

**Copiii sînt viitorul țării.
Ce fel de filme le dăm?**



Ci Nr. 3 (279)
Anul XXIV
ne
ma

Revista a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, martie, 1986

Festivalul național „Cîntarea României“

Înnoirea în întîmpinarea tematicii majore

În primele zile ale primăverii, Consiliul Culturii și Educației Socialiste a organizat, la „Casa Filmului” — Cinema „Studio” din Capitală, Constatarea pe tară a cineamatorilor, laureați și participanți la a cincea ediție a Festivalului național al muncii și creației „Cîntarea României”.

Este o metoda intrată demult în practică, avînd scopul de a generaliza experiența dobîndită și a fixa unele jaloane ale activității viitoare. Noutatea a fost, de data aceasta, depășirea caracterului bilanțier al lucrărilor, prin efortul apropierei de aspectele metodologice și preocupările calitative ale cineamatorilor, prin factura concretă și aplicată a programului, începînd cu nuanțarea direcțiilor și speciilor tematice prioritare, cu discutarea critică și autocritică a rezultatelor.

Înnoirea a venit în întîmpinarea solicitărilor cinecluburilor înșiși, angajați cu pasiune în discuțiile desfășurate în lumina indicațiilor de partid care orientează întreaga noastră activitate. Referatul introductiv i s-au adăugat, în acest scop, o gală de filme și expune-

O consfătuire a cineamatorilor stimulatoare și pentru profesioniști

riile susținute de cinești profesioniști de notorietate, în direcții nealgalice precum: scenariul filmului de scurt metraj (Titus Mesaros), imaginea (Constantin Ciubotaru), montajul (Alec Croitoru).

S-a văzut din discuții, dar mai ales din unele filme, că în actuala fază a acestei ample mișcări, adevăratul cineamator nu mai e un diletant. Fără a cochetă cu profesionalismul, fără a recurge la paralelisme gratuite, el e conștient

de necesitatea calificării în toate compartimentele de lucru, nu dintr-o simplă curiozitate tehnică, ci într-o cît mai largă perspectivă ideologică și culturală, a unei finalități social-politice și educative bine precizate.

Asta nu înseamnă că nu există încă destule prejudecăți și rămăneri în urmă, transformate, la rîndul lor, în obiect al dezbaterilor. Avem încă de luptat, de pildă, împotriva unei imagini incomplete sau false, uneori chiar cu imaginea cineamatorilor despre ei înșiși, care nu corespunde totdeauna cu realitatea și cu posibilitățile lor maxime. Astfel s-a demonstrat că, în ciuda unor dificultăți, departe de a fi în scădere sau de a bate pasul pe loc, avem actualmente aproximativ 700 de cinecluburi în țară, cu aproape șapte mii de participanți, fără a socoti cinecluburile pionierilor, elevilor și studenților care ar dubla cifrele. Se realizează opt-nouă sute de filme în fiecare dintre edițiile festivalului, în toate cele zece categorii tematice.

Florin VELICU

(Continuare în pag. 14.)

„Partidul nostru
va acorda
întreaga atenție
afirmării plene a femeii
în toate domeniile
de activitate,
va crea toate condițiile
ca ele să fie,
întotdeauna,
o prezență activă
în viața țării,
să-și aducă
întreaga contribuție
atît în creația
de bunuri materiale
și spirituale,
cît și în familie și societate,
în întreaga operă
de construcție socialistă
și comunistă
din patria noastră”.

Nicolae CEAUȘESCU

(din Mesajul adresat femeilor
din Republica Socialistă România
cu prilejul „Zilei internaționale a femeii”)

Copiii sînt viitorul țării.

Un dialog pentru toate vîrstele

Pentru mine, „filmul de copii”
este un „film de familie”

Pentru un creator, filmul pentru copii este un crez. De aici încolo trebuie discutat. Pentru că acest gen nu face parte dintr-o modă, nu este expresia unei „linii care se poartă la un moment dat” și pe urmă se schimbă. El este o permanență. Cu alte cuvinte, trebuie să fii pasionat, convins în adîncul tău că vrei să faci filme pentru copii. Altfel, el apare ca o lucrare exterioară ție. Este atît de greu de făcut, reclama atît de multe date în plus față de filmul obișnuit, încît nu pot să cred în creațiile întîmpătoare, trecătoare prin filmografia unui regizor. Filmul pentru copii presupune o adîncă cunoaștere a psihologiei vîrstei și a modalităților de educație; el obligă creatorul la o responsabilitate deosebită intrucît este un gen destinat unui public care nu are încă puterea discernămintului. Un spectator-bugete care absoarbe tot ce-i dai și, în egală măsură, poate asimila lucruri folositoare, dar și lucruri care pot fi împotriva educației lui estetice. Și nu numai. Nimic mai periculos decît să pui sub ochii copilului o peliculă de prost gust, sau care poate dezvolta prostul gust și, în acest sens, eu cred că noi, creatorii, nu avem voie să uităm că prin ceea ce numim „act de creație” facem și un act de educație. Poate de aceea eu imaginez filmul pentru copii ca un film „de familie”. Adică un film care implică atît copilul-spectator, cît și părinții-spectatori. Iar dacă așa îi întrebă de ce fac asemenea filme, de ce cred în ele, n-aș putea să răspund. Ar fi ca și cum aș fi întrebă de ce iubesc un om sau altul. Ceea ce știu este că, din păcate, în lume, sînt prea puține filme bune pentru copii.

Rolul acestui gen de filme este foarte complicat: pe lîngă latura lui educativă, el mai are și o latură strict omenească. În zilele noastre, filmul pentru copii are și menirea să înlocuiască bunicii timpurilor moderne, de regula

prea tineri și prea ocupați în viața socială ca să mai aibă timp să fie bunici. Deci, prin filmele pe care le facem, trebuie să suplinim și „munca bunichilor cu nepoții”. Să acoperim măcar o parte din „de ce”-urile pe care copiii le lansează la o anumită vîrstă, acele infinite de ce-uri prin care își exprimă ei setea de cunoaștere. Și cînd spun asta mă gîndesc că sînt prea puține filme de tot felul — animate pentru o categorie de vîrstă, documentar științific sau film didactic pentru altă vîrstă, chiar și filme artistice pentru toate vîrstele. Filme făcute cu o bună cunoaștere a ritmului în care trăiesc copiii noștri, a pretențiilor pe care școala le are de la ei, a volumului mare de obligații pe care le are un copil în zilele noastre. Copiii secolului nostru nu au timp de pierdut. Noi trebuie, așadar, sîntem obligați, ca în timpul cinematografic al unui film, să-i furnizăm cît mai multe cunoștințe importante și care să-l intereseze. Recepția spectatorului-copil azi este astfel educată încît el este în stare să primească mult mai repede și mai mult decît cu ani în urmă. Datorită educației audiovizuale de care se bucură, el știe să se aleagă nu doar cu ceva, ci chiar cu mult din cît i se oferă. Ca atare, datoria noastră de a-i oferi crește.

În ce privește tematica unor asemenea filme eu, personal, mă îndepărt de acele basme „moderne” care ne propun numai introducerea copilului în sfera rachetelor, a tehnicii și tehnizării, pentru că mi se pare a fi o cale de falsă modernizare a basmului. Sînt tentată mai degrabă să mă întorc cu pioșenie la literatura română scrisă sau la basmul popular — mă gîndesc la Ispirescu, mă gîndesc la Creangă. Și, bineînțeles, de fiecare dată resimt, ca pe o acută necesitate, nevoia ca aceste basme să fie cunoscute de copiii noștri pentru că în ele ei pot găsi forța, seva creatoare a poporului nostru. În aceste

basme, noi toți, dar mai ales copiii, sîntem învățați să fim mai buni, mai drepiți și viteji cît cuprînde. Sîntem învățați să învingem raul și să ne iubim patria. Cred în necesitatea îmbinării prezentului cu trecutul — fie el și al fanției creatoare a poporului care a contribuit neîndoielnic la așezarea culturii noastre spirituale. Vizavi de această literatură clasică, dar după mine atît de modernă în spirit, noi, cinești, avem atît de mult de făcut încît speranța mea rămîne pe umerii generației viitoare. Îmi place să cred, că în generațiile tinere de cinești vor exista și acei regizori care se

vor apleca cu dragoste și răbdare, credință și devotament asupra filmului pentru copii (cî-tește „de familie”), și cred acest lucru poate pentru că în noua generație de regizori există foarte multe talente. Există foarte mulți oameni sensibili, capabili să se apropie de acest gen atît de dificil și atît de responsabil.

