ei la căldură și s-a încălzit la sobă, dar zăpada nu s-a topit...”

Următorul pasaj al scrisorii furnizează precizări esențiale cu privire la componența echipei: „Aseară am fost cu toții invitați la botezul copilului fetel patronului lui Alter Ego. (Cine erau acești „cu toții?” „D. Popescu plecase spre țară de vineri, Toneanu nu avea haine și Grigore ocupat în Montmartre, așa că m-am dus cu Vidrașcu (personaj despre a cărei senzațională apariție în corodpondența lui Demetriade vom reveni în articolul nostru următor) Lume multă, parc splendid, concert, declamație etc. Toate acestea în contul filmului! Apropo de filme: ghinion! S-au stricat mașinile de apă ale uzinei și iar stăm de vre-o două zile. Au venit și doi ruși cu un sămsărel italian ca să ia filmul și abia marți vom putea să-l arătăm și probabil nu va fi gata tot. Vom vedea ce vor oferi... Măncin bine, dorm bine, mă plimb în automobil în contul Societății...”

Starea de spirit — cum se vede — stenică, se deteriorează, însă, din nou ajungând, la 16 iunie, aproape de exasperare: „Cu filmul, nu mai terminăm — oftează, din greu, Demetriade. Ieri și azi, de la 8 dim. am lucrat singur (s.n.) în uzină pentru aranjarea titlurilor românești și tot ca vai de el. De ex., vezi titlu „Valea plingerii” și se proiectează hora din sat și cite altele. Cu niște ruși, tratăm de vre-o opt zile și încă nimic. Apoi trebuie să reducem filmul la 1000, cel mult, pentru lumea întreagă. Bani până acum s-a cheltuit și încă mai trebuie, ieri a telegrafiat Toneanu după 5000 și eu cred că mai trebuie încă pe atât. Teamă am că nu voi scăpa să fac băi...”

Și, din nou, a doua zi: „Cu filmul cred că nu mai terminăm. De miine dimineată, iar în uzină să-l facem de maximul (sic!) 1200 m. Rușii au convenit în fine, pentru a avea exclusivitatea în Rusia 20 filme (copii n.r.) a 1500 m. fiecare cu preț de 2,50 fr... Scăzând costul uzinei (pelicula și lucrul) rămâne bun 58000 fr... Cer însă acte din partea societății prin care să dovedim că sintem impuniticlii de a face vinzarea. Am telegrafiat la București. Cum vezi, iar întirzieri! (spumegă Demetriade care nu-și poate face cura la Lama-lou). Din partea Angliei a venit un neamș și s-a arătat foarte acru, pe miine vom discuta. Lumea întreagă nu prea se grăbește a ră-

## Creatorii filmului „Independența României” evocator „roman” epistolar...

**A**m în mină un voluminos teanc de scrisori. Sint cele schimbate între soții Aristide și Constanța Demetriade în vara anului 1912, cind dinamicul actor al Naționalului se afla la Paris — împreună cu Leon Popescu, Grigore Brezeanu și Vasile Toneanu — pentru montajul și „editarea” copiilor filmului Independenței. Scrisorile pastrate de soții Demetriade, mărturie unice în istoriografia noastră cinematografică, exprimă fidel starea de spirit optimistă a echipei, deteriorată, ulterior, de tensiune și nervozitate în cursul dificultăților ivite și a răbufinirilor conflictului cu Leon Popescu.

Cum aflăm dintr-o carte poștală (nedată) așternută în grabă de către Aristide: „...am sosit cu bine și foarte odihnit. Acum mergem pe la diferite case cinematografice. Stau la Hotel du Louvre și plătesc 6 fr. pe zi. Până acum, totul e roze și sper să continue...” Următoarea mișivă, din 30 mai, aduce amănunte asupra tacticii utilizate de echipă în prospectarea „pieții” cinematografice pariziene: „...Am vizitat trei case cinematografice: Gaumont, Lux și Alter Ego. Scump foc! Cred că ne vom învoi cu Alter Ego. Casă nouă și care nu lucrează pentru ea (adică nu produce filme proprii n.r.), ne-a lăsat o bună impresie. Alegerea nu era încă decisă din moment ce Demetriade adaugă: „Miine vizităm și casa Pathé.” Până să înceapă lucrul frecventat sălile de spectacole: „Astă seară am luat cu d. L. Popescu bilete pentru Sumurun — 16 franci. Cam sărat! (Sarat, dacă te gîndești că era aproape de trei ori prețul camerei la un hotel de lux în plin centrul Parisului! Sumurun era însă o pantomimă, în plină vogă, alcătuită de Max Reinhardt, și cinematografiată încă din 1910, la care avea să recidiveze și Ernst Lubitsch în 1920).

Scrisoarea de răspuns a Constanței din 3 iunie e deosebit de semnificativă pentru tem-

peratura relațiilor dintre soții Demetriade și soții Bulandra (cea ce explică absența lui Tony din distribuția filmului, deși autorii săi îi oferiseră rolul lui Penes): „Vineri a venit la mine M-me Achonne să-mi propună să joc la Sinaia pe Fedra și Hermiona. Am primit bucurioasă. Despre condiții, mi-a spus că prețurile (adică onorariile n.r.) sint 100 și 150 seral, afară de D-na Sturdza Bulandra care are 200, deoarece nu vrea altfel — și nu este paguba de ea, dar altfel nu va putea avea pe Bulandra care e plătit cu 150. De altfel chiar ea (Lucia Sturdza adică) a spus: „Știu că mă poți înlocui oricind, dar nu vei putea avea pe Tony fără mine”. Eu, la rindu-mi, i-am spus doamnei Achonne că ori îl joc pe gratis, ori la fel cu D-na Sturdza. Rămăsese să-mi aducă, ieri, piesa „Fedra” și văd că nu s-a arătat până acum. Se vede că s-a luat seama, sau auzind D-na Sturdza că joc eu nu o mai fi lăsat să joace Tony. Cîț despre mine, puțin îmi pasă. N-am rugat-o eu!.. Tu ce faci, Aristide? Primele scrisori denotau oarecare nervozitate...”

Această nervozitate se simte, într-adevăr, într-o scrisoare din 1 iunie: „Pe luni credem că putem vedea tot pozitivul și apoi să intrăm la muncă, cu aranjarea scenelor, tăieturi și titluri. Cîț despre concesiia lui sau vinzare, încă va mai dura, și cine știe cîț, și cine știe ce rezultat vom avea. Pînă acum cu toții sintem în pace și ordine, nici o neînțelegere...” „Dar mai tirziu?” — parcă se aude întrebarea subitelesă de Aristide Demetriade... O scrisoare din 7 iunie pare calma și optimistă: „In sfîrșit am terminat cu rostirea scenariului! De reținut plasticitatea noțiunii folosite: rostire pentru ceea ce ne-am obișnuit — comed — să preluăm din vocabularul tehnic străin: montaj. Faptul că primii noștri cineasți îi găsiseră o sugestivă tălmăcire — exprimă tensiunea cu care noua artă își căuta, și își descoperea, în România, limbajul propriu. Regretabil doar că această rostire cinematografică

„Vedeam luînd ființă năzdrăvănia noastră...”  
îi scria din Paris, la București,  
Aristide Demetriade lui Constantin Nottara  
în iunie 1912.  
„Năzdrăvănia” era primul lung metraj artistic  
al cinematografiei românești,  
evocînd — cu vibrant suflu patriotic —  
Războiul de Independență

a pionierilor a fost dată uitării. Termenul rămîne de o originalitate care tulbură și de o precizie care obligă...”

Dar să revenim la modul cum era „rostită” suita de imagini a „Independenței României”. „Am aranjat și lipit scenă cu scenă și le-am pus titlurile așa cum trebuia, ca să poată înțelege toată lumea. Eri am stat acolo cu toții, de la 9 dimineața pînă la două jumătate noaptea. A fost nostim ca pînă în Paris, de la Neully (unde e fabrica) am făcut drumul pe jos vre-o 3 km. pînă să găsim automobil. Astăzi am lucrat pînă la 3 p.m. și miine vom avea primul pozitiv complet cu care va pleca în țară dl. Popescu. După sfaturile tuturor am redus lungimea la vre-o 2000 de metri. Am fost siliți și de faptul că multe erau rău impri-mate. Sincera mea convingere e că, pentru noi, românii, va fi mult interesant. Din scenele în care iau eu parte, una îmi place, Po-radim. Pentru străinătate probabil că-i vom reduce la jumătate, așa cer toți. Pînă acum s-au ivit tot misiți care umblă după afaceri pentru ei. Pentru miine ne-a anunșat sosirea un rus. Vom vedea. Eu aș vroi să plec săptămîna ce vine la Lama-lou (800 km.) Am să fac astfel să mă scap, prea mult hamalic și rezultatul probabil... răjă... Vremea e tot urită și mă plitisește...”

Abia aici începe să se simtă într-adevăr, încordarea impusă de ritmul febril al muncii și nervozitatea la care se referea Constanța, care-i și răspunde, la 9 iunie: „Hotărît că, pe lîngă multa ocupație ce-ți dă dezvoltarea filmului, trebuie să fii și țare pliticiș de puține promisiuni de venituri materiale...” în scrisoarea din 11 iunie Demetriade pare mai potolit:

„Acum că am terminat cu aranjarea scenelor, sintem mai liberi și batem Montmartre, Luna Park, Magic Cité etc. Dar și la teatru mă duc, nu e vorba, singur, cellaltii nu prea. Chiar acum vin de la Comedie unde am văzut „Sapho” cu Cécil Sorel. Știi, mi-a plăcut mult și piesa e cam melodramatică. O montare admirabilă! Ghici ce-am văzut? ...Două gîini care umblau foarte liniștite pe scenă ciugulind pe covor. Merg cu naturalul (s-a răzgin-dit a sters naturalul și a înlocuit cu realismul, (de fapt, cauta naturalismul!) atit de departe

punde la telegrame...” — încheie, dezamăgit, Aristide. Sentiment care se va transforma în furie, cîteva zile mai tirziu cînd — la 25 iunie — devine clar că Leon Popescu nu acordă impuniticrii comerciale celor din Paris:

„Cu filmul nu cred să facem ceva aici pentru că Mecena — Schalloc (sic!) nu ne-a trimis acte de impuniticră... așa că rușii, de la care rămăseseră bani buni 58000 fr., au plecat. Vrea să ne stringă de gît ca să acapareze el tot, așa că ne-a telegrafiat să venim în țară că vinzarea se face acolo. Or, e știut: bate fierul pînă e cald. Și mi-e teamă că s-a răcit!”

Aceste rînduri, ca și scrisoarea trimisă la 24 iunie lui Nottara, marchează impasul și sfîrșitul asocierii actorilor Naționalului bucureștean cu Leon Popescu. Cum se știe (vezi „Cinema” nr. 11/1985) producătorul filmului îi va despăgubi cu cite 15000 de lei, le va distribu-i, galanton și megaloman, actorilor cite un inel de aur și actorilor un medalion de argint. Pastrat în colecția Muzeului Teatrului Național, inelul dăruit lui Vasile Toneanu e, din aur masiv, are gravat pe el stema țării și inscripția Film de artă Român + Leon Popescu. Medalionul găsit acum la Constanța Gănescu Demetriade e din argint, are încrustat un safir, pe o parte are inscripția Patria, pe cealaltă Mama Rînișilor (rolul jucat de actrița în film n.r.) Societatea Leon Popescu.

Orgoliul de „mecena” al lui Leon Popescu punea, astfel, capăt celei mai cutezătoare tentative cinematografice întimplare la noi pînă la asezarea socialistă a industriei filmului românesc. În polida vanităților rînite și dezamăgirilor creatorilor, ne-a rămas, însă, pelicula „năzdrăvănia noastră” — cum o alinta Demetriade într-o scrisoare către Nottara — o „năzdrăvănie” cu extraordinar ecou patriotic la vremea ei, care își așteaptă acum, după aproape 75 de ani, o nouă premieră — în versiunea reconstituită complet pentru prima oară.

Tudor CARANFIL



Hotelul la care au tras membrii echipei române văzut din Avenue de l'Opéra. „Am o cameră la etajul 4...” — scria Demetriade

65 de ani  
de la înființarea  
Partidului  
Comunist  
Român

# Pagini de istorie, pagini de antologie (II)

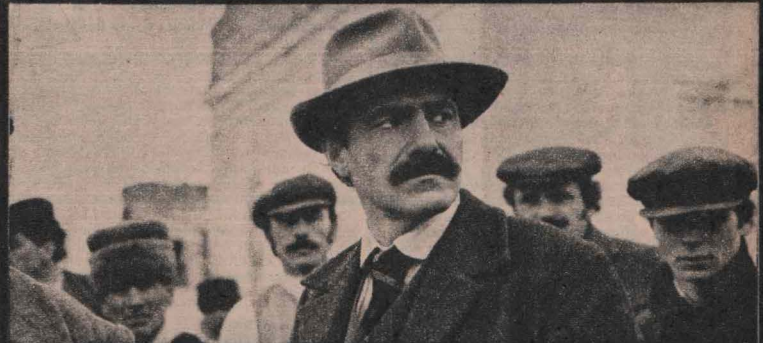
## O eră nouă

### Puterea și Adevărul

La începutul anului 1972 (iată, sînt 14 ani de atunci), prin filmul **Puterea și adevărul**, cinematografia noastră afirmă răspicat dreptul și datoria contemporaneității de a investiga, cu puterea și adevărul cuceririlor prezente, drumul devenirii noastre socialiste, cu victoriile, bucuriile și neliniștile sale. Pornind de la un scenariu dens și bogat în fapte de conștiință al scriitorului Titus Popovici, regizorul Manole Marcus propunea spectatorilor un film cu profunde rezonanțe reflexive. Practic, cinematograful românesc își afirmă — sau își confirmă, cum vreți — o vocație primordială: vocația filmului politic. Filmul politic își dezvăluie puterea, adevărul și, mai ales, posibilitățile sale. Vorbind, deopotrivă, despre anii preluării puterii de către clasa muncitoare și despre o nouă etapă a construcției socialiste, filmul confruntă personaje și mentalități, prilejuind o substanțială dezbatere privind mutațiile calitative intervenite în conștiința omului contemporan, privind problema-cheie a responsabilității sociale, urmărită pe parcursul unei perioade ample din istoria contemporană a României. Nu este deloc întâmplător faptul că, vorbind despre conștiințe și adresându-se conștiințelor, **Puterea și adevărul** a însemnat în evoluția cinematografului național un moment emblematic, de potențare a conștiinței de sine. Puternic prin adevărurile sale despre epoca devenirii noastre socialiste și adevărat prin puterea sa de convingere, filmul scenariului Titus Popovici și al regizorului Manole Marcus a deschis noi orizonturi de gândire și de răspundere comunistă, noi drumuri creatoare cinematografiei noastre. De cite ori vedem filmul (și

cred că el ar trebui să fie mai des programat, spre folosul spiritual și politic al unei întregi generații ajunsă „la porțile vieții”), de cite ori participăm la incitanta sa dezbatere despre putere și adevăr, simțim — nu se poate să nu simțim — fiorul unei creații de totală angajare civică. Cei „cinci oameni la drum” ale căror „destine se întîlesc și se despart în miezul fierbinte al filmului sîntem noi cei de ieri și noi cei de azi. Cinci oameni la drum deci, pe drumul revoluției, cinci oameni — la rîndul lor — cu valoarea emblematică pentru timpul pe care-l parcurg: de fapt o lume, lumea noastră de ieri și de azi, cu puterea și adevărul cuceririlor prezente, cu balastul aruncat peste bord, cu greșelile dramatice ale copilăriei, cu truda și nesomnul creației. Cinci actori eminenți ai scenei și filmului românesc în rolurile-semn ale filmului (dintre care, în viață, vai, au rămas numai doi): Ion Besoiu, Mircea Albulescu, Amza Pellea, Lazăr Vrabie, Octavian Cotescu. S-a scris mult despre acest film — jalon al cinematografului național. S-a exemplificat cu secvențe, pe bună dreptate, considerate antologice. Aș alege și eu una. Înainte de declanșarea conflictului propriu-zis, într-o secvență „Ja iarbă verde”, personajele principale ale peliculei își expun, într-un dialog relaxat, punctele de vedere, crezul. Apoi, personajele (și mentalitățile lor) sînt cernute prin sita vieții. Dar punctele lor de vedere rămîn. Iată încă un argument în favoarea puterii și adevărului unui film ca **Puterea și adevărul**: valabilitatea sau infirmitatea respectivelor puncte de vedere au „dobiîndit girul istoriei.

Călin CĂLIMAN



Eroul revoluționar, conștiință în acțiune (I.C. Frimu în *Labirintul* scris de Mihai Creangă și Ion Pavelescu — regia Șerban Creangă, interpretat de Virgil Andriescu)

namente agrară” în care, la sărăcia, foamea analfabetismul secular se adăugau atrocitatea specifică perioadei de acumulare primitivă a capitalului. Între acei „dolce farniente” ai marilor proprietari îmbogățiți de pe urma „aurului negru” și viața muncitorilor de la sonde, singura „concordie”: posibilă era aceea — utopia a capitaliștilor! — înscrisă pe frontispiciul unei societăți petroliere.

Pe fundalul acestei imagini de ansamblu se conturează pregnant o biografie, cea a lui Ștefan Gheorghiu (interpretat de George Soțu) numai că această „viață” e descifrată ca un destin exemplar, tipic unui luptător social-politic; ca traiect revelator pentru procesul de formare și devenire a unei conștiințe revoluționare, concomitent cu istoria unei mișcări.

De la observarea tăcută a lumii — la implicare prin fapt și cuvînt, de la revolta spontană, la certitudinea credinței că nimeni nu este născut rob și că cei ce muncesc formează „sarea pămîntului”; și mai departe — de la acte oarecum anarhice la angajarea fermă și la militanțismul înflăcărat și convingător — iată trepte urcate firesc de tinărul „dulgher-profet” care-l cunoaște pe I.C. Frimu (interpretat de Virgil Andriescu), trepte ur-

cate cu prețul unui risc continuu, al unui adevărat martiriu.

Și cred că unul din cele mai interesante aspecte ale filmului lui Șerban Creangă este felul în care tabloul realist este perceput și transmis prin prisma subiectivității eroului — o subiectivitate care transfigurează imaginile lumii în sensuri, implicîndu-ne lucid și afectiv totodată. O lumină profetică reverberază din privirea și faptele eroului, portretul realist avînd o aură de patos romantic (imaginea: Florin Paraschiv).

Dacă **Speranța** evocă indeosebi stări din „Gheena Prahovei”, **Labirintul** aduce în atenție conflicte de muncă și porturile dunărene solide care încep să mișcarea sindicală, reface inscenarea unui „atentat” pus în seama socialistilor, insistînd pe dejucarea ei și pe transformarea acuzațiilor în acuzații.

În chip, semnificativ **Labirintul** se încheie cu o altă serbare pe arca „speranței”: marcînd o nouă victorie a clasei muncitoare: imaginea finală a mitingului pe apă, simbol al unei mișcări triumfale, ce nu poate cunoaște oprire — o imagine memorabilă.

Natalia STANCU

Preluarea puterii, dar mai ales, răspunderea exercitării ei. (*Puterea și Adevărul* de Titus Popovici și Manole Marcus, cu Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Lazăr Vrabie, Amza Pellea)



## Revoluția la scară individuală

### Facerea lumii

Ce titlu mai generic pentru un film, ce metaforă mai cuprinzătoare pentru o epocă, ce tablou mai general sugerînd noua etapă a revoluției unei clase care, preluînd puterea își lua pe umeri cea mai grea misiune istorică: aceea de a construi o nouă lume în timp ce se năruia, treptat sau convulsiv, cea veche.

Riscurile unei atari promisiuni generale: abstracția, retorismul, schema. Nimic din toate la scenariul lui Eugen Barbu, preluat regizoral de Gheorghe Vitanidis, cu o echipă de străluciți interpreți. Noua lume nu rămîne o figură de stil, în dialoguri, chinurile facerii noii societăți, ale defrișării morale sacrificării uneori a individului în numele idealului general-uman nu se enunță emfatic, ele apăreau sub ochii noștri, creșteau din acțiune; ciocniri de caractere, pasiuni, atingeau paroxismul dramatic, identificînd destine concrete, atașante, cu marele destin al revoluției. Etapa sa panico-construcțivă, desigur, dar care nu implica, cîșuși de puțin, un drum presărat cu roze, idile senine pe sub tei. Ba nu, exista și un început de idilă pe un drumbeag, în soarele crud de primăvară intempestivă, cu un Virgil Ogășanu, clocot de entuziasm, și o Irina Petrescu uimită de atita energie, elan vital al tinărului uscățiv ce-i vorbea de pian și dans pentru copiii muncitorilor. Dar ochii lui, înfri-

gurați, ascundeau și declarația de dragoste aminată. Aminată pînă tîrziu, prea tîrziu, cînd pe același drumbeag Irina îl caută și nu-l mai găsește. Plecase în goană, între două acțiuni uteciste, la un sanatoriu, să moară puțin. Așa, ca în viață, nu ca în poveștile cu happy end. Și, în paralel, un alt cuplu figurat de Clody Berthola și de Liviu Ciulei cu tot ce tarele unei mentalități îi rețineau alături, printr-un compromis, sau îi destrămau, în lunga agonie a unei clase. Despre un alt moment, pe care un film schematic l-ar fi tratat zgomotos, cu surle și trîmbițe, momentul naționalizării din iunie 1948, al preluării tipografiei din mîinile patronului — s-a scris ades. Și pentru că e simplu, vibrant, omenesc și pentru că, din păcate, e unicul în filmul nostru artistic ce evocă data istorică respectivă. Tipograful (Colea Răutu, tatăl Irinei) intră împreună cu cîțiva muncitori în biroul distinsului proprietar și-i cere „cheile fabricii. „Și ce veți tipări voi?” — îl întrebă ironic vechiul editor. Manifeste? Abecedare?”. La început, și abecedare, dar și Eminescu, Shakespeare și alte valori culturale”, răspunde cu demnitate și certitudinea pe care l-o dă istoria de partea lui”, acest convingător erou de viață și film.

Alice MANOIU

## Începuturi

### Speranța și Labirintul

Tensionată, eroică, cerînd mari sacrificii și de tot felul, mișcarea muncitorească și-a găsit oameni pe măsură. Cine parcurge literatura referitoare la această epocă, cine urmărește „viața ca operă” a lui Ștefan Gheorghiu, I.C. Frimu etc. este, de-a dreptul, impresionat de faptul, că, în afara unei conștiințe de clasă dintre cele mai înaintate, neșo-vălnice, a hotărîrii, curajului de a lupta cu riscul pierderii libertății, ruinării sănătății, periclitării vieții, militanții aveau personalități proeminente, aveau talente multiple, aveau vocația unor existențe cotidiene de o efervescentă neobișnuită, capacitate de cunoaștere, informare extraordinară, vocație organizatorică, putere de convingere și mobilizare, talent oratoric. Ziarul n-a fost pentru ei doar o armă de luptă, ci o vocație. Articolele lui Ște-

fan Gheorghiu sînt uluitoare reportaje de factură modernă prin concizie și virulență. Ceva din bogăția și efervescenta, din originalitatea personalității, inclusiv dramatismul existenței, problemele de conștiință ale acestor oameni a pătruns și în film, iar din film, spre noi. Pentru a evoca anii începuturilor mișcării muncitorești, ai organizării cercurilor „României muncitoare”, a primelor sindicate, a Uniunii Socialiste și ai activității Partidului Socialist Democrat din România, filmul **Speranța** reconstituie mai întîi un tablou de epocă. Regizorul Șerban Creangă și scenariștii Mihai Creangă și Ion Pavelescu apelează în acest scop la mijloace ale ficțiunii, fructificînd substanțial, totodată, aspecte atestate documentar. Urmărim, asadar, o frescă reprezentativă pentru începutul veacului al XX-lea, într-o țară pînă nu demult „emi-

Doă lumi ireconciliabile, două destine în iureșul istoriei (*Facerea lumii* de Eugen Barbu și Gheorghe Vitanidis cu Irina Petrescu și Clody Berthola)



Pe-un picior de plai...

**M**ai mult decât toate celelalte arte, filmul are capacitatea de a reda adevărul vieții în toată complexitatea lui.

Eroii fac parte integrantă din spațiul etno-geografic care le-a hrănit spiritualitatea și structura morală, sint indolisbuli legați de pământul care i-a născut, de locul unde trăiesc. Natura respiră odată cu ei, este înobilată sau se degradează prin fapta lor.

Miturile și legendele fundamentale ale poporului român stau mărturie înfrățirii omului cu natura; componentele naturii sunt personificate: și soarele, și luna, și brazi, și pălînasi, și codrul, și stelele; nu întâmplător **dorul**, la români este însoțit de „foaie verde”...