Elisabeta BOSTAN

Cel mai prețios spectator: copilul

Prezentul cel mai viu proiectat în filmele
cu „a fost odată”

În ziua aceea m-am sculat de dimineață, foarte de dimineață, trebuia să termin pînă la ora 12 scenariul pentru un film, un film pentru copii.

Copiii sînt niște gogomani, mi-am spus eu, ei nu iau lucrurile așa cum sînt, întotdeauna întrebă sau se descurcă singuri cum nu te aștepti! De ce e așa? De ce e așa și nu așa? N-au nici un respect pentru Lună sau sînt în stare să deschidă capul frățiorului care doarme ca să vadă ce sforăie înăuntru... Trebuie să te deghizezi ca să te poți apropia de ei și e foarte greu, nu se lasă păcăliți! Dacă faci pe Moș Gerilă, ei știu că ești tu, dar le place, acceptă „joaca” ca să-ți facă ție placere... Sînt teribili de înțelegători, te privesc calm cum te chinu cu barba de vată și se prefac că nu-ți văd stîngăciile.

Deghizarea care te place cel mai mult copiilor (cea mai dificilă) este să-ți pui masca pe creier: să te prefaci ca ești la mîntea lor, să le vorbești și să interpretezi lumea așa cum vor ei; adică scaunul întors pe dos este un automobil; miștile întinse și fugind prin casă reprezintă un avion, nisipul turnat în forme de

tablă e delicios... Să vezi dacă nu-ți place prăjitura, sau să faci greșeala și la cotituri cu scaunul să nu semnalizezi!

Mă bărbieram și-mi aduceam aminte ce interes au copiii pentru care bărbierit — au sentimentul diferenței de vîrstă — a te interzice sau se bărbierească este a te spune cu multă rautate: ești copil! Lor, copilor, le place să fie copii, dar se dau mari: ei sînt doctori, sau soferi, sînt miniștri și foarte des, părinți... Vecinii spun că d-aia iubesc copiii pentru că nu-mi manîncă zilele! așa cum le manîncă lor, ca sînt rai, neascultători și întorc casa pe dos.

E curios cum îmi vin toate ideile astea cînd mă bărbieresc! În fond ce e copilul? Un om în formare, un matur care crește! La vîrstă lui copilul are o vie impresionabilitate ce devine din ce în ce mai activă. Totul se imprimă pe cea mai mare acrierului său, dar ca la magnetofon: o înregistrare șterge pe cealaltă, el nu trăiește decît momentul prezent, este incapabil de atenție, este captivat de orice senzație momentană, n-are nici un orizont, nici pentru trecut, nici pentru viitor. De viitor se ocupă părinții, ei le descoperă talente



Ce fel de filme le dăm?

„unice”, aplicații pentru poezie, desen, muzică... Copilul însă rîzind, plîngînd aproape în același timp, abandonează o jucărie pentru alta, fără a înceta să se miște permanent, are multe dorinți, ambiții puternice, dar, totdeauna efemere... Dacă mîncă bătăie, îi trece repede, pare uituc și nu e, știe ce trebuie să țină minte, dar alege, știe ce vrea și chiar evaluează riscul: dacă face ceva ce place sau nu place celor mari. Minte, monstrul mic! A minți, înseamnă a ști cum arată adevărul, iar minciuna nu face decît să amine pedeapsa — pentru a-i face momentul plăcut. Cît de mult iubeste copilul, prezentul!

Copilul își iubeste mama, e gelos pe alți copii, gelos pe fratele sau sora lui care ar putea să-i răpească o cît de mică mîngiere sau alintare pe care numai el o merită! Afectiv, foarte ușor iritabil, este chiar violent, străin la mișca — strînge de coadă pisica și toate emoțiile ce nu-l interesează le respinge egoist. Mă spăl pe față, mă usuc cu prosopul... „Dîmineață cînd mă scol./ Mă-mbrac iute și mă spăl...”

Mă întreb odată un puști dacă trebuie să se îmbrace întîi și pe urmă să se spele, ai naibii copiii ăștia, unde le merge mîntea?!...

Trec prin fața mașinii de scris, aseară am scris o secvență cu Fat Frumos, Cosinzene și un monstru hidos. Mă șterg în urechi și-mi aduc aminte de povestea lui Perseu, strălucit erou din mitologia greacă. Perseu atacă Meduza (un monstru oribil care are pe cap în loc de păr, șerpi — fascinant, dar în același timp privirea sa pietrifică). Atena îi dă lui Perseu oglinda în care ea își aranja buclele. Perseu se apropie de Meduza și evită privirea ei pietrificatoare, observînd-o reflectată în oglindă... Perseu învinge Meduza printr-un truc pe care noi, în cinematografie, îl folosim pentru a învinge privirea neiertătoare a spectatorului...

Dar eu trebuie să fac o poveste cu Feti Frumoză și mie-mi plac poveștile interpretate! Vreau să fac monștri simpatici, balauri cu suflet de fecioară, spini justițieri, cosmonauți confundăți cu oameni îmbrăcați în piei de porc... Mă asez la masă și cred că am bătut o virgulă... Altfel, zic eu, întorcînd-mă la filmul meu, starea morală este foarte bine legată de starea psihică, copilul acceptă jocul pe care noi i-l propunem și povestea e poveste, ei o ascultă, o vede cuminte la cinematograf, la teatru, la televizor, dar se uită și dincolo de programul pentru copii și se joacă de-a poliștii și trage cu pistolul! Mobilitate, impresiunabilitate superficială, memorie fără rațiune, facilită, fugitivă... Acestea sînt trăsăturile caracteristice ale psihicului copilului, adică al

unei ființe al cărei creier e în plină dezvoltare...

FuriOS, am descris un Fat Frumos cu barbă și mustați, i-am pus și ochelari de miop — am rupt pagina, e pentru copiii mari! Pentru copilul mic, pentru clientul meu neastîmpărat, ce nu se poate concentra, căruia îi fuge mîntea dintr-un colț în celălalt colț, pe verticală, și pe orizontală, diagonală sau spirală, trebuie lucruri mai simple.

„Curios cum îi plac poveștile cu „unu mare” și cu „unu mic” și cum îi place să învingă cel mic! Îmi aduc aminte de filme desenate: un cutu mare fugărește o pisică mică... pisica face la stînga și năvălește se face foaie de țigară pe un gard... Sau pisica care fugărește un șoricel și care prin diferite smecherii înnebunește pisica cu miere sau cu dinamită pînă se face schelet! Unde-i vorba profesorului: pisica e trebuincioasă omului, pentru că mîncă șoareci... Dar iată că în imaginea următoare pisica (întregă ca și cum n-ar fi fost adineaori schelet) fugărește din nou șoricelul... Și cu dinamită? Care dinamită? A, da! Așa vine vorba: a făcut-o praf! Acum, a prins șoricelul, îl presară cu sare și-l pune în tigaie să-l prăjească!

Asta am mai văzut-o, da' îmi place, vreau să o mai văd o dată! E foarte greu să fii original, mai ales cu copiii. Ceva neobișnuit, ceva nemaivăzut, ceva care nu are încă nume, știu eu? De ce să fii eu primul care să apreciez, dacă mie-mi place și cred că e serios și cînd color e de ris! De ce să rîd cînd trebuie să tac și invers — nu-mi plac chestiile astea originale, mie mai bine dă-mi o treabă verificată, la care să se scrie clar: comedie!

În sfîrșit, astea-s chinurile mele, copiii însă cred tot ce li se spune, ce vad, adică știu că, de exemplu, fiacăra unui chibrit frige, că nu e bine să mîncîci chibritul... Cît despre teoria chibritului, habar n-au... Abia pe la vîrsta de doi-trei ani copilul este înzestrat cu toate culturile, bineînțeles debile, dar care evoluează împreună cu el. El cunoaște o limbă, bineînțeles nu-i limba română și nici franceză, e un fel de limbă spațială, o limbă proprie lui, un fel de sunete cu ajutorul cărora determină obiecte și mai ales dorinți, cred, că mai ales dorințele îl fac să învețe limba părinților.

Îmi dau seama că stau în fața mașinii de scris și nu prea știu ce vreau să scriu... Copilul meu, clientul meu crește și vreau să-l prind din zbor, cred că pe la vîrsta de patru-cinci ani și pînă la pubertate el iese din faza dominant sensibilă și intră, aproape neobservat, în faza impresionant afectivă, el devine capabil de afecțiune pentru cei din jurul lui, puțin cîte puțin se debarasează de egois-

mul feroce ce-l domina anșorii, devine cum s-ar spune... uman, nu mai plînge repede pentru orice, colaborează cu cei din jurul său, ajută la dezvoltarea facultăților sale intelectuale stimulat de educație și mai ales de orologiu.

Pe scurt, copilul începe să devină spectator. Dar copilul crește. Tînăra fată îmbracă papusa și o ceartă, tînărul caută jocuri zgometoase, violente, își îmbogățește de exemplu vocabularul cu mărci de automobile, fapte senzaționale și sport.

Clientul meu crește, se dezvoltă, ajunge

miine, poimîine matur și eu încă nu i-am oferit mai nimic, nimic care să-i placă și mai ales, să-i fie folositor... Îmi vine să rup tot ce am scris și să încerc să conving producătorul meu că trebuie să facem ceva nou pe limba și imaginea secolului nostru, sintem școala cu metodele ei, sintem filmul cu variantele noastre, sintem televiziunea cu emisiile și casetele ei...

Mă uit la ceas: 11.30! String repede foile, le asez după numere, le pun în dosar, alerg la studio: e foarte important să fiu punctual.

Ion POPESCU GOPO

Filme cu copii, „lecții” pentru părinți

...un concurs de idei
de scenarii pentru copii,
la care să aibă acces toate vîrstele

Există astăzi în lume un interes sporit față de filmele pentru copii. S-a realizat și la noi cîte ceva în ultima vreme și e foarte bine. Numai că puține din aceste filme li se adresează direct lor, chiar cînd protagoniștii sînt copii. Cele mai multe sînt lecții de comportament pentru părinți. Educația educatorilor, nu-i rău, dar să nu-i neglijăm nici pe cei mici. Să nu scăpăm din vedere marea lor plăcere: povestea. Să nu uităm că acești copii atît de instruiți, atît de înțelepți, de învățați, copiii secolului tuturor minunțiilor tehnice, au o foame teribilă de poveste. De filmul cu „story”. De aventuri. De filmul muzical. Cu ce încintare văd ei și revad Veronica sau Mama, De-ăș fi Harap Alb... I-ați urmărit în timpul proiectiilor? Sînt fascinați, înghină melodia odată cu protagoniștii, e o bucurie generală... Și cite asemenea bucurii le-am mai putea oferi din bogatul tezaur de basme românești!... Ce mu-

zical ar putea ieși din amuzantul „Ivan Turbincă”. Numai iadul ce ilaritate ar stîrni!... Dar „Făt Frumos din lacrimă”, dar „Făt frumos și meriele de aur”, ce motive de inspirație pentru cineaști. Dar peisajul țării!... Cheile Șugăruului, să zicem, ce cadru feeric nemeipomenit pentru toate „Dumbrăvile”... cinematografice. Un peisaj care ar putea povesti, el singur, ca un adevărat personaj de film, alțea și alțea minuni. Numai de-ar exista și interesul sistematic pentru sondarea acestor zăcăminte de fantezie și înțelepciune, basmele din care să se împărțasească, prin intermediul filmului, toți copiii noștri.

Ce-ați zice de o casă de filme specializată pentru filmul de copii? Dar de un concurs de idei de scenarii la care să aibă acces și condeiele sub 14 ani? Așteptați și provincia...?

Ion MUSCĂ
actor Teatrul Tineretului
Piatra Neamț



Protagonistă: Familia *Promisiuni* de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan, cu Maria Ploae, Mircea Diaconu, Aurel Giurumia și copiii Medeea Marinescu, Dan Bordeianu, Vlăduț Pop)



O singură „aripă”. Dar protectoare. *(Vreau să știu de ce am aripi de Ioan Grigorescu și Nicu Stan, cu Valeria Seciu și Cosmin Șofron)*

Filmul de familie ca datorie. Ca bucurie

Prietenul meu, copilul

Nu poezii „cu interpretare”, ci sufletul copilului îl interesează pe regizor

Cine sînt acești actori minunați? Cine-i fata asta? Unde și cum ai găsit-o? Comanda la mine. Decalat 3 fotograme. De dragul tău, Anca. Mixaj. Actul IX.

Un buton albastru se stinge, unul roșu se aprinde, filmfonogramele încep să se rotească, desfășurînd simultan și sincron cele 8 benzi de sunet care vor deveni una: coloana sonoră a actului IX. Aceasta este mixajul. Pe ecran apare curtea blocului, băieții joacă fotbal, fetițele „stau frumos” pe bănci; nea Fane joacă table. Muzica mai prezentă, îl rog eu pe Mihai, inginerul de sunet și percepția începe să puncteze sonor momentul, ca o bătaie de inimă.

— Cine-i fata asta? se aude tare o voce în spatele nostru. E deranjant să te întrerupă cineva din lucru, mai ales cînd emoția trebuie prinsă, ghidată și redată, dar vizitatorul din sala de mixaj în acea dimineață de iulie '83 a repetat întrebarea, mai categoric, uimit: pe ecran apăruse, preț de două secunde, ea — Anca. Din mulțimea fetelor de copii o văzuse, ea se distingea. A trebuit să opresc mixajul. — Cum ai găsit-o, de unde e, cum ai lucrat cu ea? Întrebările erau din cele ce mi se pun în mod obișnuit. Vizitatorul era mai puțin obișnuit. Se numea Alan Pakula. De profesie, regizor de film, deținător al unui premiu Oscar. În vizită la studioul nostru, în trecere prin intinericul sălii de mixaj, surprins parcă și el de intensitatea unei priviri de copil.

Recentul premiu de interpretare la Festivalul filmului pentru copii de la Chicago, obținut de Alexandra Duca (interpreta rolului Anca), unicul premiu de acest fel obținut de un copil din România (și care urmează premiului de interpretare de la Piatra Neamț și mențiunii de la Giffoni-Italia) confirmă alegearea justă și calitățile de excepție ale fetiței de 12 ani.

Sînt des întrebată de unde și cum aleg in-

terpreții. Și mai des sînt abordată și mi se propun, mi se prezintă copii. Să vezi ce frumos e! „E extraordinar de inteligentă” și tot așa.

În cele trei filme pentru copii pe care le-am făcut pînă acum (*De dragul tău, Anca, Ra-cheta albă și Al patrulea gard lângă debarca-der*) interpreții au fost aleși din miile de copii care au răspuns anunțurilor din ziar. Se publică un anunț și la sediul echipei încep să se adune copii. Niciodată doar în limitele de vîrstă cerute. O mare parte însoțiți de rude, vecini, mai emoționați decît candidații, vrînd neapărat să intre și ei la selecție, să-i îmboidească, să ne convingă. Nu e ușor. Dar nu voi putea niciodată să mulțumesc de ajuns copiilor care vin, sutelor și miilor de părinți care îmi permit astfel, să am șansa să găsesc cel mai bun interpret. Poate că filmele mele să le aducă, prin bucurie, răsplata recunoștinței mele. Aș minți să nu recunosc de cîte ori mi s-a rupt sufletul trebuind să renunț la cîte un copil „frumos” sau „dulce”, dar care, fie că e conștient că va deveni „erou de film”, și începe să „joace”, fie că vorbește cu mine și miinile încep să se frămînte nervoase, trăducînd un trac neobișnuit. De fiecare dată încep prin a încerca să-i fac să se simtă bine cu mine. Să uite pentru ce sînt acolo. Să-i văd destînsi, rîzînd, răspundînd firesc. Eu am nevoie să ajung să le cunosc sufletul, nu poeziile învățate pentru a fi recitate „cu interpretare”. Mi-ar place să cred că aceste gânduri ale mele vor fi citite de mulți părinți, de mulți copii. Mă pregătesc să încep, în curînd, un alt film și atunci cînd va apare în ziare anunțul „echipa filmului *Recital în grădina cu pitici* caută copii pentru a interpreta rolul principal” vor veni cu tot sufletul. Un copil care e ales pentru un rol în film face un salt de zece ani în vîrstă. Nu le-am ascuns niciodată, nici lor, nici părinților, ce muncă grea îi