Filmul nu poate rămâne înafara acestor particularități naționale, care au atins culmile sublimului în creația populară și care mai apoi, preluate în literatura cultă, au generat noi legende și chiar mituri noi. Spațiul românesc simbolizat de genul popular prin versurile „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai...” a fost redimensionat prin Lucafeărul poeziei românești cu „A fost odată ca-n povești/ A fost ca niciodată...” în acest spațiu, înfruntând stihiiile naturii trăiesc cei „nouă meșteri mari: cafe și zidari/ cu Manole zece, care mi-i în-trece”, durind construcții „pentru pomeneire” lăta, așadar, moștenirea de la care trebuie să pornim și noi cei care slujim cea de-a șaptea artă. Natura, peisajul se metamorfozează, capătă noi dimensiuni estetice și dramaturgice în funcție de ochiul artistului, subordonându-se stărilor și trăirilor eroilor.

Fără îndoială, cinematografia noastră a atins culmi remarcabile în privința situațiilor românilor în spațiul carpato-danubian-pontic. La începuturi, prin talentul unor cinești de excepție în fruntea cărora îl situăm pe Ovidiu Gologan, pentru ca, mai apoi, prin colegii mei de generație să apară filme evocând istoria noastră antică, pe cea medievală sau chiar filme de actualitate care își sporesc bucuria și mândria de a aparține acestui pământ.

Există și pericolul de a situa o naratiune într-un peisaj industrial sau al satului contemporan, crezând că prin aceasta au fost acoperite tematic, mai multe categorii sociale sau zone geografice. Aici au fost înregistrate cele mai multe neîmpliniri. Fundamentală rămâne structura narativă, determinarea conflictuală, profunzimea destinului și a caracterelor umane. Nu de puține ori s-a manifestat predilecția pentru sordid — care își are rostul lui — dar numai atunci când este dictat de rațiuni dramaturgice. Nici idilișmul, antipodul sordidului, n-a lipsit din „creațiile” unor regi-zori recrutați din plutonul mediocrității — și aici generațiile și-au dat mina. Există împrejurări în care natura devine factor fundamental al declanșării conflictuale. Atât literatura — începând cu poemele homerice — cât și cinematograful mondial, înregistrează o serie de capodopere în această categorie, să ne amintim doar de *Insula* sau de *Bătrînul și marea*, pentru a evoca apoi o serie de filme românești în care starea conflictuală este declanșată de avalanșe, inundații, secetă, cutremure sau calamități generate de oameni — cum ar fi ororile războaielor. În atari împrejurări, peisajul, natura, au funcții dramaturgice fundamentale.

În decursul anilor, problema spațiului în care trăiesc și evoluează eroii filmelor mele, a constituit pentru mine o preocupare majoră, îmi amintesc cu cită minuțiozitate structura pentru *Post Restant* sugestia orașului care, peste ani, avea să fie o „jpoteză” a

Onestității în devenire. La *Gaudeamus igitur*, citadela universitară a Clujului, unde am realizat întregul film, devenea un fel de Mecca spre care aspira eroii filmului... În *Răutăciul adolescent* și marea, și nordul Moldovei cu plaiurile mirifice ale Sucevei, toate tratate într-o factură stilistică particulară, devin componente fundamentale ale structurii narative, depășind aparenta tentație turistică.

La *Ciprian Porumbescu*, peisajul, natura sunt componente ale narațiunii devenind perind și vatră, și leagăn, și simbol al eternității. Aici peisajul are încarcătura lirică (spațiul visării și iubirii lor); metafizică (stejarul trazit din ultima noapte a eroului); și sugesție a personificării (florile din final, un fel de restituire a pământului pe care Ciprian l-a iubit și l-a cîntat cu toată ființa lui). Sigur, o altă temă a creației noastre cinematografice ar fi interferența dintre imagine, culoare și muzică. Fiecare popor avînd temele lui, culorile pământului său.

Probleme fundamentale mi-a pus realizarea filmului *Burebista*. Aici mărturiile scrise sau iconografice erau insuficiente pentru reconstituirea unei civilizații în toate detaliile ei și truda noastră comună friza migala restauratorilor.

Am optat atunci pentru varianta de a filma exteriorele chiar pe fundalul complexului de cetăți dacice din munții Orăștiei. Am luat

Am filmat Omul, Sfinxul din Carpați ca o emblemă

Omul (Sfinxul din Carpați) drept însemn cu dimensiuni heraldice, străjuind și hotarele strămoșilor noștri. Cetățile dacice le-am filmat pe culmile unde ele au ființat. Creștele munților erau loc de veghe și cetăți fortificate în același timp, turnurile lor de observație, meterezele lor. De pe aceste culmi se aprindeau focuri vestind năvălirea dusmanilor. Și focul aprins la Costești era preluat de vîrful Blițaru continuînd lanțul semnalului pînă la Grădiștea Muncelului — unde se afla Sarmizegetusa Regia.

Acropolisul dacic nu era cu nimic mai prejos decât marile cetăți ale antichității — situate și ele pe virf de colină sau munte. Munții noștri poartă atîtea monumente megalitice, care surprinse pe peliculă capătă semnificații metaforice (deci putem vorbi și despre un peisaj simbol sau metaforă), domeniu neexplorat suficient de cinematografia noastră. Căutări în această direcție am încercat și în filmul *Clipa* — acolo unde natura a durat alt tip de monumente despre care eroul Dumitru Dumitru spune: „Aici parcă s-a jucat Dumnezeu...”

Aproape fiecare colț din această țară poartă o încarcătură de mit și legendă. Pe cînd o coloană infinită a cinematografului nostru? Pentru împlinirea acestui vis, pentru valorificarea peisajului fabulos și de o diversitate inegalabilă a spațiului românesc este nevoie în continuare de pasiune și de dragoste de țară, de talent și vocație.

George VITANIDIS

Sentimentul de „țara ta” se exprimă prin datele dinafară, dar, mai ales, prin cele „dinăuntru”

**E**ra un vin pe care l-am onorat mai mult decât cu privirea cînd mi s-a propus să vizităm muzeul. În hol era o statueta mica din

lut. Directorul muzeului aflînd că are un oaspete român se apropie de mine: „Vă admirăm compatriotul?”

Nostalgiă atmosferei de familie. Dorul de satul natal (*Lumina palidă a durerii*, scenariul de George Macovescu, regia Iulian Mihu)



Țara ca vibra sau sentimentul de aca

Am privit chiorși la statueta de lut; un omuleț gras cu o cupă de vin în brațul avîntat spre cer...

— Este Dionisos, zice directorul zîmbind, știți că serbările Dionisiace aveau loc la nordul Dunării, așa povestesc vechii greci. Am trecut cu tot entuziasmul peste certitudinea mea echivocă și directorul aflînd că eu, compatriotul statuetei din lut, sint cineast, mi-a povestit o fabulă pentru desen animat...

Mediul, ca personaj  
Mediul, ca stare de spirit



Feerie pe dinafară înțelepciune pe dinăuntru (Povestea dragostei de Ion Popescu Gopo)

Cum aș face un film cu Ion Creangă? Cred că l-aș face să semene cu cei mai mari înțelepți ai lumii

Cică Dionisos pleacă din Dacia a luat cu el un bob de strugure pe care-l purta într-un os de pasăre... și mergînd el, mergînd, ajunge prin Grecia. Aici bobul de strugure crescuse și nemişcînd în osul de pasăre l-a pus într-un os de leu... Trecînd marea și ajungînd în Italia, bobul crescînd l-a pus într-un os de mîgar... și tot mergînd a ajuns în Franța unde l-a îngropat în pămînt, aici la Bordeaux”.

Primeam la franțuzul meu cum i se mișcă mica mustăcioară în ritm asincron cu scîlpirile ochelarilor cu ramă de metal, am zîmbit politicoș și tocmai încercam să-l depășesc cînd mi-a spus că mai este o continuare:

„Cică este o tîlmăcire, că dacă bei puțin te simți ușor ca o pasăre, dacă bei mai mult te faci leu, dacă o bei tot așa ajungi mîgar și pe urmă, în pămînt... Cînd zilele acetee am fost întrebant cum îmi construiesc un personaj pentru film mi-am adus aminte de muzeograful cu povestea lui: **pe dinafară și pe dinăuntru.**”

„Dacă legenda spune că Dumnezeu l-a făcut pe om **pe dinafară** atunci precis că sarpele cu mărul, l-a scormonit pe om **pe dinăuntru.** Perfecțiunea unui individ este relația armonioasă a înfățișării sale (pe dinafară) cu gîndurile, sentimentele și caracterul său. (pe dinăuntru). Cam pe aici, în cîteva cuvînte, este problema celui ce creează oameni altfel decît Adam și Eva, nenorocirea celor ce creează manechine din mucava și ghips, ce pun chipul, șepci sau basc pe urechi, haine de piele sau salopetă (pe dinafară) și fraze goale sau tocite (pe dinăuntru).”

Am fost chemat la telefon și recitînd ce am scris pînă acum, mi se pare că încep să mă exprim profesional și cum nu cred criticilorilor ce nu s-au întepat cu acul, încerc să mă exprim cu fapte:

Am făcut un film peste care cronicarii au trecut prea repede, se numea *Faust* în **secolul douăzeci**, mi-aduc aminte cît m-au chinat personajele frumoase legende cu mult înainte de a începe filmul. Am încercat să înțeleg pe Goethe, pe Anatole France, m-au ferecat versurile lui Baudelaire, am revăzut Pabst, Murnau, Clair, am citit, am răsfoit ilustrații, fotografii, am fost la teatru... Voiam un nou Mefisto, voiam un nou chip al unui chip ce nu exista decît în legende, în literatură, în muzică, în mituri, voiam să-l văd pe dracu și l-am văzut odată ieșînd de la o premieră la cinematograful Patriei: Jorj Voicu.

Mefisto era așa cum mi-l imaginam: „un școlar premiant și înfipt, sau un șef de cabinet vorbăreț sau inventatorul unei geniale metode de a face victoria obtuzului Lucifer”. Am lucrat mult cu Voicu, am lucrat ușor, desigur spune și astăzi că a transpirat mult la acest

film, i-am inspirat un Mefisto original, un Mefisto care îi admira pe oameni! Pe cine l-aș prefera în locul lui Voicu? Pe Sordi, pe Michel Simon, căci toți au **pe dinafară și pe dinăuntru**, ceva comun. De fapt problema drăcușorilor mă frîmînta demult, de cînd întrebam cu ochii somnorozii din poala mamei: „De ce sint dracii așa de negri cu coarne și cozi de bou?” Primeam răspunsul la toate poveștile lui Creangă: „Pentru că așa i-a făcut mama lor...” Cred că de pe atunci Chirica, sluga lui Stan Pațitu, capata trăsăturile lui Mefisto. Poveștile așa cum mi le povestea mama, așa cum numai ea știa să-mi tîlmăcească tilcurile, mi-au făcut Feții-frumoși mai puțin simpatici și urîți din povestii nu mai erau întotdeauna rai din nastere. Cam așa s-a născut Harap Alb sau cam așa l-am înțeles în: **De-aș fi Harap Alb.** Dacă în *Faust*, bătrînul dorea să-și prelungească viața, cu toate acumularile strîine de-alungul anilor, cu încă o tinerețe, adică **una pe dinăuntru pentru două pe dinafară**, Mefisto din filmul *Faust XX* îi propune o **tinerețe pe dinăuntru, cu înfînte fețe pe dinafară**; în **De-aș fi Harap Alb**, cel de dinăuntru se caută în cel de dinafară, el spune înfîindu-se cu Spînul: „Pentru o clipă am crezut că ești chipul meu ogîndit în apă!” Harap Alb nu e Harap Alb, el este fiul unui Crai și fiind gol pe dinăuntru își mobilizează interiorul cu basmul Harap Alb, cu eroul din poveste și își desfășoară activitatea cunoscîndu-și viitorul, pentru că el cunoaște povestea. Dar povestea nu este chiar așa cum o știe el, din vremea copilăriei și Spînul este rău pentru că vrea să facă dreptate și nu pentru că nu-i crește barba. De fapt, Creangă a scris în poveste această idee, dar, așa cum știa el, printre rînduri, cu fraze parcă din greșală... De exemplu de ce îl numește pe fiul de Crai „Pui de viperă?” de unde cunoaște el Viperă, adică pe tatăl acestuia? De ce el, Spînul, îl botează pe fiul de Crai care pînă aici nu are nume: Harap Alb? De ce e Harapul (negru pe dinafară) îi spune Alb (alb pe dinăuntru)

# ție patriotică să în filmul românesc (II)

## Mediul, ca expresie a unui anume timp, a unui anume spațiu

sau invers: Alb pe dinafară și negru pe dinăuntru?

Acest mare vrăjitor Ion Creangă, ne lasă povestile lui îmbrăcate în cuvinte de basm pe dinafară, pline de adincă înțelepciune pe dinăuntru...

Citeodată urasc filmul că s-a născut atât de târziu, ce mult mi-ar fi plăcut să-l vad pe Creangă, chiar și pentru o clipă, într-un documentar, să-l vad eu, cu ochii mei cum arată pe dinafară, pentru că descrierile celor ce l-au cunoscut spun că l-au descoperit numai după ce a dispărut. Cum așa face un film cu Ion Creangă, ce actor, ce vîrstă i-aș alege, i-aș lăsa barba ascuțită, i-aș îmbraca oare în hainele poeziei din tinerețe? Cred că l-aș face să semene cu cei mai mari înțelepți ai lumii!

As vrea să mai dau un exemplu despre un alt gen de personaj, despre eroul central al unui film în care nu se pronunță cuvinte. În **S-a furat o bombă** sau **Pași spre Lună**, Iurie Darie sau Radu Beligan duc în film povestile lor cîte o oră și jumătate fără să pronunțe cuvinte pentru a se explica, pentru a-și dezvălui ce au pe dinăuntru. Mai toți poezii au declarat că cele mai frumoase versuri au fost cele pe care nu le-au scris. De aici frumusețea pantomimei și nu chiar pantomima vulgară, ci expresia ideilor, a sentimentelor ce ni se transmit în starea lor pură. Dualismul spectatorului și al autorului dispore aproape complet. Este o plăcere rară și delicată să fii mul-

tumit că ești descoperitorul, într-un fel autorul emoțiilor, că ele se nasc în noi, că ele vin din inima noastră cu nuanțele exacte ale sensibilității care ne aparține. Nu știu dacă mai sînt mulți colegi în cinematografia noastră care să demonstreze asemenea idei prin faptele lor, prin filmele lor. Mai apropiați imi sînt cei din lumea filmului desenat. Omulețul meu, văzut pe dinafară arată urît cum spunea mama, sau seamăna cu mine cum imi spun cei ce mă iubesc, este o suprafață mărginită de tus și umplut cu gușă. Mulți desenatori și amatori îl pot desena, se pare, însă film cu el nu poate să facă nimeni (cel puțin așa știu pînă astăzi) pentru că eu pun ceva special pe dinăuntru. Pentru că din Omuleț, din filmul vizionat nu rămîn decît ideile, pentru că ideile, sentimentele care sînt în acest „exterior” sînt frumoase și în felul acesta accept ca ar putea să semene cu mine.

În cîteva cuvinte așa vrea să spun că a crea, a compune un om, un personaj de film e o treabă foarte complicată, complexă, plină de responsabilitate și mult talent, e o îndelungă și o înțeleasă și a amatorilor. Personajul în artă, film, literatură, plastică, muzică etc. trebuie să fie pur și niciodată făcut, încropit. Aproape de Șiraz am vizitat ruinele unui palat. Fusese ridicat în dar unei prințese de un sultan îndrăgostit. Mergeam printre zidurile darimate și încercam să înțeleg ce ar fi putut să fie povestile din „O mie și una de nopți”.

„Simții în această cameră miros de trandafiri?” întreabă ghidul, „caramizile acestei camere au fost făcute cu pămînt muai în apă de trandafir”... Miroseam și parcă avea dreptate. În cealaltă cameră ghidul meu spunea că se simte mirosul de liliac, în alta de garoafe... Am început să-mi suspectez ghidul, gândurile mele zburau spre scamatorii de circ ce schimbau mirosuri de parfum în batiste. „Vedeți, zicea ghidul, aceasta era camera preferată, simții mirosul? Caramizile au fost făcute cu apă limpede de izvor...”

Ion POPESCU GOPO

## Plastica filmului nu-i doar „culoare locală” E culoarea gîndului, a sentimentelor

Într-un proces colectiv de creație, cu rezultat final unic, cum este elaborarea filmului, calitatea acestuia depinde de armonizarea într-un tot unitar a eforturilor fiecărui creator o proporție justă a diverselor compartimente ce compun echipa de filmare în ansamblul ei. În acest cadru, locul și rolul ce revine scenografului, creatorului decorurilor și costumelor, este neîndoielnic din cele principale, deși de obicei publicul nu ține minte numele celui ce a realizat plastica filmului, așa cum reține pe cel al actorilor sau eventual pe cel al regizorului sau scenaristului.

Fără a dori să supăr colegii mei operatori, cei care prin exactă și inspirată iluminare și mișcare a aparatului de filmat contribuie la redarea autenticității atmosferei și crearea cadrului necesar desfășurării acțiunii filmului, este greu de înțeles de ce, chiar critica de specialitate trece uneori cu vederea contribuția scenografului. Pentru că cine altul decît acesta este cel ce reconstituie, prin decor și costume, epoca cu atmosfera și culoarea caracteristice?

Plastica filmului nu înseamnă numai joc de lumină și întuneric, soare sau nor, ci și exterior — străzi, piețe, clădiri, cetăți și cîmpuri de luptă sau interioare alese, mobilate în stilul diferitelor epoci cu obiecte de recuzită co-

respunzătoare, haine în linia și moda epocii și cîte altele.

Plastician sau arhitect, scenograful valorifica cunoștințe dobîndite și îmbogățite prin munca minuțioasă de documentare îndelungată găsind totodată soluții noi, ingenioase, pentru a putea re-crea sau alege cele mai bune locuri de filmare sau costumele cele mai adecvate viziunii regizorale.

Fără scenograf, un film ar trebui realizat de operator doar pe fundal de cer și insist și de

Fără scenograf,  
un film  
ar trebui realizat  
doar  
pe fundal de cer...

data aceasta că soare sau întuneric, primăvară sau iarnă sînt aceleași, fie că lumina lor cade pe un decor, sau o stradă de azi, pe cîmpiile cu grînele sacrificate în lupta împo-

Dorul de acasă: un personaj cu profunde reverberații poetice și dramatice în filmul Malvinei Urșianu, sentimentul major al *Trecătoarelor iubiri*



Și primul  
și al doilea  
și al treilea plan  
trebuie să joace  
(Asta seavă dansam  
în familie  
de Geo Saizescu)

triva turcilor pe timpul lui Mihai Viteazul, sau pe colecția de tablouri și antichități a unui mare iubitor de artă din jurul anului 1900.

La **Biațul Ioanide** (scenariul de Eugen Barbu, în regia lui Dan Pița), m-am străduit să redau ambianța, culoarea și atmosfera unei epoci nu tocmai îndepărtate, din 1937-38 pînă în 1953-54, din unghiul de vedere al unei societăți de intelectuali ei înșiși creatori sau iubitori de frumos. Sarcina mea a fost cu atât mai grea cu cît concepția regizorală a fost de a crea decoruri pe viu și nu în studio. Nu a fost ușor cu mijloacele noastre să facem față textului literar al lui

George Calinescu, care abundă în descrieri de obiecte pînă la ultima ceașcă de cafea sau de ceai, de pe farfurie sau o tava de epoca.

În ceea ce privește cadrul și personajul contemporan este și mai ușor și mai greu de redat. Mai ușor întrucît documentarea o faci zi de zi, dar mai greu întrucît spectatorul este mai exigent cu ceea ce cunoaște el. Oricum, cred că mediul, ambianța pot fi pe drept socotite a avea valoarea dramatică și estetică la parte egală cu personajele unei povestiri cinematografice.

Virgil MOISE

## Netrecătoarea iubire

Dacă mi s-ar cere să rezum subiectul filmului **Trecătoarele iubiri**, ar scrie așa: „Un încă tânăr arhitect plecat, cu ani în urmă, să-și împlinească orgoliul profesional aiurea, se întoarce acasă (da, aș sublinia acasă) în orașul lui, la prietenii lui, la femeia pe care a iubit-o, la o femeie care l-a iubit. O întoarce-re-confruntare. Ultima confruntare cu ceilalți, dar mai ales cu sine, ultima, pentru că, încă tânăr și atât de realizat arhitect, are zilele numărate. Cel care a plecat să trăiască aiurea, se întoarce, de fapt, să moară acasă (da, aș sublinia acasă)”.

Aproape toate filmele Malvinei Urșianu se sprijină, încrezătoare, pe acest sentiment, al unui spațiu geografic anume. Eroii ei au întotdeauna biografii bine fixate într-un colț sau altul al acestui spațiu, ei țin de o locanume, îi aparțin cu toată ființa și memoria lor îl ocrotește cu grijă pentru că el reprezintă, într-adevăr, acel acasă, început și sfîrșit al ființei lor intime. Dorul de acasă, dorul de începutul existenței leaga toate aceste personaje într-o relație dureroasă aproape, o relație sacră a neliniștilor îndrăgostiți de locul obișnuit.

Întîlniți, după ani și ani, cei trei prieteni din **Gioconda fără suris** se confundă, cu nesimulată voluptate, în trecutul comun. Ei se întorc pe locurile tinereții, se întorc, de fapt, într-un acasă al sufletului, în care s-au dat, pierdute sau cîștigate, bătăliile începutului de existență.

Întors din surghiun, Vodă Lăpușneanu contemplă cu nesăț peisajul Moldovei, în timp ce în trăsura lor copiii îngina, cu voci limpezte, colindele de acasă — învățate, probabil de la doici acolo, în surghiun — legătura lor de nedesfăcut cu spațiul spiritual al părinților.

Încolțit de boala și de evenimente greu de înțeles pentru el, inginerul din **Liniștea din adîncuri** se „refugiază” la casa părintească, ca fiind și găsind acolo sprijin și încurajare pentru ceea ce a hotărît să facă, găsind acolo liniștea din adîncuri...

Sigur, însă, filmul în care Malvina Urșianu a vorbit clar și respicând despre acest acasă și despre importanța lui în existența noastră, este **Trecătoarele iubiri**. Un film-argument pentru o idee atât de prezentă în toată opera ei. Un argument expus cu cea patimă strălucitoare care o caracterizează, dar și cu înconfundabila rigoare profesională. Sugestivul titlu **Trecătoarele iubiri** își dezvăluie de-abia în final sensul ascuns. Totul este trecător — șoptește regizoarea de la bun început, totul iubirea dintîi, iubirea împărțită, cea pe care o trezești fără să știi, cea pe care o pierzi cu bună știință, împlinirea profesională, realizarea, gloria, bunăstarea, totul... Totul este trecător, chiar senzația că nu, nu e totul pierdut, cîta vreme la orizontul negru al existenței tale mai poate răsări steaua unei noi iubiri, totul este trecător, înafară de pămîntul pe care te-ai născut, înafară de acest acasă al tău, și numai al tău, astfel, acasă. Spațiul unic pe

care se află o vatră de sat — unică — un leagan — unic — o farfurie de lut — unică, unică, — prăfuită de timp, „trăită”. O biată strachină din care au mîncat ai tăi și tu, și pe care nici un sampon din lume n-o poate curăța de memorie. Un obiect care, exact în momentul în care cineva total străin lui, încearcă să-l „civilizeze”, devine, dur și aprig subiect. Devine idee și simbol al aceluiași subiect care este dorul de acasă. O strachină se poate spăla de praful și urmele traiirii, ea continuă să păstreze în forma ei, în desenul naiv, cu semnificații ascunse, conturul ființei tale de altădată și al ființei dintotdeauna a celor dragi ție.

Totul este trecător,  
înafară de pămîntul  
pe care  
te-ai născut,  
înafară de acest  
acasă al tău,  
și numai al tău

Strachina aceea din **Trecătoarele iubiri** asează o graniță înaltă, un prag de netrecut între două ființe pe care nu le leagă, de fapt, nimic înafară prezentului. Ea devine dovadă copleșitoare că nimic adevărat și rezistent la timp nu poate exista între două ființe aflate înafară unei legături comune, cu un trecut comun.

Pentru că, șoptește regizoarea, iubirile sînt trecătoare toate, înafară de una: aceea pentru locul care te-a născut, ființă unică, neasemenea altora.

În locul acela se întoarce cel plecat odată, demult, să-și împlinească aiurea prea marele orgoliu profesional, urcînd, supus, ultima colină a golgotei sale de orgoliu, întimpinat de șoapta numai de el auzită: „te așteptam”... a singurei iubite care știe să aștepte pînă la capăt, pînă la capatul vieții celui așteptat un „am venit...”