asteaptă. Dar ce minunat e cînd reușesc dincolo de film să văd cum cresc ei, micii mei interpreți, ca oameni. Absolut toți, după perioadele de filmare, au devenit mai buni, mai silitori la școală. Explicația e foarte simplă lucrînd cu ei, am descoperit și dezvoltat tocmai aceste calități — esențiale oamenilor de ispravă: sensibilitatea, dar și punctualitatea, capacitatea de concentrare, respectul pentru munca celorlalți, spiritul de echipă și memoria afectivă. Așa au descoperit ei, la 7, la 10,

la 12 ani gustul adevărat al muncii făcute cu rigoare și plăcere. Iar prin ei, eu îmi redescopăr resursele de tandrețe și haz. Rezultatul este cel pe care-l știți, o exclamație de uimire emoționată: Cine-i fata asta? Unde și cum ai găsit-o?”

Cristiana NICOLAE

Lumină pentru viitor...

În filmele realizate de copii domină bucuria, joaca, lumina. Să le-o dăruim și noi

Cei care inițiem, realizăm și discutăm apoi despre filmul pentru copii trebuie să ținem neapărat seama de vîrstă diferențiată a

micilor spectatori cărora ne adresăm. Spectatorul de vîrstă preșcolară are altă capacitate de recepție și prelucrare logic-emoțională a imaginii cinematografice și, evident, cu totul

Moment vesel la festivalul filmului de copii de la Piatra Neamț. Interpreții multor filme care au înveselit asistența. Printre ei: Alexandra Duca, Cosmin Șofron, Andrei Duban, Diana Muscă, Luciana Barna, Runa Petringenaru, Radu Nicolae



alta elevul de 12-14 ani. Cunoștințele acestuia din urmă sînt bine formate, puterea de prelucrare a informației și emoției primite prin intermediul imaginii artistice, capacitatea de analiză și discernămintul lui critic, sînt apropiate de vîrsta adultă. La orice vîrstă însă — între 4 și 14 ani, micului spectator nu-i place sa fie „dăscălit” prin imagine. Să i se arate cu degetul ceea ce el poate înțelege, cînd îi sugerezi ideea cu delicatete și fantezie, te adresezi la inteligența sensibilității lui care evită ostentația, nu digeră formulele stereotipe, limbajul sablonar. În astfel de situații (și mi s-a întîmplat să asist la reacțiile copiilor vizavi de câteva filme neinspirate) micul spectator se închide în el, refuză chiar o idee nobilă dacă nu ai știut să i-o faci atrăgătoare, sugestivă, simpatică. Copiii au nevoie de personaje pe care să le îndrăgească, adevărate modele, ei sînt apti să guste morala unei povești dacă i-o oferi inteligent, într-o formulă captivantă, singura care poate să-l convingă. Problema expresivității limbajului acestui gen, un limbaj modern, evoluat pentru un spectator deprins de foarte mic cu mijloacele audiovizuale curente — e o problemă dificilă, la care trebuie să reflectăm cu toată seriozitatea. Familiarizat cu imaginea cinematografică de foarte devreme, micul spectator al epocii electronice înțelege rapid limbajul eiptic care se dispensează de informații de prisos, de repetări plonsonice; el sesizează repede trecerile de timp printr-o simplă întințare a imaginii sau printr-o supraimpre-

șiune bine realizată; asimilează prompt raportul sunet-imagină, o muzică ce sugerează starea interioară a personajului. E suficient să audă semnalul atît de cunoscut al ciocănitărilor Woody montat pe imaginea unui copil poznaș, ca el să înțeleagă dintr-o dată caracterul personajului. O metaforă cum e aceea din **Vreau să știu de ce am aripi** — cea a vulturului care, după ce a fost tinut multă vreme închis, cînd i s-a dat drumul nu mai știa să zboare — această metaforă am avut bucuria să constat că a fost perfect înțeleasă. Spectatorii-copii au făcut cu ușurință legătura între imagine și starea personajului — copiii cu aripi frînte, traumatizat de drama părinților ce se despart. Și așa, fără să apelăm la cuvinte neam printr-o sugestie, o aluzie simbolică, le-am transmis însăși tema filmului. Dar copiii au nevoie de multă lumină, căldură, poezie, în viață și pe ecran, de ce să îi intoxicăm noi cu spaimele și angoasele noastre? Am avut prilejul să urmăresc câteva filme pe 16 mm realizate de pionieri în cadrul cinecluburilor. Am fost frapat de explozia de soare, bucurie, lumină, joacă pe care am sesizat-o în acele imagini. Să le dăm și noi, prin filmele pe care le facem, prin imaginile luminoase pe care le dedicăm, acele povești care să-i bucore, să-i tonifice. Prin filmele dăruite lor, noi gîndim viitorul, transmitem generațiilor mileniului următor, încrederea, speranța în acest viitor.

Nicu STAN

Cu ei trebuie să fii mereu „pe fază”

Nu filmăm cu aparatul ascuns. Filmăm cu emoția la vedere

Filmele noastre cu copii, despre copii? Pentru copii? Pentru toată lumea! Ce ne preocupă în primul rînd? Adevărul. Autenticitatea fiecărui cadru. Emoția. Uneori o undă de umor.

Facem filme pentru copii și ei se recunosc pe ecran, își retrăiesc micile sau marile probleme ale vîrstei. Facem filme pentru părinți — care își descoperă în filmele noastre proprii copii — în situații, momente, întîmplări, la care, altfel, n-ar putea asista niciodată. Părinții n-au voie să intre în timpul orelor de clasă, nu asistă la lecții, nu-și pot închipu prea bine cum se comportă copilul lor în fața profesorului, la un examen. De cele mai multe ori cu totul altfel decît acasă, în familie. Un copil plîngînd cu lacrimi amare tragedia vîrstei sale, „nu știu să-i fac pe l mic”, va trezi alt scou în inima unui părinte și altul în inima unui copil de aceeași vîrstă. La Costinești, după ce s-a văzut **Abecedarul**, o fetiță a ținut să ne mulțumească pentru că „cineva s-a gîndit și la ei”.

Ne gîndim mereu la ei, ne place să lucrăm cu ei, am fost colegii lor, ca șoimi, la grădiniță, am fost elevi în clasa I, în a VI-a, în a XI-a, am dat examene... Și cînd spunem că am fost colegi cu eroii noștri, o spunem la propriu, pentru că, într-adevăr, înainte de începerea filmărilor petreceam zile întregi alături de ei, în clasă, în recreație, discutăm, împreună despre profesori, cu alte cuvinte, le cîștigăm încrederea.

Copiii nu au nici un fel de inhibiție în fața aparatului de filmat. Nu-i interesează nici reflectoarele, nici echipa, atîta timp cît în fața lor se află o profesoară care le pune o întrebare, sau dau examen, sau extemporal. Ce importantă mai are filmul cînd el nu știe să-i facă pe „l” mic?

Dar copiii sînt și niște actori minunați. Dacă noi n-am fost „pe fază”, dacă n-am reușit să surprîdem o reacție, un gest, un răspuns spontan, copilul la cererea noastră, își repetă identic „jocul” — cu condiția ca profesoara să-i pună aceeași întrebare, să-i ceară

aceleia lucru, să-l pună în aceeași situație. În **Abecedarul** copiii trebuiau să dea exemple de cuvinte care să înceapă cu litera „u”. Un puști a găsit cuvîntul „urban”. Cînd a fost întrebare ce înseamnă „urban”, el a răspuns: „așa, ceva, ce-și pun turcii, pe cap, așa...” și a făcut gestul, arătînd cu mina pe cap ce înseamnă „urban”. Confuzia copilului, gesturile lui puteau să constituie un moment semnificativ pentru film. Dar în ziua aceea noi eram simpli elevi. A doua zi am adus aparatele, i-am explicat copilului ce vrem, el a înțeles perfect — profesoara a repetat întrebarea, copilul a răspuns întocmai, a repetat chiar și gesturile, colegii s-au amuzat la fel, momentul a ieșit perfect autentic. Cu cît vîrsta erorilor crește, cu atît firescul se obține mai greu. Mărturisim că pentru a obține o comportare, o vorbire naturală, de la elevii mai mari (sau de la maturi) fraza noastră cheie este: **Dragă, aici nu vorbești la televizor, aici vorbești cu mine!**

Cînd ne-am căutat eroii pentru filmul nostru despre bunici **A fost odată...**, una dintre buniciile la care eram în prospeție, ne-a povestit plîngînd, drama ei: la toamnă, nepotelul pe care îl crește împlineste vîrsta școlară și trebuie să plece la părinții tocmăi în... Drumul Taberei, casa lor rămîne goală, ei rămîn singuri, bătrîni... Am hotărît să încercăm s-o filmăm și să încercăm să-i obținem plînsul. Oare vom reuși? Aparare, reflectoare, șapte oameni în jurul ei, dar în momentul în care am pus degetul pe rană, cînd i-am amintit ce o frămînta, imediat a început să plîngă și să povestească în fața obiectivului același lucru: Nu neapărat la acest moment, dar am surprîns cite un spectator ștergîndu-și o lacrimă. Fie că era bunice, sau bunică, fie că a fost sau era crescut de bunici, fiecăruia dintre aceștia filmul le transmitea ceva. Deci am revenit de unde am plecat. Un moment de adevăr, de emoție care să treacă ecranul. Dar pentru asta, trebuie să reușești să crezi starea firească în jurul celui filmat, în așa fel ca problemele lui de viață să depășească în intensitate și pe cele create de aparatul de filmat. În

momentul de față nu avem acest gen de probleme. Vîrsta copiilor pe care îi filmăm acum 5 minute, o zi, 3 zile. Facem un film despre o meserie veche de cînd lumea. Un film despre moașe. De la bunici, ne-am întors la origini. Ce urmează? Sperăm, un film despre niște vechi prieteni, copii filmați în 1980 cînd erau în clasă a VI-a (**Sedintă cu părinții**) și pe care îi întîlnim în clasă a XII-a la sfîrșitul unei etape din viața lor și la un nou început de drum. Nenorocirea e că trebuie să scriem scenariul... Scriem mult mai greu scenariul decît realizăm filmele...

Am vrea să răspundem și la o întrebare pusă adesea: „Unde era ascuns aparatul de filmat? „Poate dacă s-ar fi putut ascunde, I-am fi ascuns. Dar un aparat de filmat sincron este mare și greoi și o clasă este un dreptunghi cu patru colțuri „la vedere”.

Într-unul din colțuri era aparatul, lîngă tabla, și după primele zile — ce zic eu? ore — devenea psihologic invizibil, cu operator și asistent cu tot. Sigur că dacă ar fi coeficientul de consum al peliculei mai potrivit cu subiectul, filmele noastre ar avea și alte momente de adevăr, pentru că nu chiar totul se poate reface. Așa însă, încercăm să vedem cit mai mult, să alegem cit mai bine, să găsim calea spre sufletul copiilor, într-un cuvînt să știm, să știm foarte bine ce vrem. De fiecare dată cînd începem un film îl avem în minte gata făcut, ideal după gustul nostru. Apoi ne lăsam duși de cărările intoarcecheate care sînt reale, dar se apropie curmă de „dealul” inițial. La un moment dat devulz se epuizează, pelicula se termină, și mai apare un film de...

Paula și Doru SEGAL

Alice-și ceilalți - în Țara Minunilor

În desenele copiilor apar aceleași motive: soarele, casa, copacul, pasărea

„Copiii găsesc de toate în nimic. Adulții, nimic în toate”.

Giacomo Leopardi

Afost odată... Nu, nu de celebra „Alice în Țara Minunilor” cunoscută de generații de copii de pe mapamond este vorba, ci de călătoria în țara minunilor care este desenul animat, început cu ani în urmă de o pictoriță și continuată și azi. Desenul animat este o țară minunată care primește pe teritoriul ei pe toți cei ce iubesc copiii și fantezia și au păstrat, ei înșiși, în sufletele lor, într-un colț neștiut de nimeni, ceva din generozitatea și puritatea sufletului de copil. Numai cu această condiție, odată ajunși aici pot să povestească copiilor cite-n lună și în stele, să-i învețe cu ajutorul leilor, oamenilor de paie și de tînichie, al iepurașilor și fluturilor, să iubească frumosul, să fie buni, curajoși, generoși și harnici. Nici o țară a minunilor nu poate fi minunată altfel. Dar să revenim la plasticiana de care vă vorbeam la începutul acestor rînduri. S-a hotărît încă de la început să facă filme numai pentru copii. Pentru copiii mari și mici și pentru adulții care au mai păstrat în suflet ceva din sufletul lor de copil. Să știți că mai există o țară a minunilor desenului animat. În ea se desenează numai pentru adulți, dar nu despre ea vorbim. Privind îndelung desenele copiilor, pictorița de care vă vorbim a observat că unele reprezentări se repetă ca un leitmotiv: soarele, casa, copacul, pasărea în ghicitori populare ea, pictorița, a găsit naive și lermecătoare reprezentări verbale ale acestor elemente. Așa s-a ivit fenomen de cartoane decupate numit **Ghicitori**. Soarele a devenit un personaj permanent, mereu același și mereu altul, participînd la întîmplări petrecute în filmele **Povestea micului cuc**, **Poveste cu buline**, **Fata babei și fata moșului**, **Punguța cu doi bani**, **La margine de lan**.

Arta populară a rămas o sursă generoasă de inspirație pentru multe din filmele realizate: stampele de Hășdate (sec. 17-19) pentru filmul de cartoane decupate **Fata babei și fata moșului**. Măști țărănești de teatru popular din nordul Moldovei, pentru ecranizarea **Punguței cu doi bani**. **Ceramica de Vama** pentru filmul cu obiecte **Vine soarele la circ**. Privind o farfurie de Vama, autoarea și-a imaginat o arenă de circ văzută de sus. Farfuria este concepută cu două registre decorative: Registrul exterior, cu buline peste care se suprapuneau în film petricele de mare pictate naiv și închipind capete de copii, iar registrul interior, cu floare. Aici era de fapt arena în care își desfășura numărul feeric, clownul în general, în filmele semnate de-a lungul anilor cu ajutorul unor tavorați de drum țu-

lentați și inimoși, autoarea lor a încercat să transmită micilor spectatori o trasătură caracteristică acestui popor cu suflet de poet: inclinarea spre armonie și frumos. Dacă înțentia a reușit, măcar parțial, călătoria autoarei în Țara Minunilor — călătorie care continuă — a meritat să fie începută.

Liana PETRUȚIU



Regizorul (Adrian Petringenu) și îndrăgiiții ciresari ai lui Constantin Chirăș (Aripi de zăpadă) cu Angela Ioan, Dan Dobre și copiii Alexandra Duca, Alina Croitoru, Alina Dumitrescu, Robert Enescu, Andrei Guran, Horațiu Medveșanu, Alexandru Rotaru)

Lirismul nu exclude parodia (**Mușchetarii în vacanță** de Alecu Popovici și Savel Știopul cu protagoniștii Bogdan Carp, Simona Băducu, Bogdan Nițescu)

O feerie pentru toate vîrstele sau de-a greierele și furnica — strălucitor moment de muzical (**Mama** de Vasilița Istrate și Elisabeta Bostan, cu Florian Pittiș, Violeta Andrei și Lulu Mihăescu)



Filmul românesc de copii premiat la Chicago

Un nou premiu pentru filmul românesc de copii:

De dragul tău, Anca de Cristiana Nicolae

la Festivalul internațional al filmului pentru copii de la Chicago:

Premiul special al juriului Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină tinerei **Alexandra Duca**

Felicitări întregii echipe



Festivalul național „Cîntarea României“

Lauri '85, proiecte '86
în cinecluburile
din toate zonele țării.
În acest număr:
București, Bacău și Tg. Mureș

București:

**Să evidențiem
frunțașii,
dar să nu-i uităm
pe cei
rămași în urmă**

Marele număr de cinecluburi bucureștine și lista de titluri pe care ele le propun pentru 1986 se pot cu greu ordona într-un tablou unic și în același timp succint.