Eva SÎRBU



**M**ă întreb dacă n-ar fi interesant un Dicționar al actorilor români care n-au fost distribuți în filme, sau au figurat nesemnificativ și în prea puține pelicule, în raport cu valoarea talentului lor și cu puterea de creație. Pornesc de la mărturia — zguduitoare — a Aurei Buzescu, făcută mie într-un interviu ce mi l-a acordat când a împlinit 90 de ani, că nu s-a întâlnit niciodată cu cinematografia. Și de la mîhnirile lui Ion Iancovescu, Emil Botta, Jules Cazaban, Ștefan Dănculescu și alții care n-au lucrat altă dată în acest domeniu. Și cit ar fi dorit. Cit ar fi meritat.

Nu știu ce filmografie are Cella Dima, acțișă de distincție, ce a intruchipat admirabil personaje de comedie și de dramă pe scena Teatrului Național, susținind cu brio un repertoriu foarte divers. Nu știu de câte ori au fost chemați pe platouri Virginia Iltă Marcu de la Brașov, care a strălucit în numeroase roluri pe scenă, — printre altele în cele principale din *Matca* de Sorescu sau *Interviu* de Ecaterina Oproiu, în *Troilus și Cressida* de Shakespeare sau *Vinovați fără vină* de Ostrowski — Larisa Stase Muresan de la Arad, cu o paletă de personaje bogată, multicoloră, de la *Antigona*, la *Nora* și *Doamna Warren*.

subiect liber **Despre anumiți actori**

Interesant, foarte interesant, un Dicționar al actorilor noștri nedistribuiți în filme...

Vladimir Jurăscu de la Timișoara, actor matur, deplin stăpîn pe posibilitățile sale, bărbat impunător, dispunînd de un remarcabil auto-control, foarte divers, mai totdeauna exact și sigur, Sergiu Tudose de la Iași, interpret de sensibilitate, reușind la fel de bine în specta-

cle de stiluri diferite, creînd măști sugestive în manieră realistă, expresionistă, grotescă, relevînd o notabilă capacitate de interiorizare, Nicolae Toma, de la Oradea, știînd să desfașoare o gamă largă de mijloace în tragedie ca și în comedie, păstrînd totdeauna

masura, găsind cu intuiție miezul rotului, repudiînd facilitățile, studiînd cu seriozitate detaliile, Livia Doljan de la Tg. Mureș, descriînd sugestiv eroinele pe care le joacă, din punct de vedere caracterologic, Ileana Ploscaru de la Constanța, cu o rostire impecabilă, tinută scenică, adresă, comunicativitate, Puia Burnea, de la Bacău, temperament comic, solid actor de compoziție, Liviu Manoliu de la Suceava, Radu Basarab de la Sibiu, Liviu Flonda de la Petrosani, Doru Buzea de la Botoșani, Ilie Gheorghe de la Craiova, Mișcă Iancu de la Galați.

Ar fi numai un embrion de listă posibilă. Căci nu există acum vreo trupă în țară care să nu poată furniza măcar două-trei elemente pentru nevoile artistice ale indiferent căruia film. Iar cinematografia națională trebuie să ofere măcar cite o șansă tuturor actorilor ce și-au verificat aptitudinile profesionale pe scenă. Pentru unii (de la Craiova, Iași, Cluj-Napoca, Ploiești) a existat o asemenea șansă. Pentru alții, cei mai mulți, ar urma să fie. Probabil însă că și aici se cere o căutare, cunoaștere și identificare a talentelor, cu sistemat.

Valentin SILVESTRU

Fotografii de Ileana MUNCACIU

O strălucită carieră în teatru, nici un rol în film. Incredibil! (Aurea Buzescu)

Actori de teatru, apreciați, aplaudați pe scenă, premiați... De câte ori i-am văzut pe ecran? *Ilie Gheorghe* — Teatrul Național Craiova; *Virginia Iltă Marcu* — Teatrul dramatic Brașov; *Mișcă Iancu* (alături de Marga Georgescu) — Teatrul dramatic Galați ș.a., ș.a.



regizorii noștri în date și cifre



**Doru Năstase**

**D**upă absolvirea facultății de drept, Doru Năstase nu a urmat cariera de jurist, pentru care se pregătise, ci s-a angajat la studioul cinematografic „București”. Asemenea reorientări în viață fac numai cei care au o chemare interioară reală către un nou domeniu de lucru.

A urmat o lungă ucenicie, ca asistent de regie și regizor secund pe platourile de la Buftea, în paralel cu studierea regiei de film la IATC „I.L. Caragiale” — cursuri post-universitare.

Cu filmul său de diplomă, *Soarta*, după Eugen Barbu, Doru Năstase dovedea că stăpînește mijloacele profesionale ale artei pentru care a optat. Dar, înainte de a realiza independent primul film de lung metraj, a continuat să fie regizor secund la mai multe pelicule importante ale studioului, calitate în care a demonstrat capacități deosebite în organizarea producțiilor de mare montaj. A fost secundul lui Sergiu Nicolaescu la *Dacii*, *Mihai Viteazul*, apoi la co-producțiile *Tom Sawyer* și *Moartea lui Joe Indianul*.

A colaborat, de asemenea, ca regizor din partea română, cu Terence Young — unul dintre cei mai solicitați profesioniști europeni ai anilor 60—70 — la filmările pe care acesta le-a realizat în România pentru *Mayerling*. Aceeași calitate a avut-o mai tirziu la *Soldatii*, film pe ecran panoramic, realizat de regizorul sovietic Iuri Ozerov, cu concursul și al cinematografilor noastre.

Filmografia lui Doru Năstase s-a amplificat prin lucrările produse în cadrul televiziunii române, difuzate la timpul respectiv cu mult succes pe micul ecran: episoadele *Disperații* din serialul *August în flăcări*, apoi *Trecerea Dunării* și *Tricolor pe Grivița*, din serialul *Eroi au fost, eroi sînt încă*. La acestea se adaugă peste 20 de scurt metraje de diverse genuri. Regretatul nostru realizator are de asemenea la activ regia, prestată cu multă aplicație

și talent, la cîteva spectacole de mare montaj, în cinstea unor evenimente deosebite, cum sînt sărbătoririle zilelor de 23 August și 1 Mai.

Lung metrajele din tabelul alăturat alcătuiesc o filmografie unitară, atît sub raportul genului — toate sînt filme pe teme istorice — cît mai ales al succesului de public.

Pe aici nu se trece și *Viad Tepeș* (ambela în cite 2 serii) au înregistrat un număr record de spectatori și se numără totodată printre filmele noastre cel mai frecvent distribuite în

străinătate. *Drumul oaselor* și *Trandafirul galben* fac parte și ele dintre succesele de „box-office”. În această categorie se va înscrie în curînd și *Misterele Bucureștilor*, care continuă să rîdească cu succes, cumînd în fiecare lună noi zeci de mii de spectatori.

*Misterele Bucureștilor* rămîne din păcate ultimul film al lui Doru Năstase. Disparația sa atît de prematură a lipsit cinematografia noastră de unul dintre realizatorii ei cei mai dinamici și eficienți.

Mihai DUȚĂ

Nr. crt.	Filmul	Scenariul	Interpreți	Anul premierei	Spectatori
1.	<b>Pe aici nu se trece</b> (2 serii)	Titus Popovici	Silviu Stănculescu, Vlad Rădescu, Ana Szeleş, Vladimir Găitan, George Motoi	1975	4.752.000
2.	<b>Viad Tepeș</b> (2 serii)	Mircea Mohor	Ștefan Sileanu, Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Al. Repan	1979	4.037.000
3.	<b>Drumul oaselor</b>	Eugen Barbu Nicolae Paul Mihail	Florin Piersic, Marga Barbu, Ion Marinescu, Iurie Darie	1980	4.538.000
4.	<b>Trandafirul galben</b>	Eugen Barbu Nicolae Paul Mihail	Florin Piersic, Marga Barbu, Ioana Pavulescu, George Motoi	1982	4.016.000
5.	<b>Misterele Bucureștilor</b>	Eugen Barbu Nicolae Paul Mihail	Florin Piersic, Marga Barbu, Cseh Szabolcs	1983	2.522.000





Nimic mai dătător de speranță decât păstrarea unei bune tradiții într-un lăcaș de învățământ. Gala filmului studențesc a ajuns la a noua ediție! La doi ani odată (începând cu 1974) Institutul de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale“ prilejuieste — sub egida Festivalului „Cîntarea României“ adăugându-i în '85 genericul A.I.T. „Participare Dezvoltare, Pace“ — o confruntare cu publicul, cu breasla, a „lucrărilor de laborator“ ale studenților, bucurăși să-și prezinte pe marele ecran extemporalele, tezele, lucrările de diplomă, (chiar dacă nu toate de nota 10) convinsși că arta a șaptea fără public e de neconșcut.

Experiența acumulată la edițiile precedente și-a spus cuvîntul. Primele aplauze se cuvînt organizatorilor, care au reușit să transforme cele trei zile ale Galei într-un adevărat eveniment cultural. Și nu numai prin filme (alb-negru sau color, pe 35 mm sau pe 16 mm, mai scurte sau mai lungi). Spectacolul se derula nu numai pe ecran, ci și pe scenă, în sală, în holuri, la intrare... Dar, s-o luăm metodic.

#### Cultura cine-ochiului

Începînd cu juriul (17 membri personalități ale vieții cinematografice, președinte — regizorul Andrei Blaier) și continuînd cu invitații (sufierea breslei, prezentă ca la un film de Bergman, ce urma să ruleze în aceeași sală, cinema „Studio“ doar cîteva zile mai tîrziu) sala întreaga (predominant, publicul tînr), putea fi urmărită la televizor! Pe scenă, trei monitoare instalate la rampă, transmiteau „în direct“ imagini ale juriului aflat la balcon, sau (și) ale spectatorilor din hol, așa încît puteai urmări concomitent prezentarea, dar și ultimii intîrziiați alergînd pe scări. Cinéma!

Aceeași dorință de „priza directă“, de „eveniment prins la cald“ anima și expoziția de fotografii, improspătată zilnic — instantanee surprinse cu o zi înainte în aceeași sală, în cel de-al 90-lea an al istoriei filmului (aniversare prezentă tot timpul în conștiința Galei) se impunea cu forța evidentei o primă constatare: studenții de azi sînt formați cu adevărat într-o civilizație a cine-ochiului. O școală a privirii. Pe scenă: un panou urias, luminat, cu fotografiile din filmele de început ale cinematografului noastre socialiste. În mijloc, trei portretele: Victor Iliu, Jean Georgescu, Paul Călinescu. Pe un micro-ecran, alături, trenul, celebrul tren filmat de Lumière, intra în gară! Pe un alt ecran, imagini de arhivă: Bucureștii începutului de secol. Proiecții simultane! În hol, aranjate cu dichis, alte două expoziții. Una de afișe, în majoritate creații ale studenților de la Institutul „Nicolae Grigorescu“. Premiul juriului: două inginoase proiecte pentru afișul Galei: Nicolae Stanciu (anul III scenografie) și Emilian Iachimovschi (miner din Mehedinți). Mențiunea publicului: afișul intitulat „90 de ani de cinema“, autori Maria Mintulescu și Radu Deac (anul II scenografie). Afișe ce ar fi putut decora simezele oricărei expoziții „profesioniste“. După cum, alături de „Vermeereana“, expresivă compoziție a lui Sorin Botoșăneanu (anul II operatorie) — premiul publicului, erau încă multe alte „studii“ de reținut din „Salonul de artă fotografică“ — ediția I — adevărate exerciții de virtuozitate ale studenților operatori. Portret sau peisaj, alegorie sau simbol, fotografii nu doar de efect, ci cu sens. Un ochi care nu doar înregistrează, ci și meditează asupra subiectului. Încălțată în lumină, în încadratură, în atmosferă, o poveste. Mereu descoperit acel ceva ce cheamă privirea și gîndul dincolo de cadru. Multe dintre fotografiile acestor studenți (nume de reținut: Sorin Botoșăneanu, Francisc Mraz, Cristian Stoian, Daniel Anton) sînt aproape „muzicale“. O balerină, un cai alb, o fereastră deschisă, portrete de tineri, dar mai ales de bătrîni (leit-motivul ferestrei, al oglinzii), o natură statică, un portal, un călător dormind în tren, ulucile unui gard... Obsesia luminii, a reflexelor, a contrastelor. „Gustul mierii“, „Fără martori“, „Harta unui gînd“... titluri sugestive, deloc tautologice, mărturisind nu doar „o privire“, ci un scenariu, o mizanscenă (chiar dacă numai pentru o „punere în cadru“).

N-a lipsit nici desenul animat. O „pilulă“ plină de haz, un omuleț care-și instala aparatul de filmat, dar cînd să dea „motor!“ își prîndea degetele cu clacheta și-o lua, urînd, la sănătoasa — semnalul de deschidere și de închidere al fiecărei seri.

#### Nu, lumea nu începe cu noi

În programul Galei (întocmit cu o rigoare a informației, de parcă nu artiști, ci niște ciberneticieni l-ar fi conceput), un dascăl-cineast notează: „Așa cum fiecare generație este dătoare să-și făurească propria ei imagine despre lume, tot astfel, fiecare din generațiile ce se succed trebuie să-și lase propria urmă în cultura națională“. Așadar, în fiecare exercițiu filmat, urma să descoperim „în nuce“ expresia unei personalități în formare, dar și a ceea ce „nouă privire“ asupra lumii.

Dinamitînd clișee, așa e văzută îndeobște dineretea, dînd cu tîlta la tot ceea ce se cheamă inerție, conformism. La fiecare nou eșalon de cinești trebuie, deci, depistată „imaginea“ ce urmează a fi rasturnată. Căci lumea nu e privită cu capul în jos (să spunem) de dragul unghiulăției, ci din spirit polemic. Nădăjdum a nu greși, descifrînd în obsedanta „temă a bătrîneții“ ce contaminase filmele studenților din această Gală (ca și salonul de artă fotografică) o răfuială cu o mai veche imagine a tineretii neatepte, nepăsuțoare față de tot ce o precede; clișeul acelor tineri egocentri, pentru care numai clipa prezentă contează de parcă lumea ar începe cu ei.

Nu, lumea nu începe cu noi, declară (răspicat) abolventii ultimilor ani și actualii studenți ai I.A.T.C.-ului. Mai ales acum, cînd lumea amenință să-și iasă din țîțini (una din cele mai convingătoare demonstrații din Gală, filmul de montaj **Pînă nu este prea tîrziu** — Premiul special al juriului, regia: Dumitru Lazăr — anul IV regie) tinerii cinești vor să pri-



Nota 10 dată de juriu!  
Regizorul Andrei Blaier anunță premiile celei de-a IX-a Gale I.A.T.C.

vească lumea nu, nu cu capul în jos, ci cu picioarele pe pămînt. Fără frica de numitor comun, fără dorința de a epta, ci atenți, chiar grijulii, cu tot ceea ce, în jureșul zilnic, am putea ignora sau nesocoti.

Privit în bloc, cel mai tînr eșalon de ci-

nești ofera imaginea — draga oricărui părinte — a „copilului ascultător și cuminte“ (**Cum ne comportăm** — titlul unei savuroase și inginoase lecții de dirigenție, regia: Lucian Crețu — absent). De la firul de iarbă și piatra de riu, pînă la pagina de Slavici sau Bacovia, de la trecerea în neființă a unui mare poet pînă la sentimentele în zig-zag ale unor „duminici care ni se împlină“, de la poezia dintr-un cartier cu farmec „retro“ și pînă la scrisoarea expedită de pe un șantier al tineretului, de la așteptarea unei bătrîne în poarta azilului, la bunicul care-i face nepotului zmea, de la o glumă ce naste insomnii pînă la un fost campion de rugby azi pierdut în anonimat, iată-i pe tinerii regizori și operatori în căutarea, nu a insolitului, cum a fost odată moda, ci a conului de umbră în care uitarea noastră de fiecare zi poate abandona un sentiment, un gînd, un gest, o stare. Toate foarte obisnuite, foarte omenești. Nu lipsite de o undă de tristețe, și ea atît de ome-nescă.

Despre memoria peliculei, despre cit de important este ca aparatul de filmat să fie omniprezent atunci cînd e vorba de clipa de adevăr, de emoție a unui mare actor, vorbeau de la sine și cele două medaliaone omagiale **Amza Pellea** (realizat de Tudor Guranfil) și **Octavian Cotescu** (autor: Lucia Hossu Longin) — nu doar antologii ale personajelor memorabile din teatru și film create de cei doi mari actori, ci și amintirea vibrantă a doi dascăli de excepție în istoria I.A.T.C.-ului. Gala filmului studențesc a fost, dealtfel, în 1974 una dintre primele inițiative ale profesorului și rectorului Octavian Cotescu.

Nu, lumea nu începe cu noi, par a spune cei mai tineri cinești. Și iată, pentru sărbătorirea celor 90 de ani de istorie a cinematografului, au invitat pe scenă pionierii ai filmului românesc. Nu un film de examen (cum i-arăsi, preconșcut, ne-am fi așteptat) a constituit evenimentul Galei, ci, în chip neașteptat (în program era anunțat: „surpriză!“) un dialog la scenă deschisă între generații. Prezentator (cu emoții): Silviu Stănculescu. Oaspeți de onoare: regizorii Jean Georgescu, Paul Călinescu și... Ion Popescu Gopo; opertorii Ion Cosma și Ilie Cornea; actorii: Maria Maximilian (v-o amintiți pe Veta din „O noapte furtunoasă“?) Celia Dima, Corina Constantinescu, Colea Răutu și Ernest Maftei, monteaza Lucia Anton, scenografa Hortensia Georgescu, inginerul de sunet Valentin Bude. Umiri (legitime) de spectatori: mulți dintre invitați nu-s prea tineri pentru a fi „veterani“?



O școală a privirii:  
„Vermeereana“  
de Sorin Botoșăneanu  
Premiul publicului  
la „Salonul de artă  
fotografică“ — I.A.T.C. — ediția I

#### „Momente, schițe, amintiri“ din timpul

Ernest Maftei, Maria Maximilian (Veta din *O noapte furtunoasă*),  
Jean Georgescu, Hortensia Georgescu, Paul Călinescu

Andrei Blaier, președintele juriului,  
și Ernest Maftei, actorul-poet

O autoritate a imaginii:  
Călin Ghibu, jurat



# 90 al istoriei cinematografului



Dar cinematograful însuși, uităm adesea, e... prea tânăr! Și iată, Gopo povestește cum l-a cunoscut pe Jean Georgescu la filmările **Nopții furtivoase** (chiar dacă Gopo avea pe atunci ghiozdan, iar maestrul „Georgesco” era deja un regizor consacrat în cinematograful francez); Paul Calinescu nu reamintește — cu cită nostalgie! — primul premiu reportat de un film românesc într-o competiție internațională (documentarul **Tara Moșilor**, în 1938, la Veneția), Ernest Maftei și Colea Răutu îi mulțumesc pentru acel antologic moment de cinema, **Desfășurarea**, cind novici într-ale filmului, făceau primii pași, într-o carieră ce urma să fie de cursă lungă. „Baia de lumină” în care era scaldat platoul de filmare

nu începe cu noi...). El aleargă să prinda pe pelicula ultimul drum al Poetului, filmează Absența, recumpune un portret din obiecte, explorează ambianța casei, cu dorința de a **reconstitui** nu doar ultimele clipe de viață ale Poetului, ci universul în care au apărut Necuvintele, Elegiile, Antimetafizica... Obiectele... așa cum mina Poetului le-a atins, privirea lui le-a înobilat. Colecția de aparate fotografice, desenele, scaunele, masa (încă mai fumegă o țigară), balconul, fotoliul, telefonul — mut — pomul de iarnă al unei sărbători pusti... aparatul înaintea și se retrage cu smerenie din apartamentul obișnuit de bloc, devenit sanctuar, peste care plutește ecoul vocii poetului, repetind obsedant: „Schimbă-te” în cuvinte, repede, cit mai e timp... **Spirit de vint** se numește filmul de anul I al studentului Valentin Vasilescu (actualmente în anul III la regie, clasa profesorului Geo Saizescu). Un omagiu sobru, discret și plin de sensibilitate, adus poetului Nichita Stănescu, într-un obișnuit film de examen. Imagine: Horia Lăptes. Într-o inspirată imagine de final, aparatul înregistrează monumentul funerar în marmura al lui Mihai Eminescu, alunecând pe cel din imediata vecinătate, o troiță de lemn, pe care stă scris Nichita Stănescu, pentru ca apoi să urce pe scoana unui arbore masiv, sus, tot mai sus, într-un simbol pe cit de la îndemână, pe alt de emoționant.

## Dreptul la poezie, dreptul la cinema

E pentru prima oară în istoria celor 9 Gale studentești, cind marele Premiu, Premiul criticii și premiul de imagine încununază un filmuleț pe 16 mm. Poate și pentru că, în ansamblu, gala '85 a oferit o imagine obișnuită, aproape convențională, juriul a simțit nevoia unui gest iconoclast.

Poeziile lui Nichita Stănescu (și chiar vocea poetului) reveneau — ca un leit-motiv — și într-unul din cele mai interesante (după opinia noastră) filme din Gala: **Dreptul la poezie**. Un student în geologie, cu rucsacul în spate, dialogind cu o carte de poezie (Nichita Stănescu) uitată pe peronul unei gări, dialogind, de fapt, cu muntele, cu iarba, cu pietrele (pietrelor, obiectul său de studiu la școală), convins că „natura ne privește cu mișcarea ochi, nu se știe cine privește pe cine...” și riu, iarba, pietrele sînt filmate de parcă chiar

întorcere (regia și imaginea Emit Busurcă, anul V imagine); **La marginea vremii** (regia și imaginea: Corneliu Medvedov — absolut, operator), **Domnișoara Aurica** (sugestie de ecranizare a poveștii lui Eugen Barbu, regia Doina Chițescu — anul IV; imaginea Florin Kostrakiewicz, Șerban Slave — anul IV operatorie) și **Replay** (regia și imaginea: Horia Lăptes, anul IV, imagine).

Bărbieritul, cămașa albă, cravata, cafeaua... ritualul de dimineață al unui bătrîn, atmosfera camerei cu mobilia și lucruri vechi (puterea de caracterizare a obiectelor aduse în prim-plan, al tăsură comună multor filme din Gala) și, brusc, vacarmul tribunelor, jocul de rugby, filmat de parcă aparatul ar pune și el umărul „la grămada”: **Replay**. Suspansul meciului, dar mai ales al sentimentului cu care bătrînul urmărește fazele jocului își află explicația în insertul de film: inginerul Paul Vidrașcu (cum simplu scrie pe un cartonaș prins în pionerie pe ușa apartamentului) a făcut parte din echipa națională de rugby care a reputat în 1924 la Paris, prima medalie de aur a sportului românesc. Filmul **Replay** ar putea fi oricind programat la televiziune (sugestie valabilă și în cazul altor filme din Gala) depășind condiția de „film examen”, prezentînd interes și prin informația ce-o transmite.

Dincolo de știința narării cu aparatul de filmat (a ABC-ului meseriei), dincolo de „amprenta” profesorilor (mult prea evidentă în unele cazuri, și nu în avantajul filmelor), în filmele studentești se poate detecta, cum e și firesc, acel graunte inefabil numit talent, Fie că e vorba de o idee, (mai ales cind și găsește forma cinematografică adecvată — (**Gestu' contează** de Dan Nanoveanu — anul V imagine), de fantezie și umor (**D'ale publicității**, premiul ACIN — regia Dan Berlogea, anul V, imagine), sau și de profunzimea semnificațiilor, evidente nu doar la nivelul povestirii, ci chiar al fiecărei secvențe, purtătoare de semne ale actualității (**Insomnie** de Nicolae Caranfil; imaginea Relu Morariu, ambii absolvenți; **Duminici care ni se întîmplă**, regia Radu Caranfil, imaginea Anca Jurju — absolvenți — ambele filme obținînd premiul de regie, ex aequo). Aceste două din urma examene de diplomă pot oricind înlocui „scurt metrajul de debut”, atestînd maturitatea și profesionalismul absolvenților, dar și capacitatea de investigare a unui domeniu mai puțin abordat de studenți (mai dificil? actualitatea. Despre **Insomnie**, film premiat în cadrul concursului de la Costinești ediția '85, s-a mai scris, Nicolae Caranfil fiind deja prin articolele publicate, prin palmaresul care conține și premii internaționale) un regizor afirmat în peisajul cinematografiei noastre. O glumă proastă a doi adolescenți (elevi de liceu) declanșează insomnia unui necunoscut, ce-și rememorează un episod tulburător al biografiei, o culpă din tinerețe ce revine acum cu forța remuscărilor, și mai ales, cu gustul leșios al lașității. **Insomnie** — un filmuleț a cărui substanță concentrată ar putea oricind căpăta respirația unui lung metraj. În **Duminici care ni se întîmplă**, expresia cinematografică a unui sentiment (doi tineri — el foto-reporter citadin, ea profesoară repartizată la țară — distanța îi va despărți sau vor depăși momentul de cumpănă?) radiografia unei clipe suspendate, în care se pot citi două biografii, o stare de fapt și, mai ales, una de suflet, reușește să închege o poveste de actualitate din câteva dialoguri și din modul eliptic, modern, al racordurilor.