De aceea voi începe cu unul dintre cele mai tinere cinecluburi, cel de la Întreprinderea de Mașini Grele București — I.M.G.B. — unde proaspătul cineamator, Ștefan Alexandru, tocmai a încheiat primul său exercițiu pe peliculă (*Simion muncii*) și lucrează în prezent la portretul cinematografic al unui tânăr muncitor care stăpânește și coordonează, de la un pupitru mecanizat și electronic, un mare număr de utilaje gigantice.

Se poate evidenția aria de cuprindere a interesului cineamatorilor, de la o asemenea zonă tematică pînă la ceea ce ne sugerează partea a doua dintr-un documentar, intitulat *Pe urmele Cantacuzinilor*, realizat de un cineast versat ca Ion Flechtenmacher, de la cîineclubul Liceului de artă „George Enescu”, cu filmări la Horezu și Tirgoviște, dar și în Italia, la Padova și Veneția.

Între aceste două jaloane, un întreg ciclu de producții își propune, de pildă, cineclubul de la Institutul de studii, proiectări și construcții din agricultură și industria alimentară privind valorificarea energiilor neconvenționale și elaborarea de noi tehnologii. Vom cita însă imediat un gen și un titlu de cu totul alt calibrul, filmul de ficțiune color *S-a întîmplat miine* de Veniamin Chițu. Ar fi vorba, nici mai mult nici mai puțin, decît de un fel de *Anti-războiul stelelor*.

Între I.M.G.B. și Cantacuzini, biogaz și steele, își găsesc locul filme anchetă, filme-parabolă antirăzboinică, filme-portret sau monografice, filme turistice-estetice, științifice, reportaje, utilitare s.a.m.d.

Rămîne ca anul care a început să verifice și să selecteze toate aceste bune premise și multe altele, să evidențieze performanțele și să antreneze în acest flux creativ și cinecluburile care fie că nu și-au precizat încă intențiile, fie că așteaptă un impuls pentru a se reactiva.

Paul MANTU
cineamator, instructor la „Ecran-util”
București

Bacău:

**Un concurs
judetean de
proporții naționale**

După cum am avut plăcerea să citim într-un articol recent din revista „Cinema”, județul Bacău a devenit în ultimii ani un adevărat „centru de producție cinematografică”. Printre animatorii acestei pasiuni și coordonatorii întregii activități creativo-educative, se află în primul rînd Vladimir Lucavețchi, Stelian Nănilian, Voicu Alexandrescu și alții, cunoscuți din palmaresurile Festivalului național „Cîntarea României”.

Regulamentul însuși al festivalului ne determină să avem în vedere și pentru anul 1986 o mare diversitate de teme, genuri și specii. Bacăul găzduiește, o dată la doi ani, un concurs al filmelor de animație din cinecluburi, cu o pondere și o rezonanță care re-

zultă din două simple cifre: la ediția precedentă, din 1984, au intrat în competiție în jur de 100 de pelicule, reprezentînd aproximativ 30 de cinecluburi din toate zonele țării. Ne aflăm în plină pregătire pentru a cincea ediție a acestui concurs de proporții naționale, care va avea loc în a doua parte a anului 1986. La cineclubul „Unirea” al Casei de cultură a sindicatelor, Ion Florea, împreună cu Luminița Grozavu și alți colaboratori, au în lucru, în pregătire sau în proiect, câteva desene animate, cartioane decupate sau filme de păpuși, satirice, poetice, sau experimentale.

Pentru concretizări, mă limitiez în continuare la cineclubul „Unirea” din Bacău, adăugînd că, în afara filmelor de animație, ne propunem să realizăm în 1986 cinci filme documentare sau cu bază documentară. Așa e cazul, de pildă, cu o peliculă edificatoare prin titlu și subtilitate: *Cum e plînea, Ioane?*, *O vară fierbinte a mecanizatorilor de la S.M.A. Hemeleu*, Alteori, „documentarul pur” la o turnură eseistică, precum în *Focuri la Tesani*, filmat în satul în care a locuit Enescu pe cînd lucra la „Oedip”. Nu ne lipsește din program un film de montaj, cu imagini de arhivă, *Letopiseș Bacău*, despre orașul nostru ieri și azi, preilejuit de sărbătorirea a 65 de ani de la fîurirea Partidului Comunist Român. Sint filme la care vor lucra, în afara de cei pomeniți la început, Dorel Ichim, Nicolae Schirliu și subsemnatul.

Alexandru IVANOVICI
instructor la Casa de cultură a sindicatelor
Bacău

Tîrgu-Mureș:

**Autodepășirea, ca
deviză permanentă**

Cineclubul „Mureș” al Casei de cultură a sindicatelor din Tîrgu Mureș funcționează fără întrerupere de 28 de ani, iar dintre veterani săi fondatori, activi și frunțași în toate edițiile Festivalului național „Cîntarea României”, aș numi în primul rînd pe Schnedarek Ervin și Paun Popescu.

Clubul nostru este nu numai un atelier de lucru, ci și un centru metodologic unde se divulgă secretele celei de-a șaptea arte și se sprijină, în acest mod, toate cele 16 cinecluburi din localitate. Dorința cea mai mare este ca municipiul nostru să devină un puternic centru al cineamatorismului, atît în planul producției, cît și al educației.

Incurajați de ultimele evoluții ale cineamatorilor mureșeni Schnedarek Ervin, Miclos Tiberiu, Paun Popescu, Seyes Francisc, Emil Grosu, Tiberiu Barta și alții, la întrecerile de la Herculan, Oțelul Roșu și Hunedoara, precum și la Festivalul internațional de la Odesa, pentru 1986 ne-am propus să realizăm cinci filme, dintre care unele se află în lucru. Ne preocupăm, în continuare, imbinarea ambitiilor artistice maxime cu efectul utilitar imediat, chiar dacă nu totdeauna în unul și același film. Astfel, *Iuzia* și *Optimismul* vor fi titlurile unor mini-esuri de investigație psihologică, în timp ce *Prietenie* și *Bătălia* ne vor purta pe tărîmuri cu totul terestre, cu dorința de a nu ignora niciăieri omeneșul și spiritul de dăruire în muncă.

Intrucît, cu prilejul diferitelor întîlniri, am constatat că multe filme nu sînt prea dense în idei, am luat inițiativa să organizăm, cu ajutorul presei locale, un concurs de scenarii special pentru amatori, dotat cu multe premii, premiul cel mare urmînd să fie ezcranizarea imediată. Iar pentru că în domeniul filmelor de animație sîntem deficitar, am invitat clububiști experimentați din alte zone ale țării, precum și specialiști de la „Animafilm” — București, să colaboreze cu noi într-un an în care întreaga activitate a cineamatorilor din județul nostru dorim să fie cît mai animată.

Vasile MUREȘAN
instructor metodist la Casa de cultură
a sindicatelor din Tîrgu Mureș

Țara ca vibrație patri

Și lucrurile pot da măsura omului

In timpul studenției, am fost solicitat, în cadrul activităților unui cerc științific, să scriu și să vorbesc despre Chaplin.

Am vizionat în acest scop multe filme (atîtea cite erau, în depozitele neînființate pe atunci Arhive Naționale de Filme), am citit multe lucruri scrise despre el și chiar de către el însuși — referiri la sine și la munda sa, m-am consultat și cu multe nume sonore încă de pe atunci în domeniu și-am început să scriu...

...Și scriam, dar nu reușeam să îndepărtiez de mine sentimentul că fac doar compilație de texte...

Nu-mi convenea deloc ideea aceasta, mai ales că trecînd drept un... original, doream cu tot dinadinsul să descopăr eu ceva ce n-aveam văzut altii la marea Chaplin, să fiu eu acel ce face o remarcă într-adevăr plină de... originalitate! Și furios că nu găseam extraordinariului meu, am început să scriu despre atmosfera filmelor semnate Chaplin.