Filmele ar fi trebuit, poate, discutate urmînd canonul școlar. Ele s-ar grupa atunci în: „filme de autor” — exerciții de imagine, realizate în anii II și III — categorii unde selecția ni s-a părut a fi cea mai revelatoare; „filme de platou” — (ale studenților de la regie — tributare în majoritatea unei mizanscene greoaie, unor clișee preluate din mai vechi filme „profesioniste”; „filme de integrare” — nurite astfel pentru că ele contribuie la „acțiunea de integrare a învățămîntului cu producția și cercetarea” — (**Simbolismul în literatura română**, Premiul pentru film de integrare, regia Dimitrie Vitanidis; imaginea Radu Nicoară și Anca Jurju, absolvenți) fiind un exemplu de modul în care și un discurs di-

dactic poate deveni atractiv, poate căpăta atmosferă și fior poetic.

Dar... Și aici, la „dar”, ar fi mai multe de spus (conferința de presă a „Galei” a conturat câteva întrebări, oricum mai multe decît răspunsuri, dar orice întrebare conține o sugestie). De ce, de pildă, studenții actori sînt atît de rar solicitați de colegii lor de la regie, de la operatorie? Meseria de cineast presupune, nu în ultimul rînd, știința de a lucra cu actorul, ori aici se află hiba multor filme de examen, chiar și atunci cînd în cadrul apărării actori consacrați. Nu-s prea puține filmele studentești cu și despre tineri? Nu-aceasta zona tematică cea mai bine cunoscută de ei? Ce au de spus, de comunicat, cei mai tineri cineasți? Care-i încărcătura de gînd, de idei cu care se vor înscrie ei în perimetrul filmului inspirat din actualitate? Pentru un film de examen, nu e de preferat, în locul unei povești încalcite și stufoase (cum erau majoritatea „filmelor de platou”) un scenariu simplu, o idee limpede articulată cinematografic? Mircea Diaconu, membru al juriului, îmi spunea într-o pauză: „De ce n-am eu un aparat de filmat și un actor, unul singur, să vezi ce peliculă ar ieși!” Aveam să-i dau dreptate văzînd **Gestu' contează** — o pîlulă satirică la adresa birocrăției, un excelent exercițiu de mimică al actorului Mitică Popescu.

Indiferent din ce unghi le-am privi, filmele studenților de la IATC ridică întrebări și propun teme de meditație nu atît privind „condiția de student în cinema în anul 90 al istoriei cinematografului”, cit ceea ce, cu îndrăgăție, numim „schimbul de miine” al cinemato-



Dreptul la visare, dreptul la cutezanță: **Dreptul la poezie** de Adrian Bota (cu Grigore Onus)

grafiei naționale. Putem afirma cu certitudine că acest „schimb” există. Cum va prelua el stafeta? Ce aduc acești tineri cineasți noi, dincolo de expresia cinematografică? Ce teme și idei îi preocupă? E greu de spus decumdată. Semne bune există. Așteptăm ca promisiunile să devină certitudini.

Roxana PANĂ

Foto: Sorin BOTOȘĂNEANU și Victor STROE

## Cinematografia noastră poate conta pe un bun „schimb de miine”. Gala filmului studentesc stă mărturie

pe vremea cînd se filmau **Telegrame** sau **Directorul nostru**, le spune Ion Cosma studenților, a fost doar una din acele borne pe care școala de operatori le-a urnit atunci, în anii de început ai cinematografului noastre socialiste, prefigurînd performanțele de imagine ce aveau să urmeze. Confesiunea Cellei Dima, un adevărat recital actoricesc (întrerupt de vesele aplauze) reamintea studenților actori „condiția debutului” din aceiași ani. Numitor comun al scenei și al sălii, emoția. Ce bine că între timp studenții de la I.A.T.C. filmau, iar magnetofonul prindeau priză directă! Da, studenții au organizat (cu brio) în acea seară, o adevărată sărbătoare a filmului nostru, prilejuind și un moment de meditație (prin comparația ce se impunea de la sine): ce-nseamnă a fi student în cinema azi, după 90 de ani de la apariția cinematografului în lume.

Ce face un student de anul I cînd are un aparat de 16 mm pe mînă. Filmează imediat. Dar un imediat ce înseamnă tot o întoarcere în timp, un gest de poșenie. (**Nu, lumea**

ar avea suflet, filmate în alb-negru, dar cu irizări, cu albul strălucitoare, cu unghiuri subiective pe măsura incantației poetice... Dar din toate acestea, ce poate el, studentul, să comunice profesorului care-l examinează sec, acordîndu-i dreptul... să vină la toamnă? **Dreptul la poezie** (regia și imaginea: Adrian Bota, anul IV operatorie) a primit, pe drept cuvînt, Premiul pentru eseu, ex aequo, cu **Insula** (regia și imaginea Florin Tolaş — anul V operatorie), un penetrant studiu de portrete și de stare, într-un cămin de bătrîni.

Despre vîrsta a treia, despre prea plinul sufletesc ce nu-și află decît arar și întîmplător clipa de comunicare, de căldură, despre singurătate și nostalgie, vorbeau cu tandrețe și reținut patetism, cu acuratețe a schiței cinematografice sau (alte) cu inerențe sfîngăcii, încă multe, alte filme ale Galei: **Semnul** — Premiul pentru imagine (regia: Zivko Uzelat abosolvent; imaginea: Cristian Comeagă, abosolvent; **Timpuri suprapuse** (regia și imaginea Șerban Slave, anul IV imagine); **Imposibila**

## Galei filmului studentesc:

Ion Popescu Gopo, Colea Răutu, Corina Constantinescu, Cella Dima, față-n față, ochi în ochii studenților

Stafeta dintre generații: regizorul și actorul (Nicolae Caranfil și Dorinel Vișan în timpul filmărilor la *Insomnie*)









# Frumuseți care-ți fac retina țândări

Tbilisi

festivaluri

**S**curtă informație. În luna decembrie a avut loc la Tbilisi, în Gruzia, Festivalul filmului de debut în lung metraj. Din partea Asociației Cineaștilor din România au participat Vivi Drăgan Vasile și Laurențiu Damian.

„Cad frunzele” la Tbilisi

După cele minus 24 de grade ale Moscovei, cu amintirile marilor iubiri, cu romanele

Un spectacol  
la tot pasul  
și la tot cuvântul



Piroșmani  
de Paradjéanov  
un Falstaff  
cu „sămînță de Villon”

pr'ul lui tapir, o imensă și dementă conștiință plină de lume, de destine roind în jurul destinului suprem, el, Paradjéanov cu mitul Suram, adică o poveste a sacrificiului unui alt Manole, un Manole gruzin, care se jertfește pentru ea, femeia nu poate fi închisă între ziduri pentru că nici o creație nu este mai importantă decât durerea nasterii, filmul este frumos de-ți face retina țândări, cîntecul acestei cetăți este ca tînguirea lui Nichita al nostru... „Jerul 1er, pierde-m-așe pierde, ca să-mi rămîna singurătatea mie”... „Suram, Suram, rîna și sînge, cît mă mai chinui, cît mai îmi chinui chinul”... da, acesta este Paradjéanov jucător la ruletă, unde și-a aruncat anii, creația, nebulnia, tot, iar boss-ul cazinoului îl lasă să cîștige oricît și să și piardă oricît, acesta este Paradjéanov, naiv ca Piroșmani (celebru pictor naiv gruzin), cneaz și mujic, inchinindu-se pînă la pămînt, „boje moi”, nu știu dacă e mai bine să-l vezi pe acest om broind cu perle fotografia celebrei actrițe Șenghelaia (mama celor doi Șenghelaia, regizori) moartă în accident de avion, sau scriindu-și pe casă, fiindcă stă pe o colină, sus, sus de tot, „aici locuiesc eu, foarte aproape de cer”, nu știu dacă trebuie să-l vezi sau să te bucuri de ultimul film **Sazat Nova** (despre un celebru războinic, interpretat de o altă regală gruzină — Sofiko Ciaurelli — un travesti, deci) — așa l-am cunoscut pe Paradjéanov, așezat la masă, cu brad și cu lume roind în jurul lui, însă singur, ducîndu-și pe umeri povara geniului. Ultima secvență din **Legenda cetății Suram** este strigătul de bucurie al unui om cațarat pe turlă — „Priviți”, nu cade, nu cade, uite că stă, priviți oameni buni! Strigăt de bucurie dar și de durere... cu ce preț, cu ce bucuria geniului lui Paradjéanov... cu ce preț!

Fiind băile, păduri cutreieram!

Stimați pasageri! De la bordul avionului companiei Tarom, echipajul vă spune bun venit în țara. Vom ateriza peste cîteva momente pe aeroportul Otopeni. Temperatura este de minus un grad. Vă mulțumim.

Laurențiu DAMIAN

crude, cu calendarele de an nou din care ne zimbea Liudmila Gurcenko, cu bulevarde troienite de zăpadă, cu decorațiile pe pieptul celor troienite de ani, cu Maiakovski, nins și el, așezat pe soclu, parcă recitînd și acum pentru a nu știu cîta oară un poem despre Lenin, cu gări pentru doi, cu lacrimi în care crede, sau nu crede, cu forfota în jurul filmărilor la „Griboedov” în regia lui Nikita Mihalkov, am ajuns la Tbilisi, în Gruzia, unde era o toamnă tîrzie, răvășitoare, melancolică, nu degeaba și-a intitulat Ioselliani un film... **Cad frunzele**, așa a fost el tradus, deși starea era mult mai profundă, cum oare să traduci cea mai lină moarte a naturii, e ca și cînd i-ai spune „singurătății” singurătate, cădeau frunzele la Tbilisi, era toamnă tîrzie, vîntul spulbera aceste rîni ale toamnei, semănînd cu fluturii gabbeni marquezieni, ce vor reinvia după o sută de ani.

Poemul toastului

Oaspetele în Gruzia este sfînt, o lege de fier, se toastează pentru venirea lui, pentru pămîntul gruzin, pentru credință, pentru dragostea de femeie, pentru dragostea de mama, judecătorul suprem și fertilitatea supremă, pentru istorie, toasturile sînt poeme întregi spuse cu patimă de oracol, sfînt este oaspetele în Gruzia, iar supărarea lui sau cea mai mică neliniște este durere pentru gazdă, de fapt, toasturile sînt ca și filmele lor, adevărate poeme despre viață.

Două remarcabile debuturi

pot fi considerate **Hei, pe crucișător** (regia S. Snejkin) și **Omul de incercare** (regia Dikovșnii). Ce poate să facă un bătrîn grav bolnav într-un spital, iată un trist subiect, la care primul film dă surprinzătoare răspunsuri. În nici un caz să suferi, să se lamenteze, ci să facă din salon un ring al bucuriei nestăvilite, să-i învelescă pe toți, să cînte vechile cîntece din război și să promită unui copil, vecin de salon, că la ieșirea din spital a acestuia, o să se plimbe pe apă cu un mic spîrgător de gheață. Adevărat, pe malul fluviului, aproape de spital a ancorat un spîrgător de gheață și bătrînul fuge din spital, se cațără pe garduri, ajunge la comandant, în papuci și halat și tratează această afacere de suflet, tot salonul de bolnavi morocănoși îl urmează, îl ascultă ordinele și comenziile, numai că atunci cînd bătrînul se simte rău, în disperare și negăsind copilul, grupul de bolnavi conving pe altul, de pe stradă să se urce pe vapor și astfel bătrînul să-și vadă visul împlinit. Dar planul are o mică eroare, o foarte mică eroare, eroarea la care normal este să te bufnescă plînsul. Copilul din spital nu dispăruse, își luase hainele pentru că i se anunțase externarea și vine să-și ia rămas bun de la bătrînul prieten care urmărea nebulnia de pe vas, cu un copil

făcîndu-i semne de alt rămas bun. „Vezi, zice atunci bătrînul către copilul de lînga el, adevăratul copil, uită-te pe geam, tu ești acela. Tu ești acela de pe crucișător!”

Al doilea film, o poveste de dragoste și onoare pusă sub semnul unei perioade istorice dificile, un film fără cuvinte, are de fapt ca personaje principale neliniștea și teama. Singular prin profunzimea introspecției sentimentelor, acest film superb este făcut cu o remarcabilă și surprinzătoare maturitate pentru un debutant.

„Munții albaștri”...  
sau cronica unei morți aparente

**Munții albaștri** — sau o istorie nemalpomenită de Senghelaia este o capodoperă, cu o economie de mijloace cum rar am întîlnit, o fabulă, cu personaje parcă desprinse din Gogol, numai că la un moment dat risul se transformă într-un frison kafkian. La o redacție, un scriitor cunoscut aduce ultima lui nuvelă. „Munții albaștri”, împarte exemplarele apoi așteaptă verdictul, nimeni nu citește, apoi speră, dar nimeni nu citește, apoi întreabă, dar degeaba, nu există timp, e prea puțin timp pentru toate banalitățile posibile și imposibile, în acea redacție se face ce nici nu-ți trece prin cap, fiecare personaj are o existență cu totul specială, iar în paralel, deloc întîmplător în paralel, clădirea se fisurează, la propriu, apar fisuri peste tot, pînă la prăbușirea ei totală. Zidurile cad într-un lin acord de vals, nimeni nu a citit „Munții albaștri”, a fost chiar și o sedință despre această nouă pagină de literatură antologică, antologică și necitită de nimeni, de fapt sînt niște umbre, te și întrebă dacă e aievea această redacție, dar iată, ea totuși există, cad zidurile așa cum căzuseră și speranțele scriitorului și culmea, redacția, adică oamenii ei, devenți o masă amorfă, se mută într-o altă clădire... o clădire nouă, aducîndu-și cu ei ticurile, nimicurile, nebulnia, tot, o mutare completă. Și povestea se reia, imaginea te calcă pe nervi, îți vine să te scoți de pe scaun și să pui dinamitul ecranului, dar nu, totul se petrece pe vals, avem doar bune maniere și trebuie să citim „Munții albaștri”, evident că trebuie să citim, cînd la fel de evident este că nu va citi nimeni. Absolut nimeni?

Cel ce stă aproape de cer

Cum e mai bine? Să vezi **Cail de foc** („Umbrele strămoșilor uitați”), **Legenda cetății Suram**, **Piroșmani**(viii) și să fugi de întîlnirea cu autorul lor, sau să-l vezi în carne și oase pe Serghei Paradjéanov! Nici astăzi, după întîlnirea cu el, nu știu. Paradjéanov este un Falstaff cu replică științificoare și șireată, sămînță de Villon, un spectacol la tot pasul și la tot cuvîntul, locuind într-o casă pe care Dali ar pune-o într-o piață publică, păzită de pro-



Paul Călinescu:  
Perpetuu inovator  
infatigabilul inventator

„Fizioecranul”:  
o invenție românească -  
premieră mondială

Iată că și astăzi, cînd s-ar părea că se știe și s-a descoperit cam tot în ceea ce privește tehnica cinematografică, (ajunsă, odată cu ce-a de-a 7-a artă, la vîrstă cînd, pe lîngă dragostea, i se cuvine și tot mai mult respect), iată, ni se propun inovații, iar cînd cel care o face este unul din clasicii filmului nostru, surpriza și bucuria sînt cu altă mai mari. Obținut un premiu în 1938 (!) la Veneția pentru documentarul **Tara Moților**, realiza primul film artistic de după Eliberare: **Răsună valea**, și, prin **Desfășurarea**, marca încă un moment de referință în filmul românesc. Paul Călinescu, desigur despre el e vorba, cu o tînetă plină de vitalitate creatoare, se gîndește la întinerirea cinematografului. Deși, după cum ne spunea maestrul, ideea e mai veche, materializarea ei s-a produs în 1984, cînd, împreună cu Geo Saizescu, a realizat scurt-metrajul **Delta Dunării de ici, de colo**. Acum, în 1986, filmul e pe ecrane și odată cu el aflăm

ce înseamnă și „fizioecranul”. Nemulțumit de forma clasică a ecranului cinematografic, Paul Călinescu propune un nou tip de ecran, mai adecvat cîmpului vizual al ochiului omenesc care, astfel, nu va mai face mișcări obștoare stînga-dreapta. Pe acest tip de ecran crește și profunzimea imaginii, ea capătă mai mult relief și pregnanță, important ni se pare și faptul că filmarea se face pe pellicula obișnuită și doar în laborator imaginea capătă calitățile „fizioecranului”. Așadar, noul tip de ecran nu ridică probleme tehnice deosebite. Pentru această inovație, Paul Călinescu a primit Mențiune la al 13-lea Concurs internațional de tehnică a filmului de la Paris, 1984. Așadar, stimați spectatori, ni se propune un nou tip de ecran. Înainte de a da un verdict, amintiți-vă că de-a lungul timpului, inovațiile aduse cinematografului (sonorul, culoarea) au fost privite la început cu scepticism, sau chiar negate, pentru că apoi...

Sabina TACU



Ce tineri am fost! Elizabeth Taylor și Rock Hudson în *Gigantul*, acum 30 de ani

## Scene din viața de actriță

**T**elecurile au transmis la timp că Elizabeth Taylor s-a făcut bine și s-a întors la o viață normală. Nu-s niciodată de prisos veștile bune, în lumea de azi. În toamnă, actrița a trecut Atlanticul și a descins pe continentul european, fermecind prin strălucirea ei. Nu-i niciodată de prisos strălucirea unui artist, în lumea de azi. Pentru prima oară după 18 ani de la premieră, actrița a îndrăznit să revadă *Scorpiu imblinzit* în care ea și Richard Burton dădeau unul din cele mai prodiгоase recitaluri de actorie din câte a cunoscut ecranul cutezind la Shakespeare. Regizorul Zeffirelli era lângă ea. Liz Taylor a rostit un început de frază: „De când Richard a dispărut...” Nici un ziarist atlat în preajmă nu l-a cerut să ducă gîndul pînă la capăt. N-a trecut o lună și telecurile au anunțat decesul lui Rock Hudson, după o lungă luptă cu suferința: ultimele lui declarații au sunat așa: „Fără Liz Taylor nu știu dacă m-aș fi luptat atîta timp; căci cu ea alături, e imposibil să nu lupt”. Se fac în 1986, 30 de ani de când Elizabeth Taylor a apărut între James Dean și Rock Hudson în *Gigantul* lui George Stevens. Nu-i niciodată de prisos memoria cinefilă, în lumea de azi.

Liz Taylor în 1985, lângă o altă nevînsă de timp, Michèle Morgan



## Actorul și mulțimile

**J**ean Paul Belmondo la 25 octombrie 1985:  
„Am văzut la 17 ani, *Cocoșatul*. Fie vorba între noi, filmul era formidabil și visul meu a fost imediat să-l joc la teatru. La 17 ani am trăit o lovitură de trăznet: să mă fac actor! „De acord...” Mi-a spus tatăl meu. De ce mi-a plăcut și-mi place meseria asta? Fiindcă altfel aș fi făcut sport, box, fotbal, ciclism. Îmi plac stadioanele pline, mulțimile ațîțate, îmi place să aud „Bravo!”, cum spunea Edith Piaf. Nu mi-a fost rușine și am ales meseria de actor ca un sport, ca un contact cu publicul, marele, bunul public, cel care se ridică în picioare cînd îl pui pe unul knock-out sau te întinzi lat cînd ai încasat-o. Idolul meu? Gabin, pe care nu l-am considerat niciodată un actor, ci un om. Prima oară cînd l-am întîlnit pe platou am șuețat: „Înțelegi, puștiule”, etc... îl chemă să filmeze și acolo, în fața camerei, miracol, tata Gabin avea aceeași voce, aceleași gesturi, era același ca înainte cu un minut, cînd pălăvrăgise cu mine. Nu mai știam care scenă a fost de cinema: aceea pe care o turna sau aceea cînd mi-a vorbit”.



Belmondo, deloc la capătul suflului...

## Un obiect de milioane

**A**trecut neobservată — și nu-i nici un păcat! — comemorarea (că nu-i poți spune astfel) a o sută de ani de la inventarea mitralierei; doar „Herald Tribune” i-a consacrat o pagină. Ideea — fie-ne iertată expresia! — mitralierei i-a venit unui american, Maxim, la capătul multor încercări, în diferite domenii, de a rivaliza cu Edison, frații Wright, și Bell; ajunsese chiar să perfecționeze o cursă de șoareci... Pînă cînd, în Austria, un compatriot îl sfătui să termine cu toate prostiile astea și să-și bată capul cu ceva serios și într-adevăr bănos; să recunoaștem, omul a înțeles și s-a orientat. În noiembrie 1885 mitraliera lui Maxim era gata, depășind stadiul de idee. Cinci ani mai tîrziu ea debuta în Rodesia, patru asemenea produse de serie omorînd 3000 de zuluși în 90 de minute. 25 de ani mai tîrziu, în primul război mondial, la 1 iulie 1916, mitralierele germane ucid în cîteva ore 21.000 de englezi. 70 de ani mai tîrziu în 1985, se numără în lume mai mult de o sută de milioane de mitraliere. În Statele Unite, filmul anului e *Rambo* cu Sylvester Stallone, o producție în care mitraliera are un rol de milioane (de spectatori)... *Rambo* e replica Americii conservatoare la *Apocalipsul acum*, tragedia războiului din Vietnam văzută de ochiul nonconformist al lui Coppola. În miniele fostului boxer Rocky, mitraliera încearcă să răzbune tragedia. Batalov ne descriese odată, într-o vizită la redacția noastră, cum se trage cu mitraliera în *Apocalipsul acum*: „Americanii au această obsesie, că omul se întoarce din război gata să tragă tot timpul cu mitraliera... Se cunoaște că nu l-au citit de mîci, pe Dostoievski”... De cîte ori vedem o mitralieră trăgînd pe ecran, avem în minte fraza asta liniștită a lui Batalov.

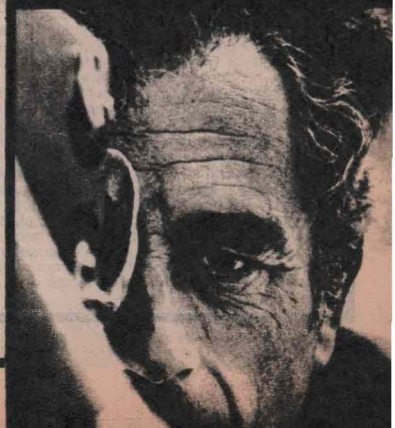


Rocky (Sylvester Stallone) pașnic, acasă...

## Valetul și „Străinul”

**I**n vîră nului 1985, într-un interviu de o superbă claritate a emoției sobre și concise („îmi revăd rar filmele și le privesc nu ca filme, ci ca bucați din viața mea...”) Michelangelo Antonioni dezvăluia o secvență autobiografică de tulburătoare finețe intelectuală din care oricine îi iubeste arta nu poate să nu vadă răsărind un scenariu al cărui secret de tensiune — întîlnirea dintre o carte și o experiență — doar el și cîțiva, puțini, foarte puțini, îl au în cinematograful de azi:  
„Am vrut să filmez „Străinul” lui Camus din clipa cînd am descoperit această carte, la Nisa, unde așteptam o viză pentru Paris ca să mă alătur echipei lui Marcel Carné (n.r.: Antonioni a fost în 1942, asistent de regie la „Les visiteurs du soir”). Locuiam la hotelul Negresco, diceam o viață înlesnită și nu aveam nimic de făcut. Așa că îmi veni ideea unui film într-un mare hotel, văzut nu din unghiul clientelei, ci din cel al personalului, al cameristelor care ocupau ultimul etaj. Am obținut de la director aprobarea să fiu, de-a lungul unei săptămîni, valet, dormeam acolo sus, mă simțeam foarte bine. Totuși, avînd mult timp liber, mi-l petreceam în librărie. Într-o zi, am dat peste „Străinul”. Am deschis cartea și am citit acel început extraordinar: „Mama decedată. În momîntarea miine. Cu sentimente distinse”. Am citit cartea într-o noapte. Pe vremea aceea, colaboram la un săptămînal italian cîruia i-am trimis imediat un articol despre Camus. Am fost primul, în Italia, care l-am anunțat... Am învățat multe din mecanismele interne ale unui mare hotel. Am umplut două caiete cu note și însemnări în vederea unui scenariu. Din păcate, le-am rătăcit și am renunțat la idee. Regret că nu am folosit niciodată această experiență”.