Înstrîind pe hîrtie vorbe, vorbe, vorbe (ce păcat că le-am pierdut!) mi-am dat seama că despre comicitatea atmosferei filmelor inegalabilului mim nu scrisese nimeni niciodată pînă atunci sau dacă da — n-aveam cunoștința de așa ceva — atunci, ca și acum, însă valabilă rămîne franțuzeasca expresie „Les grands esprits se rencontrent”. Pentru că nu

țională a lumii filmului, fără de care nu există adevăr și credință.

...Și pentru că am început cu Chaplin al cărui erou, Charlot, este încă neîntrecut în modul în care se solidarizează cu mediul și invers, voi aminti — menținîndu-mă în domeniul comediei cinematografice, ca rusul Aleksandrov cu al său, hai să zic numai, *Toată lumea ride, cîntă și dansează* și parizianul Tati cu al său *Unchiul meu* susțin, cu elocvența cineasta, afirmațiile mele lugare de mai sus.

Și uite așa, din clasic în clasic, am ajuns la mine... care mi-am făcut o profesiune de credință din susținerea ideii că dacă „omul este măsura tuturor lucrurilor”, nu poate să nu fie, din cînd în cînd, și invers, în numele unei armonii care nu exclude imperfecțiunea (dovadă a perfecțiunii), chează de treceri rampie spre public a mesajului... Cred că o arăziza pertinentă la unele filme ca *Balu de simbată seara*, *Astă seară dansăm în familie* sau *Secretul lui Bachus* ar putea ilustra gîndurile mele de altădată și de acum.

Ma ridic mulțumit de pe scaun, inchei intervenția de față și totuși... nu-i de ajuns. Mai este nevoie de ceva...

Răstioesc la întîmplare Almanahul „Luceafarul” pe anul curent și găsesc...

...Redescopăr și citesc cu nesat, (dacă altădată școlărește, acum constientizat), discursul de recepție la Academie al lui Liviu Re-

Pentru fiecare
dintre noi,
„acasă” este matca
Acasă
(de Constantin Vaeni)



meni pînă la el, într-o comedie cinematografică nu reușise să facă să „joace” obiectele și să le „umanizeze”, să joace natura însăși și să și-o facă partener, să-ți creeze permanent starea de siguranță că acea acțiune se putea întîmpla cu necesitate numai aici și acum și categoric nu în altă parte și altădată și, culmea într-o totală, desăvirșită coexistență comică om-mediul. E bine, asta înseamnă să fii atins de geniu... Și el, marelui maestru era! El, la care mediul era provocator dramaturgic declanșat și finalizat de acțiune comică, el, care te putea purta în triumf pe culmile risului irezistibil... ca gînd, ca sentiment, ca idee, ca-n *Goana după aur*, *Timpuri noi* sau *Dictatorul*...

Mediu sau ambianță sau mediu ambiant... personaj?... Înseamnă că, indiferent de explicațiile date în Micul Larousse sau de Dicționarul Enciclopedic Român asupra termenilor mai sus amintiți, sîntem totuși de acord că trebuie să joace sau ar trebui să joace un rol, că între primul plan al acțiunii cinematografice comice sau dramatice și cel de-al doilea, al treilea plan sau ultimul element al perspectivei vizibile sau sonore trebuie să fie o deplină unitate și cooperare, să se determine reciproc, servind construcției dramatice propuse, contribuind, expresiv, la realizarea ideo-emo-

**Totul este să faci
natura, obiectele,
„să joace”.
Să le umanizezi!**

breanu, recentul omagiat de către UNESCO cu ocazia centenarului nașterii sale.

„Lauda țaranului român” adusă de Rebreanu cu acea ocazie, este închinarea marelui scriitor în fața celui care ne-a născut, crescut și dat lumii, este profesiunea de credință a marelui român, care și-a făcut din proslăvirea virtuților neamului un crez artistic, este jurămîntul Omului de pe aceste meleaguri care, mîndru că face parte din poporul ce a învins vitregiile soartei, este decis, în ciuda tuturor încercărilor, să păstreze pentru totdeauna ceea ce a fost din totdeauna al lui: pămîntul său, țara sa, spațiul său... zis și miotic, așa cum îl denumea în profundeale sale studii filozofice, Lucian Blaga.

Și dacă la el, la Rebreanu, ca și la alți mari scriitori români, spațiul românesc trăiește, dacă la mării, autentici

otică, sau...

Mediul,
ca personaj.
Mediul,
ca stare
de spirit.
Mediul,
ca expresie
a unui anume
timp,
a unui anume
spațiu

noștri muzicieni și minători ai culorii sau
dății efortul de creativitate este pus în slujba
autodefinirii prin național în universal, cu atât
mai mult sau măcar tot pe-atât, cineastii,
adică eu și colegii mei într-ale breslei sau ei,
și printre ei, numărându-mă și eu, ca posesori
ai mesetugului comunicării directe și în
masă, avem datoria să facem ca spațiul ro-
mănesc al străbunei Dacii să existe în străda-
niile noastre artistice ca o ființă plină de viață
dlocotitoare, într-o fuziune perfectă cu popo-
rul nostru care, nu intimpiător, dintr-o expe-
riență milenară, a conchis, pe cit de simplu,
pe-atit de adinc: „codru-i frate cu românul...”
Iată de ce mă simt într-un fel fericit, dar nu
pe deplin, ca în filmele mele — hai să zic
doar **Un Suris în plină vară, Balul de simbăta
seara, Eu, tu și Ovidiu, Păcală, La porțile pă-
mintului, Ritul, ramul și cimpia, dealul munt-
tele, marea** fac parte integrantă din românitate,
din acel „ce” specific național fără de care



... sentimentul de acasă în filmul românesc (III)

Satul
natal,
un reper
fundamental
(*Liniștea
din
adincuri
de Malvina
Urșianu*)

price școala autohtonă de cinema este o ilu-
zie deșartă.

Și, fiindcă veni vorba, o discuție pe aceasta
temă — școala de cinema și specific național
— s-ar impune cu necesitate în paginile re-
vistei „Cinema”, atit de generoasă cu marile
probleme ale filmului românesc.

Geo SAIZESCU

**Totul vine de la om.
Cu adevărat:
omul sfințește locul**

am studiat toată epoca „Noptii furtunoase”.
M-am dus apoi la Muzeul militar să mă docu-
mentez cum se făcea instrucția pentru Garda
civică, cum eram îmbrăcați și așa bine și te-
meinic mi-am făcut eu documentarea, incit
Rînzescu, atunci cind a pus la opera „Noap-
tea furtunoasă”, a venit să vadă filmul ca să
se documenteze la rindul lui... Uneori ca să
obții o ambianță convingătoare și frumoasă,
trebuie să trișezi puțin. La **Visul unei nopți de
iarnă** am pus în fața semineului o canapea
lungă, și, în spatele ei, un birou cu o vază
mare cu flori pe el. Mi s-a spus că nu se
poate, că nu e „realist”. Numai Ion Cantacu-
zino nu spunea nimic. Zimbea, așa, pentru el.
Pentru că înțelegea că ceea ce urmăresc eu
cu trrucul acela este o anume „atmosfera”.
Mie îmi place ca în film să fie totul perfect. În
Pantoful Cenușăresei aveam o scenă la Ate-
neu cu multă figurație care trebuia să urce
scara. Dar mulți din figurații aveau pantofii
scilciați. Mă gindeam supărat: uite, domnule,
astia beau toată ziua vin și țuică, dar o pere-

che de pantofi ca lumea nu au. Ce era să
fac? Am oprit filmarea, am trimis la Butea
după pantofi, i-am încălțat pe toți și am filmat
așa cum trebuia. „Jeangeorgisme! — spu-
neau unii — păi cine se uită la pantofii figu-
ranților”? Știi cine se uită? Spectatorul.
Spectatorului nu-i scapă nici un detaliu. A,
pantofii scilciați puteau să fie buni în Așa e
viața, pentru că acolo asta era problema
Tochmai despre săracie era vorba!