## Ochiul lui Michelangelo Antonioni





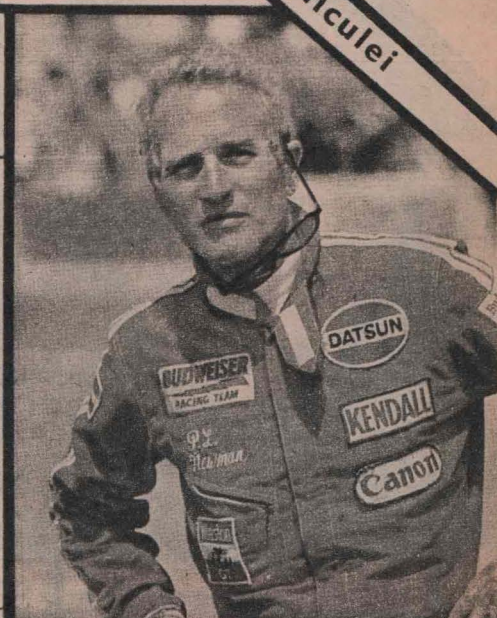


Auto-moto-ironia lui Stan și Bran

## Auto-motto-cinema

Cum există autoironia, așa o fi existind și autolăudarea? Campania publicitară în jurul noului tip de mașină Peugeot 309 are ca motto (nu de la motocicletă!) pentru televiziune: „Peugeot 309 nu e cinema!” și se desfășoară pe cinci mari teme cinematografice:

- **Cîntind în ploaie** — pentru a pune în evidență ținuta mașinii la drum;
  - **Pe aripile vântului** — pentru a sublinia slabul coeficient CX, acela al penetrației line în aer;
  - **Marile spații** — pentru a lăuda comoditatea interiorului;
  - **Diavolul în corp** — pentru a caracteriza mușchii și nervozitatea remarcabilă a mașinii;
  - **Tratament de șoc** — pentru a-i defini rezistența la coroziune
- Nu s-ar putea spune că istoria negocierii nu știe să folosească istoria filmului. Firește în scopul unei emoții numite: money.



Un Hombre campion: Newman a câștigat prima sa cursă clasică de automobilism

## Teaca și harștul

Se născuse la un an după inventarea cinema-ului. A murit în anul cînd cinema-ul își sărbătorea 90 de ani de viață. André Hunebelle era considerat inventatorul westernului francez, acela în care puștile erau înlocuite cu săbii, cow-boy-ii aveau pelerine și măști de fier sau catifea, acțiunea petrecându-se printre castele, dantele și draperii din secolele XVII-XVIII. A dat în '53 prima ecranizare serioasă din **Cei trei mușchetari**, apoi celebrele **Cocoșatul** (vezi alăturat depozitia lui Belmondo) **Capitanul**, **Miracolul lupilor**, seria nouă a lui **Fantomas**, toate cu inimitabilul și neobositul Jean Marais. În anul morții venerabilului Hunebelle, Jean Marais a fost consacrat de Federația franceză de scrimă drept primul spadasi. În cadrul festivității, Claude Cartiez, maestrul de arme al filmelor lui Hunebelle, a declarat că Jean Marais nu a acceptat niciodată să fie dublat: „Privea ce făceam în timpul repetițiilor și după aceea totul îi reușea foarte natural”. Jean Marais a comentat sec: „Dacă te lași dublat, nu mai rămîne nimic din rol”, după care a primit în dar o sabie din a doua jumătate a secolului XVIII. Hunebelle a fost unul din primii oameni de cinema care au cucerit industria de jucării. Mult înainte de Spielberg și Lucas cu gadget-urile lor extraterestre — magazinele de jucării pentru copii și-au adaptat panopliile la arsenalul de teacă și harșt lansat de Hunebelle.

## La închiderea ediției

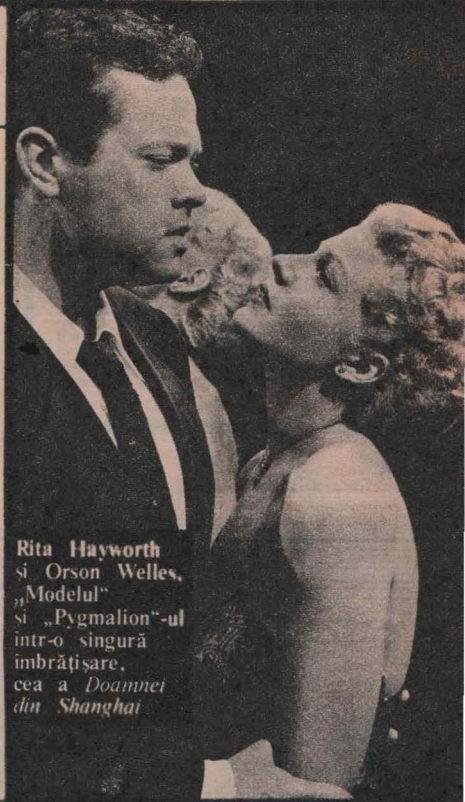
Dat fiind interesul stîrnit de „Dosarul spectatorului” apărut în **Almanah Cinema '86**, **Magazinul estival '86**, aflat în pregătire, își propune să continue seria „Spectatori, nu fiți numai spectatori!”. Așteptăm opiniile dumneavoastră pînă la 1 aprilie (fără păcăleală).



Nu s-a lăsat niciodată dublat

## Și atunci l-au condamnat la posteritate

Gigantul a murit după ce s-a întors de la o filmare publicitară. Nu mai lucra decît pentru reclame, fleacuri. Văzîndu-l mort, și-au adus aminte. Și-au adus aminte și au răsturnat toate fototecile, toate sertarele, toate arhivele și peste tot unde au găsit cinema au dat peste el. Și-au adus aminte că pentru **Citizen Kane** se închisese într-o sală de proiecție și cîteva zile văzuse toate capodoperele filmului mut. Și-au adus aminte că, în timpul războiului, a organizat cu Marlene Dietrich spectacole de prestidigitatie pentru a distra trupele americane. Și-au adus aminte că într-o asemenea prestidigitatie o întîlnise pe Rita Hayworth (ascunzînd-o într-o ladă) și se căsătorise cu ea, în '43, cîștigînd pariul cu amicul său Jeff Cotten (pe 2000 dolari) că va fi soțul celei mai frumoase femei din lume; se vor despărți, dar numai după ce vor da splendoarea **Doamnei din Shanghai**, mare eșec comercial, mare scandal estetic pentru că a demitizat starul, urmat de despărțirea lui de Hollywood. Și-au adus aminte de rătăcirile lui între piscuri ca **Procesul și Falstaff**, între roluri de mîna a doua și simple figurații, și-au adus aminte de filmul său **Dincolo de vînt** pe care nu îndrăznea să-l termine și nu l-a terminat — după 2 ani de filmări și șapte luni de montaj — fiindcă eroul era un regizor de film, cîndva celebru, după aceea uitat, care murea beat, la volanul mașinii, în ziua cînd, după ani și ani, făcea un film, pe care lumea îl socotea un mare succes. Se temea de acest film. După 13 ani l-au găsit mort, cu mult lichid în el, și atunci l-au condamnat la posteritate.



Rita Hayworth și Orson Welles, „Modelul” și „Pygmalion”-ul într-o singură îmbrățișare, cea a **Doamnei din Shanghai**

## Jucătorul de șah

Pentru cei care vor să reecranizeze în 1986, celebra năvălă a lui Zweig, această descriere a extraterestrilor care și-au disputat titlul de campion mondial în șah, timp de 14 luni. „Profanii ignoră că un campionat mondial de șah e și o formidabilă performanță fizică. Karpov, înainte de meci, s-a supus unei pregătiri supravegheată de Institutul medico-biologic din Moscova, a consumat aceeași hrană ca a cosmonauților, s-a supus unor neîncredute examene, ca și cum ar fi plecat pe planeta Marte. Kasparov a băut numai apă, și-a călît puterea de îndurare jucînd tenis, relaxele prin ping-pong, mușchii și respirația prin

alergări și înot. Mașina fizică nu trebuie să trădeze mintea. Nervii controlați ca frînile mașinilor de formula 1, inima păstrîndu-și ritmul, fără nebulie, irigînd creierul, ficatul regînd descărcările de histamină, plămîinii filtrînd aerul exact cît e necesar ca pieptul să nu se strîngă etc. Ceea ce nu-i va împiedica pe amîndoi să piardă fiecare cîte cinci-sase kilograme în timpul meciului, într-atît de uluitoare este concentrarea — care, în timpul partidei, îi izolează de lume — la care se adaugă stresul, amenințînd să-i distrugă, dacă ceva din ei nu are rezistența „diamanțului”!

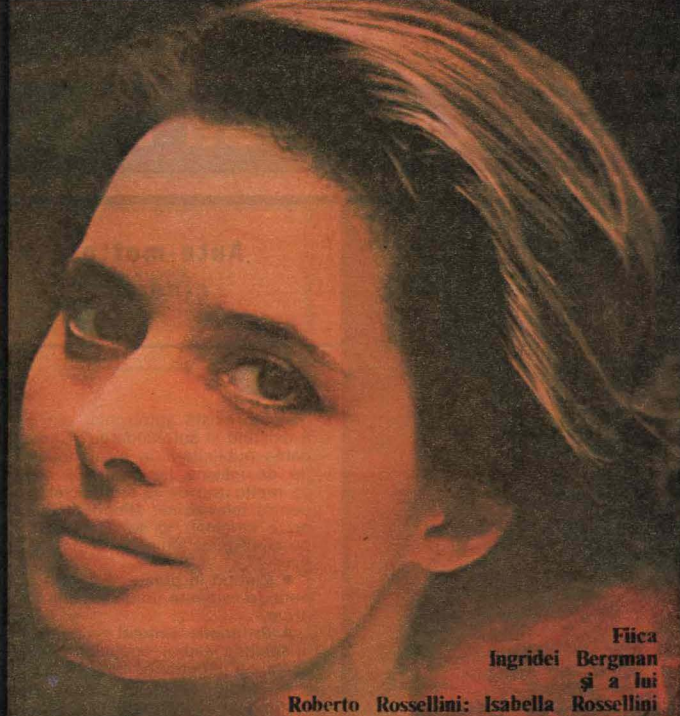
Rubrica „Filmul, document al epocii”, „Documentul, sursă a filmului” este realizată de Radu Cosășu

## Triumf după 14 luni de țeceri și încordări. Kasparov, după ce Karpov a cedat cea de-a 24-a partidă...





Oleg Vidor,  
unul dintre cei  
mai îndrăgiți  
actori ai  
cinematografiei  
sovietice



Fiucca  
Ingrid Bergman  
și a lui  
Roberto Rossellini: Isabella Rossellini

cinerama

Afirmările potrivit cărora cîntărețul ar fi fost ajutat de Mafia să se lanseze — spune pe de altă parte comentatorul cărții, Francis Kohn — o scot din sărite pe Nancy. „Am citit, spune ea într-un interviu, dosarele FBI-ului (poliția federală) și am constatat că omul asta n-a făcut nici un rau. Ca toți cîntăreții care au cîntat în marile cluburi a cunoscut și el gangsterii. Numai că oamenii preferă să creadă în toate poveștile astea răuvoitoare și nici prin cap nu le trece cît de mult suferă Frank de pe urma lor”.

Ca să-i ușureze suferința Nancy s-a gândit, încă de acum doi ani, să scrie o carte în care să nu se mulțumească doar cu afirmațiile și constatările ei ci săculească și să publice mărturiile ale prietenilor tatălui ei: Dean Martin, Sammy Davis, Cary Grant, Gregory Peck, Burt Lancaster și chiar ale președintelui Reagan. Rezultatul efortului fiicei? „Tata adora cartea” — spune Nancy. O alta fiică, Tina, încurajată de exemplul surorii mai mari, a pregătit, în decembrie, o prezentare dramatică de 6 ore la televiziune despre viața cîntărețului. Alt succes!

Încă un festival

La Aix-en-Provence, nu prea departe de Cannes, vedeta festivalurilor și din Franța și din lume a avut loc la sfîrșitul anului trecut, „primul festival internațional de cinema și muzică”. Profilul noii manifestări este dat de preocuparea fixată de organizatori de a re-evalua rolul exact al muzicii în prezența sa pe ecran. Ca ilustrare a temei s-a organizat o retrospectivă a operei muzicale a unuia dintre cei mai străluciți colaboratori ai filmului, compozitorul italian Nino Rota, (recent decedat). Pentru ca noul festival să nu plutească în divagații, organizatorii au ținut să-l prefățească cu o idee foarte răspăcată: „Muzica de film nu este o „pferiferie luxoasă” dar secundară a marii muzici ci participă în mod esențial la creația cinematografică”. Teza avansată a fost, evident, discutată în fel și chip în paralel cu viziunile celorl 23 de filme de lung metraj din 10 țări între care, la loc de frunte, s-a aflat **Colivia cu canari** a lui Ciuhrai și **Balzorii deșertului**, un film tunisian. Invitate de onoare au fost câteva filme de Fellini, Visconti și Coppola, la care compozitorul Nino Rota a scris muzica.

Nastasia Kinski sau  
refuzul instituției vedetariatului



nu era unul din eroii rezistenței, ci un colaboraționist. După o făcere autoimpusa, lumea îl descoperă pe Malle în America unde realizează **Black Moon** apoi **Mitlica** cu Brooke Shields, **Atlantic City** cu Burt Lancaster și Susan Sarandon, încă două filme între care **Crackers** și, în sfîrșit, **Alamo Bay**, filmul aflat acum în centrul atenției generale pentru că nici această ultimă realizare a lui Malle nu trece fără peripeții.

— Cum v-a venit ideea să faceți **Alamo Bay**, îl întreabă un gazetar, pentru ca subiectul asta este eminentamente american. Iar Louis Malle îi răspunde: „Este un subiect în jurul căruia m-am invîrțit vreo trei ani. Am citit în ziare că au avut loc niște întîmplări neobisnuite în câteva porturi din golful Mexicului, unde pescarii albi s-au pornit împotriva noilor veniți, adică a refugiaților de prin Asia. Aceștia din urmă, care erau și sînt foarte tenaci și foarte curajoși începeau să le ia locul. M-am dus degrabă prin acele locuri și prima idee pe care am avut-o a fost să fac un documentar. Ideea am schimbat-o după aceea pentru că împreună cu Alice Arlen, scenarista filmului **Silkwood**, am plecat de la fapte autentice, dar am construit un film artistic. Realitatea este că înainte de venirea acestor refugiați în acele locuri industria conservelor de crevețe se afla în criză, dar odată cu venirea lor lucrurile s-au schimbat în bine. Pe măsură ce ne documentam la fața locului am ajuns la concluzia că, de fapt, pescarii albi erau victime pentru că n-au știut să se adapteze situației noi. La școală, copiii lor erau mai proști decît copiii refugiaților care se dovedeau foarte înzestrați pentru matematică și mulți dintre ei măturiseau că vor să studieze informatică”.

De aici mai departe, documentarul preconizat s-a transformat într-o adevărată dramă și scenariul a oferit teren filmului de ficțiune.

În apărarea septuagenarului

Parea să devină modă publicarea memoriilor unor progenituri de vedete care atacă mitul propriilor părinți. Cazurile cel mai notorii, fuseseră acelea ale fiicei lui Joan Crawford și Bette Davis. Fiica lui Sinatra (ai cărui 70 de ani împliniți s-au transformat într-o sărbătoare comercială și foarte lucrativă peste ocean) face excepție de la modă. Nancy (care are astăzi 45 de ani și după ce a încercat să facă filme s-a convins că n-ar fi cazul adresîndu-se apoi muzicii ușoare prin anii 60, cu ceva mai mult succes dar și acesta este un episod ce se înscrie în amintire) a publicat foarte de curînd un volum al cărui titlu este „Frank Sinatra, tatăl meu”. Volumul debutează cu o mărturisire emoționantă și anume că „numele Sinatra nu e întotdeauna ușor de purtat”. (Așa e gloria, plăcută dar grea!)

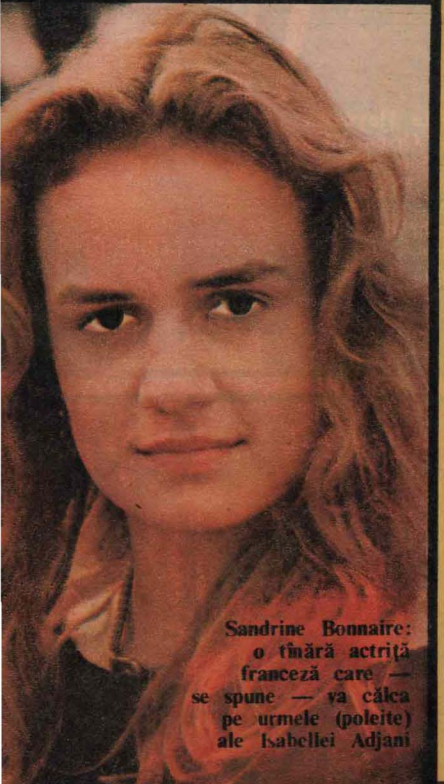
Fiica, spune un comentator al volumului devenit peste noapte un best seller — se extaziază pe 334 de pagini în privința calităților paterne descriîndu-l pe Frank ca pe un om „atît de generos, de simplu și de drept!”. Asta ca să combată ceea ce tot ea spune că s-ar crede despre Sinatra, nici mai mult nici mai puțin decît că „ar avea un caracter de cîine, care întîrșine relații cu Mafia și ar avea amoruri furtunoase și multe.” S-au spus atîtea ordiri despre taticu' — zice Nancy — ca e timpul să se pună capăt. Și cînd te gîndesti cît de mult a daruit el omenirii poate că ar merita să fie tratat mai bine”.

zie Marcello Mastroianni, fratele acelei tinere napolitane care l-a iubit și care, după ce s-a căsătorit a avut copii și chiar nepoți, continuă să venezeze amintirea junei lui american. Povestea lui Scola se desfășoară în tonuri contrastante, între liric și sarcastic, niciodată dulceag — rețin comentatorii. Fratele mai mare, adică Mastroianni, și-a dat seama, cu mulți ani în urmă, de drama sentimentală a surorii lui după ce iubitul american o părăsise ca să se întoarcă în America, făgăduindu-i, cum spunem noi, „marea cu sare”. Ii trece prin minte lui Mastroianni chiar și ideea de a-i usura surorii lui despărțirea, scriind ei scrisori false pe care le semnează cu numele prietenului american. Numai că trecutul nu se poate întoarce și nu se poate întoarce pînă într-o zi, cînd lui Mastroianni i se pare că recunoaște pe stradă pe fostul tînăr pe care-l substituise în scrisori. „Filmul — spune un comentator — devine un lung duet între personaje care, dacă nu mai pot învia sentimente, ajung pînă la urmă să se cunoască și să-și dea seama de mentalitățile lor atît de diferite.” „Și — mai spune comentatorul — toată această orchestrare a povestirii alternează teatralitatea unor scene mari cu replici teatrale și declamatorii cu gesturi expresive, dar lipsite de replica, toate acestea amintind de teatrul unui alt mare napoletan, Eduardo de Filippo.”

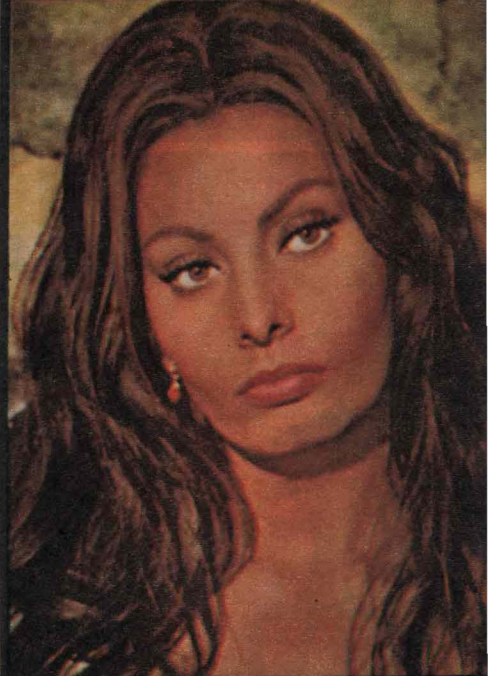
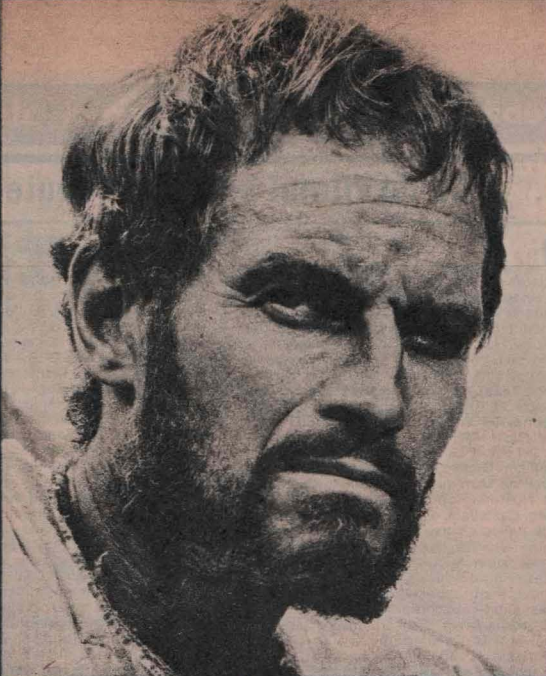
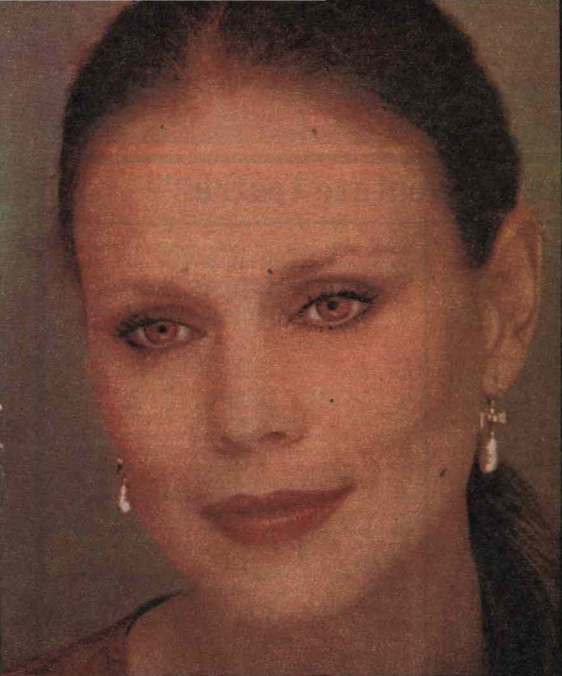
Cînd toate argumentele sentimentale și apoi culinare — la masa la care este invitat „fostul tînăr” își consuma forța lor de convingere n-ar mai rămîne, pare-se, decît să se recurgă la un nou banchet. Ceea ce ar fi probabil prea mult și americanul trebuie să plece, căci timpul lui este bani și s-ar putea ca nici macaroanele să nu mai fie ca altădată.

De la documentar la ficțiune

Louis Malle este un realizator ieșit din comun, oricît și oricite s-ar spune despre el. O simplă privire asupra trecutului său ca realizator îi fixează profilul și dimensiunea: A fost student la IDHEC, adică Institutul de înalte studii cinematografice de la Paris. Comandorul Cousteau l-a invitat într-o călătorie experimentală pe bordul faimosului „Calypso”. Rezultatul: filmul **Lumea tăcerii**, semnat de ambii, și care în 1956 la Cannes a obținut Palme d'Or. S-a remarcat foarte repede după aceea, în 1957, cu **Ascensor pentru eșafod**. A urmat **Îndrăgostii** și o celebră adaptare a romanului lui Queneau, **Zazie în metrou** despre care astăzi se spune că ar fi singurul film din toate cele cite le-a făcut Malle care a îmbătrînit. A urmat **Viața particulară** cu Brigitte Bardot, jucîndu-și de fapt propria-i existență, aceea a unei vedete victimă a succesului prea rapid. În 1963 a realizat **Le feu follet** după La Rochelle, a plecat în India unde a realizat un documentar de lung metraj ce a stîrnit multă vîlvă la vremea respectivă, **Calcutta**. Revenit în Franța, a făcut filmul **Viva Maria** cu Brigitte Bardot și Jeanne Moreau, apoi **Hotul** cu Belmondo, un episod din **Povestiri extraordinare** după Edgar Allan Poe, în sfîrșit **Le souffle au cœur** și două documentare de mare succes, unul intitulat **Omenesc**, prea omenesc și al doilea **Plata Republicii**. Schimbînd unghiul de abordare al problematicei sale, realizează un film despre perioada ocupației, **Lacombe Lucien**, care a stîrnit un mare scandal în lumea franceză, în primul rînd pentru că personajul central



Sandrine Bonnaire:  
o tînără actriță  
franceză care —  
se spune — va călca  
pe urmele (poleite)  
ale Isabellei Adjani



O actriță enigmatică, un personaj încărcat de mister (Marthe Keller, aici „în particular” în *Wagner*, interpreta Mathildei Wesendonck)

Cavalerul legendar, adică El Cid, zis Cidul, cu alte cuvinte (cinematografice): Charlton Heston (Rodrigo) și Sophia Loren (Ximena) în filmul lui Anthony Mann

..tv..

## Muzica, înainte de toate

Cum „citește” Richard Burton litera biografiei wagneriene, cam acesta ar fi simbolul serialului marelui din seriele noastre de luni. *Wagner* a fost un film despre atmosfera unei epoci, despre titanul muzicii germane și despre forța interpretării unui artist. De o sută de ori am avut sentimentul că Burton se joacă pe sine, că în ultimele luni de viață spiritul celui ce-a făcut atâtea filme faimoase (să ne amintim, pentru memoria noastră sentimentală, doar „Victorie amară”, „Priveste înapoi cu mine”, „Cleopatra”, „Becket”, „Noaptea iguanei”, „Femeia îndărătnică”) a intrat într-o stranie empatie cu fantasma marelui compozitor. Poate părea o copilărie, dar, sînt sigură, de cîteva ori, jucînd, Burton era viril pînă peste cap în labirintul halucinant al minții fabuloase care-a gîndit „Parsifal”.

Despre Tony Palmer (scriitor, scenarist, realizator tv, deținătorul premiului „Italia” pentru un film dedicat lui William Walton, și-a ecranizat lucrări proprii ca „Dragostea e

tot de ce aveți nevoie”) nu s-ar spune că nu e un regizor curajos! Rațiunea alcătuirii filmului este dincolo de litera biografiei, chiar dincolo de cea a istoriei. Nu numai despre atmosfera este vorba, deși *Wagner* e un film de atmosferă. Rațiunea alcătuirii filmului este însăși muzica wagneriană, copleșitoarea revoluție artistică pe care ea a marcat-o. Poate că nu suficient de explicit (deși atunci l-am fi acuzat de tezism!), poate prea subtil pentru un public nespecialist și prea „jucat”, „dramatizat”, pentru unul de specialitate, încercînd să împace două extreme și nereușind, totuși, filmul și-a asumat drept personaj principal muzica — acordurile, secvențele din repetiții, leitmotivul (alese cu mare știință) din

controversata și atît de paradoxală. După cum compozitorul a fost un geniu, scapînd codificării, explicitării didactice și încadrării în tipuri și pătrățele, personajul este și el un paradoxal. Lucrul cel mai frumos din film? După părerea mea, Richard Burton este adeseori fascinant, magnetizant cum pare ca a fost Wagner însuși. Poți alege din serial o sută de momente de neuitat, de emoție, de tensiune. Fiecare din ele e ca o camee prețioasă, prin frumusețe pare că și ajunge sieși. Foarte interesantă, superb susținută actoricește, partitura lui Hans von Bülow. Cu totul specială, cea a regelui Ludvic al II-lea al Bavariei, o privire care obsedează, un magnetism halucinant în rolul Mathildei Wesen-

biografia wagneriană. Deci, o distribuție colosală din care mai putem cita: Laurence Olivier, excepționalul Gálfi László, Roland Pickup, Ralph Richardson, John Gielgud, Gemma Craven, Peter Hofman, Gwyneth Jones, Peter Öhme și alții.

*Wagner* — un film controversat. Adică plin de idei, de sugestii, piste interesante, interpretări insolite. Muzica? Nici măcar nu prisoșește, dimpotrivă, se lasă jinduță, dar cînd apare, acordul cu imaginea, cu toată gesticulăția regizorală, este perfect. Richard Burton, acest teribil actor, surprins în clipa, poate cea mai scantă a carierei sale; cu cîteva luni înainte de nedreptu-și sfîrși. Într-un rol de mare finețe și de mare forță a interpretării.

## Despre un „Wagner” controversat și alte cîteva filme „fără probleme”

*Tannhäuser, Lohengrin, Tristan și Isolda, Inelul Nibelungului, Olandezul zburător, Amurgul zeilor.*

Am auzit și am citit cuvinte aspre la adresa serialului *Wagner*. Am văzut, cu prilejul altor filme despre muzicieni, marile dificultăți ale alcătuirii unui astfel de tip de film. *Wagner* al lui Tony Palmer este, as spune (fîrșe, riscat) „foarte artistic”, cu nenumărate subînțeleși și aluzii culturale. El respectă fluxul biografiei, vai, ea însăși atît de zburcîmă,

donck, o actriță, ea însăși enigmatică, franțu-zoaica *Marthe Keller* (exact tulburătoare apariție din „Bobby Dierfeld” — r. Sidney Pollak — în care l-a secundat memorabil pe Al Pacino, remarcabilă în rolul principal dintr-un film de tensiune: „Mitul Federei”, de Billy Wilder, ambele nu de mult pe marile noastre ecrane) mai mult nuanță, acuară discretă. Interesantă și discutabilă) distribuția celebrei *Vanessa Redgrave* în *Cosima Liszt* — femeia cheie a unei bune părți din

Am mai văzut pe micul ecran fel de fel de filme pentru fel de fel de gusturi. De pildă, *Dragostea și onoarea*, adică „Cei trei muscheterari” într-o variantă superficială, dar foarte galăgioasă. Nici măcar o dulce prezență ca Michael York în rolul simpaticului gascon n-a putut salva un film fără sare și piper. Apoi deja clasicul *El Cid* (1961, regia Anthony Mann cu Charlton Heston în Rodrigo și Sophia Loren în Ximena) programat în serial sub titlul *Cavalerul legendar* și aducîndu-ne aminte de îndepărtate sfîșieri între iubire și onoare ba chiar de... „Cidul” lui Corneille (piesa împlinește 350 de ani) în sfîrșit, o bucurie pentru copii și adolescenți: celebrul *Zorro* și superbul Delon într-o cavalcadă a luptei pentru dreptate și bine (sub titlul *Justițiarul*).

Dincolo de aceste plăcute revederi, rămîne în memorie întîlnirea cu *Wagner*, moment de artă incitant, tulburător.

Cleopatra LORINȚIU

## in memoriam

### Serghei Apolinarovici Gherasimov

Ura profund indicația: „Fă ca mine!”  
(Serghei Gherasimov, Tamara Makarova, Gheorghe Turcu și Haralambie Boros)



Cînd în toamna anului 1948 am fost la Moscova ca să studiez regia de film, aveam la mine cîteva rînduri de recomandare către marele regizor sovietic Mihail Romm. M-a primit cu foarte multă căldură. I-am spus că la Institut am fost repartizat la clasa lui Gherasimov. N-ai nevoie de nici un ajutor din partea mea, mi-a spus Romm. Gherasimov e cel mai mare pedagog al fîrîi noastre. Foarte curînd mi-am dat seama cît de adevărate erau cuvintele lui.

Fiecare oră de curs era ca o sărbătoare. Cred că îl pasionau la fel de tare munca cu studenții ca și realizarea unui film. Asistat de soția și interpreta aproape tuturor filmelor sale, Tamara Makarova, a scos de sub mîna lui generații întregi de regizori și actori sovietici, dintre care unii dintre cei mai importanți...

Clasa noastră era o clasă mixtă de actori și regizori. Ura profund metoda „fă ca mine”. Actorul nu este o marionetă care imită măimutărește indicațiile regizorale, ci adevăratul creator al personajului. Filmul *Tinăra gardă* era, de fapt, o lucrare de diplomă a unei clase de actori și regizori. Doar cîteva nume de studenți: Serghei Bondarciuk, Nona Mordjukova, Inna Makarova, Serghei Garzo.

Îl respectam foarte mult, dar ne era și foarte frică de el. Nu suporta lipsa de talent, neseriozitatea în artă sau mediocritatea. „Regia de film nu e o profesie de masă”, avea obiceiul să spună, și puteai să-ți faci bagajele.

De cîte ori venea în România, îmi cerea să-i arăt materialul filmului la care lucram.

Nu vreau să răspund de regizori prosti pe plan internațional, avea obiceiul să spună, încă de pe vremea studenției. Mi-aduc aminte că a venit împreună cu Tamara Makarova să vadă material din filmul *Castelanii*. — Niciodată nu te-am văzut așa de emoționat, îmi spunea Margareta Anescu, monteul filmului. — Poate nu-i place și mă dă afară din clasă. Ultima dată l-am văzut acum cîteva ani, la o conferință de presă la ACIN.

Vorbea despre Tolstol, ultimul său film, ultimul său rol.

Era la fel ca acum peste un sfert de veac, la facultate. Nici cea mai mică urmă de îmbătrînire. Părea nemuritor. Cînd am citit în „România liberă” despre moartea lui, nu mi-a venit să cred ochilor. În sufletul meu, Serghei Apolinarovici va rămîne nemuritor.

Gheorghe TURCU

teatru și film

De ce filmul sonor „trebuie să reinventeze teatrul“?



Un actor de origine română, de mare popularitate în epocă: Genica Missirio (Lucien Bonaparte) în *Madame Récamier* (cu Marie Bell)

**D**e-a lungul celor 90 de ani de cinema, translațiile de pe scenă în platou, din luminile rampei, sub incidența aparatului de filmat, au înregistrat modalități extrem de variate, de reproducerea pasivă a spectacolului de teatru, până la dizolvarea convenționalismului scenic și reconvertirea substanței dramatice în limbaj cinematografic. Ciclul de la Cinemateca **Teatrul în film** a inclus opere de Shakespeare și Brecht, Goethe și Dumas, Shaw și Tennessee Williams, Thornton Wilder și Richard Nash, Mérémeé și Mușatescu, Dürrenmatt și Leonid Leonov, Sartre și Miller, Nusi și William Gibson în viziunea unor reputeți cineaști ca Murnau, Pabst, Kurosawa, Renoir, John Huston, Robert Wise, Richard Brooks, Renato Castellani, Orson Welles, etc. Printre aceste pelicule care, fiecare în parte, ar putea prilejiu reluarea disputei pe tema fidelității față de original, în antologia de filme vechi franceze, figurează un film, **Figaro**, ce prezintă azi, pentru spectatorul român, un dublu interes. Din ecranizarea trilogiei lui Beaumarchais, realizată în 1929, la răscrucea dintre marele mut și era sonorului, s-a păstrat doar ultimul episod, adaptarea liberă a piesei **La Mère coupable**, care face dovada unei depășiri asimilări a experienței dobândită până în acel moment de încă tână artă a 7-a, cristalină în mod neașteptat autonomia deplină și originalitatea de necontestat a expresiei filmice. În cinematografia franceză tocmai se consumase așa numitul curent impresionist promovat de Louis Delluc ca sa „fotogenie” — relevarea aspectului poetic al oamenilor și lucrurilor. Mobilitatea extraordinară a aparatului de filmat, deja practică intens, etalează cu generozitate ambianța **rocaille** prețioasă de textul dramatic, astfel ca scenografia

castelului Aquas-Fresquas oferă o splendidă, continuă delectare prin numeroase, mereu alte cadre de mare rafinament plastic: vaste săli, terase și grădini, hăvuzuri și coloane de marmură, ghiârlande, multe, multe flori, pormburi, mobilierul Louis XV decorat savant în curbe capricioase; la care se adaugă costumele sumptuoase și totuși suple, perucile pudrate — epoca opulenței post-baroce, epoca „războaielor în dantele”... Gustav Ravel, realizator a peste 60 de filme, majoritatea de succes, profesionist de clasă, cu tușă personală, secundat de asta dată de Tony Lakain, își face simțită concepția regională clară, incisivă. Un decupaj ingenios redă ritmul alert al acțiunii și fantezia intrigii desfășurată pe mai multe planuri, speculând elipsa și tăietura de montaj, compunind atent secvențe în care detaliul sau profunzimea cimpului suplinesc inteligent absența replicilor. Savoarea dialogului neputînd să încapă în perimetrul rigid al inserțiilor, s-au căutat echivalențe ce țin de tehnica specifică filmului: începînd cu încadratura și eclerajul și sfîrșind cu jocul actorilor. Calea cinematografului psihologic și intimist fusese deja deschisă, așa că nu trebuie să surprindă finețea interpretării interiorizate, camera de luat vederi punînd în valoare prim-planuri excelente. Într-un tempo grațios de menut-accelerat doar în scenele de culminație, evoluează citeva vedete ale vremii: Arlette Marchal — o delicată contesă Rosine, Marie Bell — temperamentală sub-bretă Suzanne, Ernest Van Duren — istețul și întreprinzătorul Figaro, Jean Weber — romanticul paj Chérubin devenit colonel la 18 ani. Surpriza o rezervă personajul care dădea inițial titlul piesei, intrigantul Begears, „L'Autre Tartuffe” — interpretat cu strălucit talent de compatriotul nostru Genica Missirio, actor

foarte bine cotate pe toată perioada filmului mut, numele său fiind întîlnit pe genericele unor producții de factură diferite: a lucrat și cu personalități ca Jean Epstein (*Alfuzul* — 1924) sau ca Abel Gance (*Napoleon* — 1927). Ținută elegantă, statură impozantă, dezvoltură și prestanță, chip cu trăsături frumoase, virile, privire mobilă, penetrantă — toate calități relevate de spectaculoasa creație a acestui rol în care dezvăluie nuanțat caracterul abject al eroului negativ ale cărui malversațiuni vor fi anihilate de cuplul servitorilor ce acționează sub impulsul ascendentului moral și — în perspectivă — social. Depășind sterilitatea produselor preluate de pe scîndura Comediei Franceze sub pompoasă denumire de „filme de artă”, sfîdînd peiorativul termen de „teatru în conservă”, această bijuterie cinematografică care reușește să facă să vienez pe ecran spiritul caustic al nemuritorului irizent Beaumarchais, pregătea — în fond — excelent terenul pentru un Marcel Pagnol care declara că „Filmul vorbitor trebuie să reinventeze teatrul”... Imaginată într-un subtil raport de corespondențe între formă și fond, profitînd de capacitatea cinematografului de a face ca timpul (și — iată — chiar cuvîntul) să fie înglobat într-un spațiu cu multiple rezonanțe de ordin abstract, această peliculă, peste care uitarea s-a așternut în mod nedrept, pare să fi anticipat indirect, într-o oarecare măsură, capodopera de peste un deceniu a lui Renoir, **Regula jocului**. Dincolo de învelșul sofisticatelor ornamente, al galanteriei doar aparent superficială și gratuită, se întrevide jocul complicat de-a cinematograful, jocul stilizat și esențializat de-a viața...

Irina COROIU

note de regizor

**D**e ce plîngea Antonioni? Iată cum povestește Monica Vitti: „Eram agățată de fotoliile noastre. **Aventura** era cumva ca un copil al nostru. Auzeam sarcasmele înapoia noastră... O furtună de huiiduieli, de șuierături. Antonioni părea imposibil, dar eu nu-i văzusem niciodată chipul acesta înspăimîntător, palid, crispat. Abia ajuns în mașina a plîns”. Numai cu patru luni înainte de acest festival, Cannes 1960, unde primea totuși un Premiu special al juriului, făcuse față avaturilor realizării: filmările anevoioase, întreruperea finanțării, izolarea echipei pe o insulă, fără bani, fără vesti, în iarnă, cu singura voință a sa de a face „un film”, avînd-o alături pe Vitti care însă... plîngea.

Totuși, de ce plîngea Antonioni?... Ceea ce la timpul său provocase reacții de respingere la public, entuziasm la unii critici, ceea ce împărțise artiștii în tabere pro și contra (la noi, de pildă, Ciulea declară franc că nu-i plăcuse filmul), acum este primit normal de acest larg public de cinematecă, e savurat de unii, acceptat calm de alții. Permis la fel (a doua zi) ca **La dolce vita**, atracția aceluiași an '60 cu care Fellini luase dealțul un Mare Premiu, tot la Cannes. Timpul nu a obosit nici **L'Aventura**, nici **La dolce vita**, numai că a nume cultură a ochiului cinefil crează azi osmoză și un transfer între cele două filme, astfel că, profund diferite, materia lor se confundă, ele par la fel! Spațiul filmic explorat e altul, dar aparatul are aceeași participare, teritoriile uneori se suprapun, acțiunile uneori converg, stările uneori au ecouri dintr-un film în altul. Parcă și Sandro din **Aventura** e un omolog al lui Marcello din **La dolce vita**. Petrecerea din finalul primului film poate fi integrată ușor petrecerii din finalul celui de-al doilea. Într-adevăr, filmele acestea sînt vii, nu au obosit, pentru că aparțin artei, dar înțelegerea lor aparține culturii unei arte. Cei douăzeci și cinci de ani scurși înseamnă nu doar

De ce plîngea Antonioni?

Monica Vitti, eroina cu care a pornit trilogia „desprinderii”



mai proba timpului, dar și însușirea unui teritoriu artistic și a unui limbaj, nu numai de către public, dar de cinematograful însuși. Huiiduielile pentru **Aventura** nu vizau întimplările care azi ne apar atât de asemănătoare cu cele din aplaudatul **La dolce vita**, ele se adresau unui nou curent, atunci, era de neacceptat, care azi e monedă curentă a filmului de orîndue. Cele două filme ale celor doi titani ai mînosului an 60, par a-și da mina din loc în loc, par a-și imprumuta situații, spații, stări, medii, se înțeleg din priviri, dar rămîn izolate, totuși, prin felul și natura unui limbaj. Geniile „se aproprie”, desigur, dar operele, totuși, se despart. Ceea ce atunci, în 60, la Fellini era generoasă intuiție, sclipire, la Antonioni era deliberată, fundamentată alegere. El a ales, și

atunci, în 60, calea grea a unei desprinderi. Se desprindea de tirania faptică a povestirii însușind ca domeniu propriu filmului stările, trăirile în sine; se desprindea de analiza decupajului informațional (ce ajunge pînă la clasicul cîmp-contracîmp) pentru expresia libertății plene a investigației camerei; se desprindea de spațiul de joc spațiu-scenă, oferind libertatea privirii în orice direcție, obiectiv la fel de apă pentru spațiul filmic; se desprindea de teroarea tăieturii de montaj eficiente, aplicată obligatoriu pînă atunci cînd replica sau acțiunea se consumau, pînă cînd în montaj acei ceva în plus, definitivi pentru adevărul clipei; se desprindea de economia timpului filmic investit productiv numai în favoarea acțiunii, introducînd în narare

cadre fără acțiune comună, spîrgînd egocentrismul naratorului cu senzații ce dovedeau că pe lume se mai petrec și alte fapte, poate la fel de importante... Într-adevăr, există o lume în jur, pe care pînă acum aparatul nu era lăsat s-o vadă, exista atîta viață în ceea ce tăia foarfecele și se arunca în coșul de resturi! Ai impresia că pentru prima dată pătrunzi într-un teritoriu oprit, că participi la secretele unei cuhnii... o aventură! Poate că Antonioni se desprinde, pur și simplu, de cinematograful narativ, inițind cu **Aventura** cinematograful exclusiv al stărilor. Film de exacerbat militanțism în favoarea unei alegeri, film-manifest, „Hernani” șuierat al unui cinematograful azi unanim practicat (desigur, și de Fellini). Ecoul al ideii ce plutea în aer, el atinge în zborul său de flutur colorat, chiar în **La dolce vita**, aceste teritorii; iată scena pe terasa birtului unde Marcello vrea să scrie — nu se petrece nimic, aparent, totul ne rămîne în memorie doar ca o stare, dar ce puternic! — iată cadrul unde Marcello rămîne singur în camera soaptei, alături pescuindu-l îndelung al monstrului... Cam atîta... În schimb, la despărțirea tatălui de fiu, unde Antonioni ne-ar fi exprimat într-o secvență starea lui Marcello (vezi starea lui Sandro singur, pe terasa cu arhitecții, sau așteptarea Claudiei în fața hotelului) aici tăietura de montaj eficientă taie orice șansă a investigației, acțiunea odată consumată.

De ce plîngea Antonioni? Ii era greu pentru că desprinderea de pluton e grea! Era greu pentru Goethe („scurtă e viața, grăa e arta!”) desprinderea de retoricism poetic de pînă la el, spre a întrușchia infabilul poetic al stărilor („...Peste toate piscurile e liniște!”) era greu pentru Proust care însușea literaturii timpul („romanul pentru mine e nu numai psihologie, ci psihologie în timp”), pentru Cézanne, desprinderea de la imitativ la abstract („putem desena cu culoare”) pentru Varese... („am eliberat lumea sunetelor”). Desprinderea de arta știutului pentru acel neștiut pentru care Antonioni în 60, plîngea.

Savel ȘTIOPUL

60 de ani după...

**C**hiar dator unor cineaști danezi și suedezi de la care a preluat elemente de conținut, tributul literaturii de unde a împrumutat motive de mare circulație în epocă, sau inspirat din plastică de la care a folosit procedee de compoziție, dezvoltîndu-le mult mai amplu și la un nivel estetic superior, expresionismul certifică o modalitate de a înțelege și a interpreta realitatea prin mijloace specifice artei filmului, așa cum nu mai făcuse cinematograful pînă atunci.

Apariția expresionismului nu mai este legată astăzi de anul 1919, cînd a apărut **Cabinetul doctorului Caligari**, de la care pleacă, e adevărat, mai toate ipotezele critice, ci de anul 1913 cînd regizorul Stellan Rye realizează filmul **Studentul din Praga**. Explicația constă în faptul că acesta din urmă anunță expresionismul nu numai prin motivul dedublării preluat din literatura romantică, prin interpretare, decor și ecleraj, dar, prin filmarea în exterior, prevestește atitudinea lui Murnau din **Nosferatu**, iar în direcție stilistică îl precede pe Wiene din **Caligari**.

De ce expresionismul caută „cealaltă față a lucrurilor“?

Revăzute la mai bine de șazececi de ani de la apariția lor, cinci filme expresioniste, capete de afiș ale genului: **Studentul din Praga** (1913, r: Stellan Rye), **Cabinetul doctorului Caligari** (1919, r: Robert Wiene), **Nosferatu** (1922, r: F.W. Murnau), **Cioburi** (1921, r: Lupu Pick), **Sylvester** (1923, r: Lupu Pick), reimpun expresionismul în conștiința noastră artistică. Dacă prin felul cum comunica ideii și sentimente expresionismul se dezvăluie ca beneficiar al unui sistem propriu de semne și procedee stilistice, ca mod de a înțelege și interpreta realitatea, se definește — pentru acea vreme — ca un moment de avangardă. Proclamînd necesitatea investigației în conștiința individuală, dar și în cea socială, din structurile politice, filozofice și religioase ale epocii, expresionismul a inițiat un program de dezvăluire a adevărului în aspectul său demascator.

Conrad Veidt, un actor-emblematic al școlii expresioniste



Dacă faima lui Caligari se datorează în primul rînd unei scenografii deșite din comun, Nosferatu, prin antiteză, refuză orice deformare sau simbolism artificial, orice stridență sau ostentație de limbaj, în favoarea simplității expunerii și a clarității discursului, înțelegînd că un fapt banal poate fi la fel de misterios ca orice povestire fantastică, cuplul Carel Mayer (scenarist) — Lupu Pick (regizor) se alătură expresionismului cu filme de tip Kammerspiel (**Cioburi** și **Sylvester**) în care

ostentația plastică este înlocuită de elocvența imaginii.

„Am crezut în imagine. (...) Filmele mele au fost o palmă pe obrazul expresionismului snob” spunea Lupu Pick.

Dacă începutul expresionismului poate fi citit de cel cunoscut, sfîrșitul său este mult mai dificil de precizat. Deși un curent reprezentativ pentru cinematograful mut care i-a favorizat cultul imaginii, expresionismului nu-i pot fi negate afinitățile cu dezvoltarea ulterioară a cinematografului. Intuindu-i posibilitățile artistice specifice de comunicare, recunoscîndu-i contribuția foarte personală la cristalizarea unui nou limbaj, un Fritz Lang, un Orson Welles și mai ales un Ingmar Bergman nu-i puteau refuza anele influențe. Argumente se pot găsi și pro și contra. Un singur lucru este evident: că orice creație autentică, expresionismul, dincolo de rafinamentul mijloacelor de expresie, și-a asumat răspunderea cercetării existenței umane, a descoperirii realității prin „cealaltă față a lucrurilor”.

Mariana OLTEANU

cine-univers

**O dovadă  
că o capodoperă  
literară poate  
crește  
o capodoperă  
cinematografică**

Nici o carte din lume n-a cunoscut o celebritate atât de bruscă și neașteptată ca „Ghepardul”. Cit a trăit, cercurile literare l-au ignorat cu totul pe Giuseppe Tomasi, prinț de Lampedusa, care murise de un an, în 1958, când romanul său a apărut. Om de vastă cultură, autorul duse o viață retrasă la Palermo și scrisese numai ca să-și treacă timpul, câteva nuvele și eseuri asupra lui Stendhal, Mérimée și Flaubert, fără să le publice nicaieri. Giorgio Bassani, în mina căruia a ajuns postum manuscrisul „Ghepardului”, îl descoperise cu puțini ani înainte la o reuniune literară pe poetul Lucio Piccolo, baron de Capo d'Orlando. Acesta venise la San Pellegrino, unde avea loc colocviul, însoțit de un văr al său, nu altul decât prințul Giuseppe Tomasi. Bărbatul virstnic, înalt și taciturn, a rămas chiar și atunci în afara celei mai vagi reputații literare. Părea o persoană cu maniere distinse, animat de o nobilă curiozitate pentru felul cum își exteriorizau gândurile poezii. Numai intimitii lui știau că poartă în minte de lungă vreme proiectul unui roman istoric, avându-l drept erou pe străbunicul său, Giulio di Lampedusa, care fusese și astronom amator. „Ghepardul” a fost scris în câteva luni, puțin timp după ce prințul s-a întors acasă de la acea întâlnire literară. Un an după ce romanul apăruse, era tradus în douăsprezece limbi. Astăzi a devenit o operă clasică a literaturii universale.

Cu o seninătate splendidă, într-un stil magnific prin culoare, eleganță și finețe ironică, „Ghepardul” surprinde momentul trecerii Siciliei de sub stăpânirea Bourbonilor la regimul pe care avea să-l instaureze în insula debarcarea lui Garibaldi și regatul piemontez. Tema cărții e vanitatea prefacerilor istorice, acolo unde pământul nu cunoaște alt stăpîn decât soarele arzător al Sudului. O lume încrețită gravitează în jurul figurii de neuitat a lui Don Fabrizio Salina, colosul blond cu idei avansate și apucături senioriale, prințul care asistă resemnat la apusul casei lui, acceptă încusurii burgheze și-și găsește compensații intelectuale pentru toate aceste mizerii, în contemplarea mișcării neabătute a stelelor. Adaptarea sceptică a eroului la noile vremuri e istorisită cu un admirabil umor melancolic și el are facultatea de a actualiza situațiile, sugerind analogii contemporane grațioase.

Cît de cinematografic este romanul lui Lampedusa?

Nu prea mult, dacă ne gândim la stilul inițial și ironia lui discretă, subtextuală, greu de trecut pe ecran. Geniul lui Visconti s-a aliat însă cu cel al scriitorului spre a scoate din „Ghepardul” un film mare. Notez telegrafic, fiindcă n-am loc de explicații detaliate, câteva asemenea intuiții profunde:

„Ghepardul” — a observat bine Visconti — trăiește în primul rînd prin personajul central care are toate șansele să devină un erou cinematografic memorabil, extrem de atașant. E o figură cu o prezență fizică impozantă, statură uriașă, o mare vigoare, ținută în friu, nu fără efort (Salina avea temperamentul coleric, dar educația, cultura superioară, inteligența sceptică și morală epicureică îl ajută să-și stăpînească pornirile impulsive, în sfîrșit o putere de seducție rară asupra femeilor). Ochiul avizat al lui Visconti a descoperit într-un cowboy, Burt Lancaster, stofa prețioasă pentru a-l croi pe superbul Don Fabrizio. Distribuția a concretizat această intuiție rezgătoare formidabilă și a relevat în interpret un actor excelent. Condus de Visconti, Lancaster a părăsit jovialitatea lui amenințătoare, păstrînd numai privirile turburi, devorante și o grație masivă care sugerează perfect animalul heraldic al familiei Salina, leopardul în două picioare. Tot atât de inspirată a fost distribuția Claudiei Cardinale în rolul Angelică, la ea extraordinară frumusețe tinerescă, naturală, trebuind să biruie impresia vulgarității pe care o puteau da uneori purtările insuficient șlefuite ale ficei lui Don Calogero. Iarși, acțiția modelată de Visconti încarnează prin fizic și joc viziunea romantică a lui. Și restul merge mai departe fără greș de la Tancredi (Alain Delon) pînă la Concetta (Lucilla Morlacchi).

Poezia stilului, Visconti a realizat-o prin recunoscutul său talent de a face să vorbească mobilele, draperiile, covoarele, policandrelor, costumele, clădirile, peisajul. Prin obiectiv privește mereu un pictor rafinat și el știe să pună în efectele plastice o anumite patină, obținînd astfel, dacă nu totul, măcar o parte din umorul melancolic cu care Lampedusa istorisește declinul casei Salina.

## Ghepardul

Geniul lui Visconti s-a aliat cu cel al lui Lampedusa pentru a face un mare film

Sub raport cinematografic, romanul prezintă o anumită deficiență epică. N-are un subiect propriu-zis, acesta constituindu-se din evenimentele vieții zilnice. Mulțimea întâmplă-

rilor mărunte ar fi fărîmițat însă filmul. O depășare prea stăruitoare a atenției către acțiunile militare sau conspirative risca să modifice rolul derizoriu pe care l-a atribuit acest-

Declinul unei lumi senioriale, vîntul înnoirilor sociale, același soare arzător al Siciliei

toră romancierul și să denatureze în consecință filozofia cărții: armatele vin și pleacă, Sicilia rămîne aceeași.  
Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Visconti a descoperit într-un cowboy pe Don Fabrizio (Burt Lancaster, cu Claudia Cardinale)



Ghepardul

„Ghepardii” vechi și noi (Burt Lancaster și Alain Delon)



Dragostea pecețluiește alianța dintre Sicilia heraldică și Sicilia plebea (Alain Delon și Claudia Cardinale)



secvența lunii

### Elocință picturală

Încă de la premiera „Ghepardului” (1963), publicul și, bineînțeles, criticii au fost copleșiți de somptuoșitatea cadrului scenografic. Fiecare tablou, fiecare canapea, fiecare scaun, fiecare perdea de dantelă, fiecare poal de cristal, fiecare detaliu, cit de minuscul, își avea rolul lui în redarea acestei rafinate opulențe, ce te învăluie ferm, dar fără ostentație, creind imaginea universului princiar în care evoluează personajele. S-au făcut rapeluri la pinzele micilor maestri italieni din secolul 19. Unii croniciari s-au extaziat, alții s-au întrebat îngrijorați dacă nu cumva această „elocvență picturală” nu omoară viața personajelor, care devin și ele doar superbe piese de decor.

Judecînd după una dintre cele mai frumoase secvențe ale filmului — sosirea la Donnafugata — nu pare a fi așa. Abia cobo-

riți din trăsuri, cu hainele albe de praf și chipurile marcate de oboseală, membrii familiei Salina pășesc în catedrala orașului și se instalează în stratele rezervate de secole părinților și strămoșilor lor. Nimic și nimeni nu poate împiedica acest ritual. Un traveling lateral surprinde aceste figuri, care, în imobilismul și paloarea lor, par să fi trecut deja în neființă. Intențiile lui Visconti depășesc aici domeniul plasticii — deși fiecare personaj prin poza și înfățișare este coborît dintr-un portret de epocă — semnănd clar dispariția unei societăți. Acea societate pe care viața a depășit-o (chiar în secvența aceasta viața continuă, într-un plan îndepărtat, undeva afară, dincolo de portalul catedralei), deși ea, societatea prinților, se iluzionează crezînd că unele schimbări sînt necesare pentru ca totul să rămîna la fel. Nimic și nimeni nu poate împiedica aceste schimbări.

Prin însăși construcția întregului film, Visconti semnifică intruziunea noului în vechiul sistem aparent foarte solid, dar în realitate pe cale de descompunere.

Secvențe lungi desfășurate de predilecție în interioare, unde ample panoramice și travelinguri laterale pun în valoare ambianța, se succed majestuos spre acel punct culminant final care este balul de la palatul Pontoleone. Și totuși această curgeră are mici rupturi și intervenții-imprevizibile care contrazic lineari-

tatea clasică ce caracterizează la prima vedere filmul. Exteriorul pătrunde în case prin ferestrele deschise și pe perdele fluturînde. Sicilia se presimte mereu dincolo de locul acțiunii imediate, cu lumina ei arsă și colinele ei însoțite. Agitația prin fastuoasele încăperi private în anfiladă este curmată brusc de jocul de-a v-ați ascunseala al celor doi îndrăgostiți prin camere pustii și austere, o față necunoscută a palatului Salina și todată o proiecție spre viitor cînd din marelă princiăria va rămîne doar praf și amintire. În cronologia tradițională a evenimentelor intervin, pe la mijlocul filmului, trei scurte flash-back-uri, a căror utilitate nu se justifică la nivelul narațiunii, ci numai din nevoia de schimbare, de ruptură a unui continuum. După cum nu dorința de a sublinia contrastele sociale (ar fi fost prea didacticist), ci nevoia unui respiro îl determină pe Visconti să inserzeze înaintea celorlalte 45 de minute de bal un cadru de cîteva secunde redînd un grup de țărani la munca cîmpului. Toate sînt semne că ceva vine să tulbure orînduirea de veacuri.

Visconti organizează jocul cu luciditate, uneori cu umor, dar și cu infinită nostalgie. Pentru că Don Luchino Visconti di Modrone este, chiar dacă numai în parte, Don Fabrizio Salina însuși.

Cristina CORCIOVESCU

camera stilou

### Lumină contra lumină

Am văzut decorul depozitului de cizme din Pădurea spinzurărilor în obscuritatea platoului și pe Gologan plimbîndu-se gînditor și cîerînd, după un timp, aprinderea primului proiector...

Cine vede miracolul luminii, aprinsă tușă cu tușă, valorînd sau adumbrînd un spațiu scenografic, poate crede cu adevărat în puterea ei.

Captivat de vederea filmului, de interioarele prințului Salina, ghepardul ghepardilor, n-am putut să-mi înlătur gîndul neliniștii singurătății în decorul stîns, gîndul către unul dintre cei mari ai noștri.

În Pămîntul se cutremură, Visconti făcea prima demonstrație a importanței pe care o acordă în dezvoltarea concepției regionale efectelor de ecleraj. Încrăzător în puterea luminii, propune lui Rotunno pentru „Ghepardul un ambitus foarte larg, de la cheia realistă crudă a exteriorului din prima parte, la ultima scenă a prințului Salina, ce face drumul virtual către neființă în straniețatea unei lumini crepusculare.

Aparatul, în prima scenă a filmului, transportă lumina orbitoare a Sudului, simbol al forțelor de dincolo de ziduri de castel, prin ferestre ale căror perdele flutură parcă mai curînd sub suflul ei, decît sub adierea vîntului. Rotunno lucrează toate interioarele în răcoarea luminii unor ploafoane groase, cu zgomotele pașilor infundate. Ai impresia că eclerajul este o expresie a neputinței luminii de exterior de a pătrunde în interior. Acolo unde este tolerată, ea dizolvă nestăpînită deopotrivă chipuri și culori. Interioarele la Rotunno sînt rezultatul luptei de a stăpîni invazia luminii potrivnice, de a feri spațiul dramei de

forța distrugătoare a luminii Sudului. Pasivitatea și decăderea nu se pot consuma în castel decît ferite de puterea ucigătoare a luminii asediatoare. Astfel, Rotunno aprinde proiectoare pentru a face interior.

În scenele din secvența mediană a filmului în care lumina nu mai are o funcție opozantă, ea își pierde agresivitatea. Scenele de vînațoare sau ironia acidulată a sosirii convoivului la Donnafugata, sînt filmate prin filtrul vegetației sau al prafului ridicat de trăsuri.

Întregul film se rezolvă în secvența invocăției luceafărului de dimineață. Prințul Salina, după abaterile ultimului dans, se predă în fața eternității închizînd arcul decăderii. Lumina, prima vioară a orchestrației, se dezvoltă în registrul grav, cu reflexe de teritoriu lunar, după ce de-a lungul filmului trasează un imens arpeggiu descendent al cărui rezolvare este noaptea cosmică. Caracteristic pentru secvența finală este concizia expresiei cinematografice. Trei elemente, jocul actorului, spațiul scenografic și lumina, formează armonia acordului final. Florin MIHĂILESCU



Fata nu are nimic pămîntean... (Larisa Guzeva și Nikita Mikhalkov)

## pe ecrane

### Fata fără zestre

#### Ecourile pescărușului...

Ostrovski nu-i Cehov, desigur, nici Eldar Riazanov, Nikita Mikhalkov. **Pianina...** de geniu e departe de această cinerisune de succes a unei piese rezistentă la timp... și totuși... Un suflu dinspre piscurile marilor analiști ruși — pe care-i înveli în școală, dar nu conțenești să-i redescoperi — se face simțit și în această ecranizare spectaculos-romantioasă a unei solide partituri clasice. În repertoriul ostrovskian "Fata fără zestre" nu-i nici celebra "Furtuna" admirată de critica vremii. Și totuși... o rază de lumină în împărăția intinericului străbate veacul și te cutremură și azi, în pofida romantelor ce dublează aria dramatică și-i diluează ceva din forța originală. De ce-au ales ecranizatorii formula unui spectacol comentat pleonastic prin romanțe — n-am înțeles. Oare numai spre a lărgi, pentru toate gusturile, audiența piesei cinematografiate? Sau poate pentru că drama fetei fără zestre se desfășoară ca și organizarea unui spectacol — divertisment pentru cei din jur, dar tragic pentru ea, victima purității, încrederei în marea iubire. "Fata nu are nimic pămîntean" șopăceala negustorului vîrșnic la urechea mamei Larisei, în timp ce bătrîna cupida numără accontul primit de la pretenții (care dă mai mult). O negociere continuă, o licitație gradată a fericirii și vieții frumoasei romanțioase, o cursă a vinzării începută de propria ei mamă, de prieteni chiar, și sfîrșită de iubitul ei, apoi de jalnicul mire — și filmul urmează fidel etapele dramei cunoscute. Pa-

ratov e favoritul cursei. El știe să ofere, spectaculos, un colier sau o demonstrație de tir ori de ironie provocatoare. În schimb, bogatul neguțator e mai discret, el asigură garda miresei dacă ea își va părăsi soțul și va trăi sub protecția-i generoasă. Vasia, prietenul de-o viață al Larisei, nu e cu nimic mai bun, nu vrea decât să obțină, ca orice negustor „cinstit”, favorurile fetei compromise, la un preț cât mai convenabil. Pretendentul fără o lățea, umilitul de ieri, așteaptă și el momentul prielnic să-și ofere mina deznădăjduitei, dar nu atît din dragoste generoasă cît din vanitate, din răzburare pe cei care l-au umilit — răzburare mai jignitoare pentru logodnică decît tirgurile celorlalți. „Dacă toți mă considerăți un obiect, măcar să mă vind scump”, se trezește la realitate, romantica eroină a lui Ostrovski jucată cu sensibilitate și emoție de o foarte tină arctită Larisa Guzeva, cu o sporită intensitate și vibrație în scena finală (scenă care ar fi săltat mult valoarea filmului dacă operatorul n-ar fi insistat atît pe prim planurile frumoasei victime, pe coregrafia căderii „pescărușului” rînit — trimitere-simbol fiind abundente și deseori facile). Mai concentrată și mai sobru tratată, mă puțin aservită plasticii descriptiv-poetice și pateticilor romanțe ori cîntece (realmente frumoase) țigănești, repetind însă în text și muzica sentimente mult mai complexe redade de interpreți (dacă n-ar fi decît acel joc dublu oscilînd între perfidie și sinceritate, cu acea voce imitabilă, în falset, a ironicului cabotin Paratov construită cu finețe de mare analist de Nikita Mikhalkov), ecranizarea lui Riazanov ar fi cîștigat mult în profunzime, subtilitate. O distribuție alcătuită cu intuiție și precizie — de la proaspătă minune numită Larisa Guzeva, la actori cu strălucită experiență ca Alisa Freindlich ce construiește cu rafinament o mamă ticăloasă și sincer-disperată, elegant ironică față de personaj, sau ca interpretul jalnicului

## Confruntare decisivă

### În primele zile de pace

Titlul promite multe și publicul reacționează în consecință. Sală plină, încordată. Nu se îndoieste nimeni că temuta „bandă a lui Krug”, care acționează în primăvara anului 1945, în mai multe regiuni ale Ucrainei și Bielorusiei eliberate, va fi în cele din urmă lichidată. Totul e o chestiune de timp și de tactică. Răstimp în care, din păcate, victimele se adună în satele terorizate de bandă și deși cercul se strînge, căpetenia — în pielea unui fost fascist — pare intangibilă. Colonelul de miliție care a preluat cazul desfășoară un plan ingenios, o adevărată rețea și leagă firele — incurcate, aparent disperate — capturînd oamenii de legătură. Suspens și ambuscade spectaculoase, capcane și interogatorii istovitoare, totul profesionist „mizanscenat”, precum în filmele serioase ale genului. Nefînd dintre degustătorii „police”-ului ca atare, ne-a interesat, ca întotdeauna, în acest perimetru cinematografic, tipologia. Cine sînt acești oameni, de-o parte și de alta a baricadei, ce-i mîna pe ei în luptă...? Filmul e mai puțin revelator la acest capitol; se mizează pe încarcătura ce-o aduc interpreții. Și într-adevăr, colonelul de miliție de pildă, în persoana lui Oleg Strijenov, are o tristețe sublimată în duritate, în crîncinarea, dar și filozofia omului care a văzut multe, s-a întors de pe front, moartea nu-l sperie, îl îngrijorează doar coincidența ce amenință primele zile de pace și pe



Sub aparența unei discuții liniștite o... Confruntare decisivă (cu Oleg Strijenov și Nadejda Butirțeva)

care el e merit a o-limepi, pentru ca viața — cu sau fără el — să-și poată relua cursul ei firesc.

„Ești un copoi!” îi strigă unul din cei arestați și se repede la el, în plin interogatoriu. O încăierare, banditul e legat și scos din încăperă, lampa încă se mai clatină, sub sticla spartă a biroului, fotografia unei femei tinere, frumoase. Strijenov dă cioburile la o parte, și bruscă ecranul e invadat de tranșee, rîniți, infirmiere, femei tinere, frumoase, în uniformă, bandajînd fețe mîncate de schije — imagini cutremurătoare. Forța documentarului, doar cîteva minute într-un film de ficțiune, dă o altă respirație — un suflu epopeic — povești, pe cit de palpitant pe atît de obișnuit în acei ani. Pentru spectatorul împătimit de istorie, de palpitul documentului, nu prinderea bandei (și a căpeteniei) va rămîne ca final al filmului, ci imaginile de arhivă, — primul 1 Mai din vreme de pace — marș triumfal ce se aude la megafonul din piața satului îndepărtat. Copiii buimăcîți, aleargă. E pace și pe viața lor.

Roxana PANĂ

Producție a studioului „M. Gorki”. Scenariul: Eduard Brujki. Regia: Boris Grigoriev. Imaginea: Petr Katoev, Alexandr Ribin. Cu: Oleg Strijenov, Mihail Jigalov, Vasili Lanovoi, Valeri Voitok, Gheorghii Iumatov, Nadejda Butirțeva.

## Ochi pentru plîns

### Mica publicitate ca trambulină

Să te desparți de trecut zimbînd ca un nabab sau ca un înțelept, convins că, oricît și

ciam de o acțiță care pornea de dinăuntru spre personaj și nu invers, cum se mai întîmpla de obicei. Margareta și-a interpretat personajul ca omul care joacă totul pe o singură carte. Păstrează și acum o scrisoare (a preferat scrisul pentru a-și comunica în întregime gîndurile) într-un moment critic al colaborării noastre: cînd ea, cu disperare, crede că eu n-am apucat-o pe drumul cel bun...

Cu Margareta Pogonat am realizat mai tirziu și **Orașul văzut de sus**. Marile ei calități artistice au ajutat-o să treacă cu bine peste handicapul neîncrederii în personaj, așa cum îi se părăse în scenariu, și să facă din primăria Maria Sorescu un personaj emoționant.

A doua acțiță memorabilă, pentru mine, este **Dorina Lazăr**. Trebuie să recunosc că și în cazul ei, nu a fost prima la care m-am gîndit cînd încercam să găsesc interpreta pentru taximetrista Angela din **Angela merge mai departe**. Pe lingă căldura și convingerea cu care unii colaboratori ai mei l-au susținut candidatura (fapt pentru care le rămîn recunoscători), a primit pentru mine (convingere căpătată cînd am început să o cunosc mai bine) marea ei capacitate de a acumula adevăruri mai mari sau mai mici în zona omenească. La care se adăuga un umor sănătos, zdrăvăn, însușirea de a spune lucrurile „pe sleau”, o expresivitate deosebită și o voce personală deosebită (la propriu și la figurat). Iar pe deasupra, și nu de ultimă importanță, era și o foarte bună conducătoare auto. Într-un cuvînt: Angela!

Familiație cu Dorina Lazăr erau o plăcere: inteligența ei artistică, bunul ei simț, o aver-

## Forța fragilității

(Urmare din pag. 24)

să pricepem că vorbele nu-i ajung, n-o ajută, că oricînd s-ar găsi altele mai potrivite, dar, mă rog, deocamdată... Căutarea atunci, pe loc, a expresiei celei mai fericite, niciodată împlinită, alea spre perfecțiune ca modalitate de autoperfecturare, ca expresie, de fapt, ideală, nu era doar o formă modernă de exprimare (dealtfel la modă pe atunci), ci o formulă intimă de participare.

Rolul central al scenariului îl decisesem pentru alți viitoare mare acțiță, dar n-am putut renunța la **Carmen Galin**, măcar pentru o apariție și ea a acceptat propunerea mea cu o binevoitoare și măgulitoare bucurie. Și cînd, în sfîrșit, după o perioadă grea pentru mine, în care filmul acela pe care încercam să-l uit, nu putea fi uitat de cei care mă hotărîseră să-l fac în trei luni și cînd am avut dreptul să încerc pentru „ultima oară”, am scris un personaj pentru ea. Tîn minte că Lucian Pintilie, după ce i-am arătat ceva material din **Diminețile unui băiat cuminte**, a rămas impresionat de singurul cadru cu Carmen Galin: intrarea în casa lui Vive, moment în care acțiță își ștergea mai întîi pantofii pe preșul de la intrare, mult, cu sfială, de rutină, în timp ce descoperea camera fără un interes anume, disimulînd o timiditate neașteptată, pînă găsea comutatorul salvator, ca să-l absolve pe tînărul obligat să fie gazda, de jena

de rigoare („necesară”, cum ar fi spus Ma-zilu).

O vreme nu ne-am mai întîlnit, pînă cînd, încercînd mai multe soluții pentru Laura din **Ilustrate cu flori de cîmp**, mi-am adus aminte de ea și am fost sigur că nu mai e nevoie de alte probe. Cred și acum, că, fără să-mi dau seama, de fapt scrisesem rolul pentru Carmen Galin. Am rugat-o să vină de la Cluj (în-tre timp devenise acea certitudine despre care nu am avut nici un dubiu, de cînd o vazusem la probe în „fișul” gri pe care l-am refăcut la **Diminețile...**) Am așteptat-o la aeroport, ca și pe Elena Albu, să-i confirm și ei decizia mea dinaintea probelor. Multe din situațiile pe care le reluam la filmare le descopeream ca fiind parcă inspirate de personalitatea ei, de aducerea aminte a felului cum poate Carmen să imbine tragismul cu candoarea, cum poate de ușor și de convingător imagina, ocrotindu-și fragilitatea cu forța, stăpînînd în întregime momentul și subjugîndu-și partenerii, dărîndu-se cu totul personajului, pînă la identificare. Carmen Galin emoționează prin stăpînirea emoției, încarcă jocul ei ca să-l epureze, improvizăția e pentru ea o formulă de aprofundare, pentru că să ajungă la starea aceea a descoperirii parcă pe loc, atunci, a vieții, de parcă ar inventa cuvintele sub ochii celor care asistă norocoși la miracolul năstierii firescului. Dar pentru asta, Carmen trudește, se chinuie cu o imensă bucurie, cu uriașa dragoste pentru arta căreia i s-a dedicat. Mi-a părut rău că într-un alt film, pe care l-am tradit împreună, nu am fost toți destul de atenți la propunerile ei. Exista, sper, în acel film cîteva scene mari

ale ei. Și nu numai ale ei. Poate că și acest film, pe care oricum n-o să-l uit, o să și-i amintească, iarăși, cîndva, încercații și credincioșii noștri spectatori.

## Cînd aparatul...

(Urmare din pag. 24)

încerc să solicit un actor cunoscut, folosindu-l în alt „emploi” decît în cel în care a mai fost văzut. În anii aceia, Margareta Pogonat se afla după o lungă perioadă de tăcere și uitare, nemeritate, după creația ei din excelentul film al lui Mircea Săucan, **Meandre**. Venirea ei la filmul meu însemna o... re-debutare. După **Drum în penumbră** toți și-au adus aminte că ea este o acțiță mare...

Al doilea temei al opțiunii mele era legat de primul. Mi-am dat seama că anii ei de intrupere nu însemnau pentru mine un handicap, ci un mare avantaj. Am simțit nu numai că era îndrăgita, dar și că, în acei ani de tăcere și de uitare, ea acumulasese multe în forul ei interior. La toate acestea s-a adăugat și fericita împrejurare că — după propria-mărturisire — în viața ei trăise unele momente asemănătoare cu cele ale personajului (lucru pe care l-am aflat nu cînd o distribuim, ci mai tirziu, la filmare). Era o împrejurare fericită fiindcă filmul, personajul, eu, noi toți benefi-

Karandisev — partitura dificilă, stralucit dezvoltată de Andrei Miagkov în toate compartimentele sale, de la îngrămărea prosteească la cutremurătoare frază din scena beției: „Ce ticalosiei! Să nimicim un om doar pentru că e ridicol...” fraza în care râsună ceva din sfînta indignare a lui Gogol. Nici personajele de plan doi sau figuratia (locală) n-au fost lăsate la voia întâmplării, ele asigurînd un cadru uman-pestric ce determină confruntările, acțiunile dramatice.

Ca și piesa, filmul precizează și apoi revine în final, întregind sensul, asupra locurilor dramei: debarcaderul unde sosește și pleacă visele, nostalgia, fericirile și nefericirile îndrăgostitei, cheul rece, cetos, străpuns de sirenele vapoarelor, micul pavilion părăsit peste care ninge trist, resemnat, vaporul „Rindunica” feeric iluminat, unde si-atrage Paratov prada naivă.

Nu sînt de omis calitățile autorului imaginii (în ciuda alunecărilor frecvente în poezia pur descriptivă) sau cele ale partiturii muzicale (abundînd de cîntece frumoase ilustrînd, cum spuneam, stările personajelor) partitura mai puțin atentă, însă, la contrapunctul dramatic.

Foarte inspirată scenografia filmului — în deosebi costumele aceluia somptuos sfîrșit de secol XIX. Ea contribuie la armonia plastică, frumusețea exterioară a lumii evocate de Ostrovski—Riazanov — lume ascunzînd ades o profundă nefericire sau desfigurare interioară.

Alice MĂNOIU

Producție a studioului „Mosfilm” după piesa lui A.N. Ostrovski. Scenariul și regia: Eldar Riazanov. Imaginea: Vadim Alenikov. Cu: Alisa Freindlich, Larisa Guzeva, Nikita Mihalov, Andrei Miagkov, Alexei Petrenko, Viktor Proskurin.

orice ai fi pierdut, nu se poate să nu fi cîștigat simburile unei mai binemeritate și mai iluminante bucurii. Căci experiența este, la urma urmel, mai mult un șir de eșecuri și suferințe, decît aburul laudei și sunetul dopurilor de șampanie. Cu această filozofie și, deci, cu zimbetul pe buze, își trăiește doamna Irena... din Praga ultimii ani de viață. Dar filmul lui Zdenek Miza (regia) și Jean Jilek (scenariul), după tratarea sobră și realistă din primele secvențe, virează discret spre comedie, propunîndu-și și reușind să parcurgă, într-un stil personal, o zonă plină de capcane și de involuntare interferențe ale adevărului cu înșelăciunea, ale certitudinii cu ambiguitatea, ale regretului cu nepăsarea.

Apăsată de singurătate, în vila sa albă înconjurată de înălțea grădinii, doamna Irena se decide cu greu să o vîndă. Anunțul la Mica publicitate o pune în contact cu diferiți pretendenți. Frumusețea casei și prețul convenabil promisiunează de proprietatează a fi virtualii comparatori. Observîndu-i cu detașare și descoperîndu-i capabili de orice compromis, doamna Irena — mai bine mai tîrziu decît niciodată hedonistă! — le speculează cu candoare slabiciunile. De la un macelar ahtiat după vila primește „cu îngăduință” carne, săptămînal, timp de un an, cît au durat — fără să se finalizeze — tratativele cumpărării imobilului, un vînzător de la „aprozor” o plîmbă cu taxiul să-și revadă locurile dragi, iar soția acestuia îi spală rufele; o croitoreasă îi coase rochiile...

Fără să-și dea seama, doamna Irena a descoperit un nou joc prin Mica publicitate: „Vînd vila elegantă, cu grădina, la preț convenabil...” Și așa, timpul trece mai ușor. Ca tot trebuie să treacă.

Alina POPOVICI

Producție a studiourilor belorusoave. Scenariul: Jan Jilek. Regia: Zdenek Miza. Imaginea: Jiri Stohr. Cu: Stella Zazvorkova, Vlastimil Brodsky, Dagmar Veakrovna, Svatoplos Skopal, Alena Prochazkova.

siune hotărîta pentru orice ar fi parut artificial, „făcut”. Cînd o dată am încercat în cabina ei de teatru să organizez o repetiție cu ea și cu interpretul Vasile Mișke, în loc de repetiție, am asistat la o discuție dintre cei doi actori care își povesteau fragmente din viața lor personală. O discuție extraordinară! Tot momentul avea pentru film o importanță mai mare decît o repetiție de rutină! Cînd, înaintea filmărilor, Dorina a îmbrăcat costumul de taximetristă și, urcîndu-se într-un taxi real, a făcut curse cu pasageri în oraș, s-a întors din aceste curse cu o investigație hotărîtoare pentru înțelegerea și redarea personajului.

Margareta Pogonat și Dorina Lazăr. Două actrițe afit de diferite. Unite, totuși, printr-o mare calitate a actorului de film: respectul pentru adevărul artistic redat cu o mare, puternică expresivitate. Și mai au aceste actrițe o calitate, pe care a descris-o afit de bine Ingmar Bergman cînd se referea la Ingrid Bergman: „Ingrid este atașată aparatului de filmat și acesta este „amorezat” de Ingrid. Aparatul de filmat iubeste adevărații actori de film. Parcă este înfometat de fetele lor, de emoțiile lor, de felul lor de a se mișca”. Da, cele spuse de Ingmar Bergman sînt valabile și pentru cele două actrițe ale mele. Căci creațiile lor nu aveau momente extraordinare doar pe platou, doar pentru noi. Ele se imprimau, cu forță, în imaginile filmului, pentru că aparatul era „îndrăgostit” de ele.

Este păcat că despre astfel de actrițe vorbim doar cu unele ocazii speciale, cînd le spunem „La mulți ani!”. Și măcar dacă vorbim mai rar despre ele, să le filmăm mai des.

## Alice

### Cine drege busuiocul

**D**acă n-ai citit „Alice în țara minunilor”, basmul acela trăznit urmuzo-science-fiction-saint-exuperist, dar de Lewis Carroll, carte de capătii și la capătii multor copilarii, dacă nu te-ai înnebunit nici să treci „prin oglînda” dincolo, într-un dincolo cu bilet de întoarcere spre dincoace; dacă nu știi cum e cînd vorbești șoricelului despre pisica ta, încercînd să-l convingi că e o pisică dulceata lumii; dacă nu știi cum e cu visul și visarea în vîrsta la care și una și alta sînt pure, cristaline și nebune, dacă n-ai apucat, deci, să crezi că se poate „să cazi” în ceva ca o fințină, (o fi ea, viața?) și să te pomenesti printre animale vorbitoare în Țara minunilor, unde cea mai incomodă minune este că te afli cînd cît un degetar, cînd cît un plop, uite-asa, mușcînd dintr-o pălărie de ciupercă, atunci da, poate că da, ai șansa să intri în filmul numit **Alice** (coproducție Polonia — Belgia — Marea Britanie), adică în povestea unei Alice la vîrsta dragostei nu a inocenței, înțîniță în vis, în somn, în leșin, în nu se știe bine ce... cu lepurășul Jean-Pierre Cassel pe post de persoană pe cît de fermecătoare, pe afit de dubioasă. În visul ei, firește, dacă tot despre vis e vorba, sau, mai subtil, la granița dintre vis și realitate. Atunci, poți chiar să te lași furat — furat este chiar cuvîntul — de cîteva dansuri, cîntece și numere de musical destul de bine și cu umor mitocostic. Dar: dacă o dată în viață ai auzit povestea Alice sau ai citit-o cu ochii proprii și personal la cea vîrstă s-a nimerit (pentru că, atenție! „Alice în Țara minunilor” nu este doar un basm pentru copii, ea, cartea, povestea, ca și „Povestea micului print” se poate citi la orice vîrstă, pentru că mimetică-mimetica, ea im-



„Lepurașul” Jean-Pierre Cassel și Alice a lui, Sophie Barjac

bracă culoarea fiecărei vîrste) atunci greu te descurci cu această povestioară care trage mai curînd spre un polițier pentru Scufițe roșii, fără bunica, dar romantică, care pot pica în plasa lupilor, fără scrupule, dar cu oarecare romantism. Ea din Vest și el din Vest: El „majur”, și ea „minoră”. Ea cu iubirea, el cu incurcările. Slabă mișcare! Noroc cu muzica. Muzica drege, cum se spune, busuiocul. Așa încît, cine a citit și a iubit „Alice”... să închidă ochii și să asculte muzica filmului, nu se știe de ce numit Alice, nu se știe de ce neapărat după Lewis Carroll. Poate pentru că pe ea o cheamă Alice, iar lui i se spune lepurășul. Poate pentru că acolo o regina spune

tot timpul: „Să i se taie capul!”

Eu nu spun: să i se taie capul! Eu vreau să revăd **Alice în țara minunilor**, oricare dintre cele patru ecranizări existente în viața filmului. Fie și versiunea în desen animat, din 1951, semnată Walt Disney.

Vlad PAULIAN

Coproducție a studiourilor din R.P. Polona, Belgia și Marea Britanie. Scenariul: Joseph R. Juliano, Jacek Bronski — după cartea lui Lewis Carroll „Alice în țara minunilor”. Regia: Jerzy Gruzo, Jacek Bronski. Imaginea: Witold Sobocinski, Alce Mills. Cu: Sophie Barjac, Jean-Pierre Cassel, Susannah York, Paul Nicholas.

## Gustul mierii

### Realismul nu e o modă

**N**u cred că foarte multe filme — nu mă gîndesc la cele socotite dintr-un început capodopere — pot să se prezinte după un sfert de secol la rampa și să cucerească de la prima imagine și prima replică pînă la ultimele, — simpatia, emoția și chiar risul spectatorilor. Am făcut această plăcută constatare într-o dimineață de ianuarie pe bulevardul filmului, revăzînd **Gustul mierii**.

Fata aceea abia ieșită din adolescență, căutîndu-și o cale în viața printre valizele mamei mereu plecată în căutarea altei căsnici sau prin casele mereu părăsite pe furis din pricina chiriilor neonorate, fata aceea, pe numele ei de actriță, Rita Tushingham și Jo pe cel din poveste, fata cu ochii mari, mereu umeziți ca'n prag de lacrimă sîrînd pe căldărăm imaginare sotoane pentru a-și cheltui copilăria și deznădejdea, fata aceea ne trezește și azi aceiași solidaritate cu inocența. Și cu răzvrătirea față de tot ce e urit în viață. Ea, prima „angry woman” de pe ecran, dacă este să o judecăm după declarațiile ei impulsive: „Urăsc dragostea... Urăsc maternitatea...”, află în ea destulă forță ca să rămîna neîntinată de perversitățile unei existente umiltoare, deși capacanele nu o ocolesc. Copilul așteptat dintr-o scurtă și întîmplătoare întîlnire „ca un vis”, nu va avea tăta, repetînd într-un fel soarta acestei fete fără familie, devenită și ea acum prea de timpuriu și pe negărite, mamă. Dar prim planul final cu chipul fetei iluminat de scintele zgolbii ale unui artificiu, dăruit de un băiețel al străzii, ne asigură că bucuria vieții nu poate fi stînsă. Și lecția de curaj în asumarea reponsabilității, a maturității, găsește în această metaforă o convingătoare expresie.

Cu cinci ani înainte de Noul val francez, filmele Free Cinema-ului britanic au deschis vieții obișnuite drum către ecran. Și dacă astăzi privim, nu doar la excepții, ci în ansamblu cele două momente ale cinematografului

occidental postbelic, îmi pare că Free Cinema-ul datorită opțiunii sale angajate față de primatul realului, nu numai că nu s-a demodat, ci, dimpotrivă, și-a afirmat dreptul la o eternă actualitate realist-poetică.

„Vreau să dau oamenilor obișnuiți și nu numai citorva ce se considera alesi, sentimentul demnității lor, astfel încît să poată acționa potrivit concepțiilor lor”, scria Lindsay Anderson, teoreticianul și inițiatorul Free Cinema-ului. Și Jo, cea care nu simțise nicodată gustul mierii, își afirma acest drept la demnitate atunci cînd striga alegînd pe străzile perifericului ei cartier muncitoresc: „Persoana mea comună este foarte ieșită din comun, pentru că eu sînt o ființă unică”.

Este una dintre nenumăratele replici-cheie întru descifrarea profilului etic și estetic al Free Cinema-ului, a cărui galerie de eroi însingurați, alienați și furioși își găsseau totuși forța să se dăruie mereu unor cauze, chiar dacă ele erau pierdute în planul realizării materiale, concrete, imediate. Portretul acestor tineri, adolescenți din timpul celui de al doilea război mondial, cărora pacea nu le implinise nici promisiunile, nici speranțele, se poate deluși și într-o altă întrebare—răspuns din film: care traversează parcă destinul tuturor personajelor Free Cinema: „De ce vrei să te consolezi? „De viață!”. Erau eroii clasei de mijloc ai Engleiței, sufocați de vorbele mari cărora le corespundea lipsa de orizont a străzilor sordide, a caselor negre de fumul cărbunilor. Și totuși, chiar și în acest mediu umorului e departe de a fi proscris. Cînd mama lui Jo se mindrește cu blana primită în dar de la ultima ei iubit, Jo îi răspunde: „Cred că cineva a pierdut o pisică!” Iar chipurile eroilor reflectate în oglinzile deformate de la moși, stîrnesc deasemenea risul.

Autoarea piesei ecranizate, Shelagh Delaney — tot afit de precoce cît și Francoise Sagan cu „Bună ziua, tristețe!” — scrisese la numai 17 ani această mărturie în mare parte autobiografică. Regizorul Tony Richardson atunci de 33 de ani, se afla la cel de al treilea film Free Cinema după **Privește înapoi cu mine și Cabolinul**. Tineretea nu l-a împiedicat însă să realizeze un film de o profundă maturitate. Maturitate în egală măsură omenască și artistică, aducînd încă o dovadă că realismul nu este în artă o chestiune de moda

Adina DARIAN



Persoana mea comună este foarte ieșită din comun pentru că sînt o ființă unică. (Rita Tushingham în **Gustul mierii**)

**cinema**

București, februarie 1986

Nr. 2 Anul XXIV (278)

Redactor șef:

**Ecaterina Oproiu**

**Coperta 1**

De ziua femeii, de ziua mamelor, două talentate actrițe, două tinere mame fericite: Diana Lupescu și Valeria Sitaru cu fetițele lor

Foto Victor STROE

**CINEMA,**  
Piața Școlii nr. 1, București 41017  
Exemplarul 8 lei

„Cititorii din străinătate se pot abona prin „Rompresflatella” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10376 presfir București — Calea Griviței nr. 64—66”.

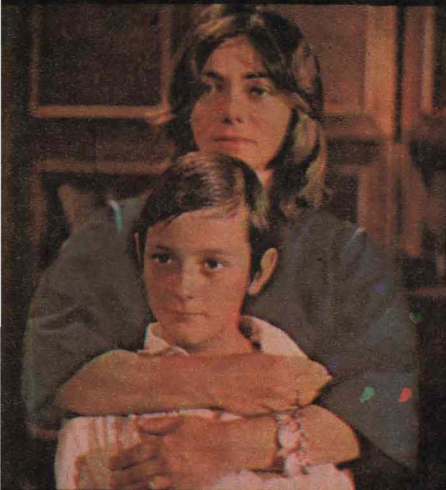
Prezentarea artistică Anamaria Smigelschi      Prezentarea grafică Ioana Stăte

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Școlii” — București

8

Martie

Lor, femeilor-cineast, fără de care filmele noastre ar fi mai sărace, le spunem, ca în fiecare an  
La mulți ani!



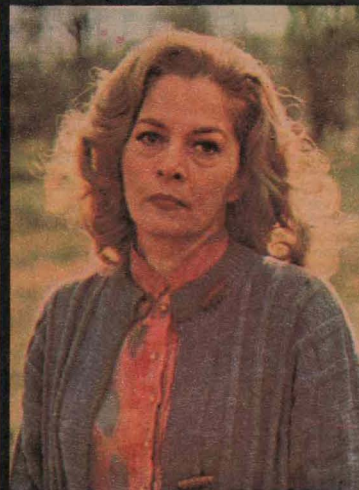
Nu lasă niciodată loc la jumătăți de măsură (Valeria Seciu — împreună cu Cosmin Sofron — în „Vreau să știu de ce am aripi”)

### Ghiocei prin buzunare, violete sub manșete...

**C**red că nu este deloc întimplator faptul că aproape toate florile sînt de genul feminin. Chiar și ochiul-boului, adică: o ochiul boului — două ochiul boului. Și să nu-mi spuneți mie că atunci cînd înfloresc florile nu înfloresc și fetele. Deci, folosind regula de trei simple, primavara înfloresc fetele, urmînd a se culege de regula toamna.

Pînă în această clipă am glumit. Acum trebuie să mărturisesc că lucrurile stau destul de prost, ba chiar grav, căci, sigur, viața este mai complicată pentru noi bărbații, deoarece orice adorație, fie și cea mai simplă, cere un consum de energie și adrenalină, care uzează organismul. Vom deceda pînă într-atît, încît ne vor crește ghiocei prin buzunare și violete sub manșete. Vom face cafeaua mai dulce, ne vom mira de faptul că toate colegile de serviciu au slăbit brusc și că le stă foarte bine, le vom scuti de muncile grele, că de cele foarte grele nici nu ne trece prin gînd și, în general, vom face tot ce e omeneste posibil să fie din nou primăvara.

Mircea DIACONU



După „Drum în penumbră”, toți și-au adus aminte că este o mare actriță (Margareta Pogonat)



Respectul pentru adevărul artistic (Dorina Lazăr)

### Inepuizabilul mister

**V**aleria Seciu e actrița cu care am făcut un film deosebit de important pentru mine. A fost o colaborare de zile mari, pentru că dincolo de forța talentului ei recunoscut, actrița are o sensibilitate cu totul specială. Face parte din categoria actorilor stăpîniți de aspirația spre perfecțiune, nu lasă niciodată loc la jumătăți de sentiment, de ton sau de traire. întotdeauna vrea să dea maximum din ce poate da. Și ea poate da mult, mult mai mult decît o solicită, de obicei, rolurile de film. Prea-plinul ei sufletesc și idealic își află arar personaje pe măsură. Dar, indiferent de partitura, Valeria Seciu se dăruiește total, așa cum numai marilor actori le stă în putere. Pînă cînd nu-ți înțelegi perfect timpul în care trăiești, psihologia spectatorului contemporan, nu izbutești să fii convingător, emoționant. Și ea e convingătoare prin emoție. Valeria Seciu este un exemplu de tinerețe, în sensul prospețimii, al înțelesurilor pe care le dă unei psihologii moderne — emanație a timpurilor noastre.

Cu siguranță că și datorită colaborării ei de excepție la *Vreau să știu de ce am aripi*, filmul a obținut zece premii (printre ele, premiul de interpretare acordat actriței la Piatra Neamț).

Regret că nu am acum în lucru (dar, sper, în viitor...) un film cu Valeria Seciu, pentru a-i oferi posibilitatea valorificării maturității ei profesionale, a unor virtuți pe care spectatorii de film nu i le cunosc încă. La mulți ani! și la mai multe roluri de film pe măsura talentului și aspirațiilor ei!

Nicu STAN

### Forța fragilității

**F**ăcusem un film pe care apoi am încercat degeaba să-l uit, pînă cînd am aflat, după ce l-am revăzut de cînd la televizor, că foarte mulți și-l aduceau aminte. L-am început prin anul... de fapt, n-are importanța cînd. Chemasem la probe aproape toți studenții IATC-ului. Am reunit atunci, în sălițele necajite altele „Tomis”-ului, pe mulți din cei ce aveau să devină valori de primă mărime al teatrului și filmului românesc. Printre ei, îmi amintesc perfect de o fată specială, plutind parcă, grațios, un chip de neuitat și o siluetă superbă. Retrasă, cu o superioară modestie foarte sigură în fragilitatea ei. După cîteva vorbe schimbate circumstanțial, am remarcat îndată la ea un simț izbitor al autenticului, o vocație, aproape pentru adevăr. Parcă desena, încercîndu-se, de parcă vorbind voia să ne oblige

(Continuare în pag. 22)

Andrei BLAIER

### Întîmplarea, șansa, marea întîlnire

**D**esigur, că pentru filmele mele Actrița este *Leopoldina Bălănușă*. „Cazul nostru” este destul de rar în cinematografia româ-

nescă și nu foarte des nici în celelalte. Un chip, un personaj care să străjuiască, să marcheze etapele unei filmografii. Așa a fost să fie, nu-mi arog nici un fel de merite. Întîmplarea, sau mai bine spus, șansa, a făcut ca Feleaga. Mara și mai apoi, doamna Handrabur să fie așezate în opera unor scriitori ardeleni din care m-am inspirat. Și tot șansa a făcut să o întîlnesc pe Leopoldina Bălănușă. Despre dimensiunea sa artistică și despre cele trei filme făcute împreună, e menirea criticii să scrie. Eu le aduc doar o tandră amintire și ei, Actriței, încă o dată, gîndurile mele cele mai bune. La mulți ani, Poldi!

Mircea VEROIU

### Cînd „aparatură” s-a îndrăgostit de ele...

**D**in filme realizate de-a lungul a douăzeci și cinci de ani, două sînt interpretele care nu mi se pot șterge din memorie. Nici pentru reliefurile artistice, nici pentru ceea ce au însemnat ele pentru personajele create.

Le pomenesesc în aceste rînduri cu simță și afecțiune, în ordinea în care au apărut în filmele mele.

Mai întîi a fost *Margareta Pogonat*. As fi un ipocrit dacă as afirma că pentru dactilografa Monica din *Drum în penumbră* m-am gîndit la ea din capul locului. Și, totuși, opțiunea mea n-a fost întimplătoare. Mai întîi, este vorba despre o caracteristică a mea (uneori m-a ajutat, alteori mi-a jucat feste): dacă nu pot să aduc pe ecran chipul unui actor nou,

(Continuare în pag. 22)

Lucian BRATU

### O tăcere plină de vorbe

**L**a Un petic de cer, *Cristina Deleanu* n-a existat inițial decît ca personaj despre care se vorbea. Era prezentă prin absență, precum destule personaje din literatură sau film. Fiînd soția directorului de șantier, constructor de hidrocentrale, apărea în fotografia din baracă, chip cu care eroul principal se află într-un permanent și tandru dialog fără vorbe. Dar cum, dintr-o simplă apariție, *Cristina Deleanu* conturase un personaj viabil, m-am simțit obligat să-i scriu o secvență anume. În *Petic de cer*, o nevastă, în *Zbor periculos*, o mama care-și crește singura copilul, personajele *Cristinei Deleanu* poartă în ele însemele unui anume tip de feminitate modernă, o eroină obișnuită a zilelor noastre. O căldură conținută, discreție, sobrietate, o forță interioară pe care o intuiesti, a unui om cu gînduri și fapte limpezi, capabă de înțelegere și devotament pentru cei din jur. Îmi place cum rostește *Cristina Deleanu* replicile, dar poate și mai mult îmi place cum tăce, o tăcere mereu încărcată, grea de sens, îmi place jocul ei din priviri. Pentru calitățile ei de actriță și de om, am scris un rol special pentru ea, în serialul TV. *Eroii nu au vîrstă*.

Ca scenarist, prefer întotdeauna să scriu pentru un actor, o actriță anume. Sînt încă destule actrițe — chiar din cele mari, consacrate — pentru care, cred, nu s-au scris rolurile ce le merită, ce probabil le așteaptă. Și ar fi bine să ne reamintim cît mai des acest lucru, nu doar cu prilejul „Zilei femeii”, cînd le spunem, afectuos, colegial, din suflet, La mulți ani!

Francisc MUNTEANU

Maturitatea unui talent mereu tînăr (Carmen Galin în „Saltimbancii”)

Cînd talentul s-a întîlnit cu personaje antologice (Leopoldina Bălănușă în „Dincolo de pod”)

Căldură conținută, discreție, sobrietate (Cristina Deleanu)