Atmosfera este foarte importantă într-un
film. Eu am încercat și în **Mofturi 1900** să re-
dau atmosfera timpului așa cum era ea, dar
n-am avut destule condiții. La filmele de
epocă este mai ales importantă atmosfera. La
„Noaptea furtunoasă”, cel puțin, a fost o te-
vatură întreagă. Cu „Junionul”. Mai întâi,
m-am interesat unde a fost el de fapt și el a
fost lângă fosta casă de amanet, „Muntele de
pietate”, cum i se spunea. În centrul orașului.
Dacă te lași în jos, spre fostul Teatru Națio-
nal, acolo unde sint acum niște prăvălieroi
care nu erau pe timpul acela (în locul lor era
un zid cu afișe, cu niște stlpi groși deasupra)
acolo am vrut eu să fac „Junionul”. Pe jos era
piatră cubică pe care poceaua frumos copile-
tele cailor de la tramvaie. Acolo era linia
tramvaiului care mergea la Moși și era cel
mai lung traseu. Ei, aici, cind urcai, se mai
guneau doi cai — unul la dreapta, unul la
șingura și eu am vrut să fac schimbarea asta
de cai, că era frumoasă, dădea atmosfera,
dar m-ar fi costat șase mii de lei, bani mulți
pe timpul acela, și nu am putut. Dar am munit
pentru „Junionul” din **Noaptea furtunoasă**.
Aveam și un asistent foarte bun, Ion Mari-
nescu, fusese actor, care a umblat pe la So-
cietatea de gaz și mi-a făcut rost de felinare
de epocă. Intre timp, eu m-am dus la Aca-
demie și am căutat ziarele timpului ca să scot
din ele reclamele cu pricina. Am fotografiat
cortina, lămpioanele, mesele... Și toate astea
îmi făceau o plăcere enormă. Ce mai! Am fă-
cut Junionul cit mai aproape de cel care a
fost „Jeangeorgisme!”

Sigur, mediul, ambianța, pot să joace un
rol important într-un film. Dar pentru mine
daca subiectul se ocupa de oameni neinteres-
sanți, nici ambianța nu poate fi interesantă.
Dar există foarte mulți oameni interesanți,
care numai dacă spun ceva și te încintă. În
jurul lor și mediul e frumos. Eu așa vad am-
bianța: o stilizare. Ca la dansurile stilizate.
Dacă crezi o ambianță dintr-un personaj
care „calcă pe iarba” poate să fie „ca-n
viață” dar nu tot ce e ca în viață se potri-
veste și filmului.

Atmosfera unui film trebuie să fie neapara-
t frumoasă. Pentru că omul ce caută? Frumo-
sul. Asta iubeste omul și în casa lui, și în ora-
sul lui, și în țara lui: frumosul.

Jean GEORGESCU

Documentarea nu-i o vorbă-n vînt

Cind te găsești pentru prima oară într-un
oraș străin nu te uiți la clădiri. Nu te intere-
sează arhitectura, ci oamenii. Strada cu oa-
menii ei. Cum merg, cum discută, cum sint
îmbrăcați. Abia pe urmă începi să vezi și clă-
dirile, arhitectura, monumentele, etc. Am-
bientul îl fac oamenii... Țin minte, cind m-am
întors de la Paris, mi se părea ciudat că aici,
la noi, se circula cu trăsura și cu automobilul
pe distanțe atit de mici. Pentru că la Paris eu
umblasem foarte mult pe jos. Și ca să vad și
să cunosc orașul, dar și ca să mă fac econo-

mii, pentru că nu întotdeauna îmi puteam
permite luxul unui bilet de metrou... Iar cind
am fost la Moscova, primul lucru pe care
l-am făcut a fost să ies în oraș, deși era 1
noaptea, să vad... Eram cu Birlic, el se cul-
case, iar eu am plecat să vad orașul. Mi-au
plăcut bulevardele mari, dar eu căutam oa-
menii. Era iarnă și niște femei spargeau
gheața... Mă rog, eu sint mai sensibil... Dar să
ne întorcem la ambianță. Pe mine, întotdea-
una m-au pasionat așezările vechi. Pentru
Noaptea furtunoasă am stat la Academile și

O natură impunătoare,
oameni croiți
pe măsura ei
(*Osinda*
de Sergiu Nicolaescu)



65 de ani
de la
făurirea
Partidului
Comunist
Român

Demnitatea ca
bucurie eroică

Bariera

Întii de toate, sare în ochi potrivirea fizică dintre eroul **Barierii** lui Mazilu și Octavian Cotescu. Nea Vițu — precum îl descrie creatorul lui — „era un om cam de vreo 45 de ani, potrivit de statură, dar voinic, bine făcut, părul alb cu desăvîrșire și fața arsă de soare și încă tinăra dădeau acea impresie unică de energie și înțelegere”. E greu să-l descrii mai bine pe Cotescu, la 45 de ani, cu „impresia unică” pe care ți-o lăsa, exact așa — de energie și înțelegere, venite, într-adevăr, din părul alb și fața arsă de soare. Apoi, trecind mai spre interior, Mazilu susținea ca personajul lui (eu de cînd am citit romanul, în urmă cu un sfert de veac, nu văd în nea Vițu decît pe tatăl autorului, botozet cu o obscură și fulgurantă intuiție freudiană de la Witz-glumă, știind ce importanță are Witz-ul în viața ideologică a lui Vițu), „avea ceasuri sau chiar zile întregi cînd se purta ca un adolescent, neașător și vesel”, după cum avea perioade „cînd se purta liniștit și grav, ca omul frământat de ceva important și de un anume lucru pe care nu toți oamenii îl pricepeau”. Despre ușurătatea voioșilor adolescenți ale lui Cotescu și misterul apăsător al farmecului său, iarăși nu cunosc definițe mai corectă ca aceasta. Încît Vițu nu avea cum să nu cadă, fraterin, în brațele lui Cotescu, așa cum și Cotescu căzuse bine și potrivit în teatrul lui Mazilu, înainte de

Calda omenie
a comunistului
Octavian Cotescu —
nea Vițu,
eroul
Barierii
lui Mazilu
și Mureșan



care zi, deloc în afara luptei politice. Niciunul din ilegalistii filmelor noastre nu e asaltat atît de presant ca nea Vițu de autoperfecționarea caracterului său și niciunul nu aduce atîta consecvență în soluția găsită: „toate gesturile și cuvintele ne creează mari obligații față de noi înșine”. Aceasta e ceea ce „nu toți oamenii pricep”, dar comunistul acela din „Baba-Lica” o știa prea bine, teoria lui fiind că oricîte belele cad pe capul omului, cînd deschide poarta casei, el e obligat să fie vesel, cu inima ușoară și cu ceva în buzunare pentru cei dinăuntru; imaginea unui bărbat care deschide ușa casei, spune „bună seara” și n-are nimic în buzunare, i se părea tristă, lipsită de bărbăție. Căci în acest acord fundamental, Mazilu nu vedea o corvoadă, un chin ascetic și mohorît, ci o curată bucurie, un avînt al poftei de a trăi, nu atît cum te taie capul, cit armonios. Cei, de pildă, care vin cu mina goală acasă, să se comporte ca atare — adică să intre pe furis, să zică bună seara cu voce de mort și să se bage în pat. Vițu — Cotescu nu suportă această voce de mort, avea plăcere de a deschide ușa pînă la perete și satisfacția cea mai mare era să anunțe o veste bună. Din asemenea „flecacuri” se constituia viața lui, politica lui — el fiind gata să impute prietenilor lui, ca pe un mare cursar că nu se pricep la fleacuri: „ce, parcă tu nu știi ce sînt fleacurile?” (Cotescu juca formidabil scena asta). Că vinul roșu se bea fără sihon, că vinurile nu se amestecă... și nu toate femeile sînt ude de biserică... „Doar n-ai să zici că toate femeile sînt stricate?” „Nu fi prost! Numai prostii susțin că toate femeile sînt stricate!” Nici unul din eroii ilegalității n-a dus o asemenea luptă vehementă împotriva prostiei ca dușman personal, la o astfel de înălțime a spiritului popular, departe de orice vulgaritate sau facilitate (riscînd, ce-i drept, doar monotonia unei prea conștiente exemplarități). Vițu al lui Cotescu descoperise cel mai adînc secret al unei gândiri dramatice în vremea noastră: umorul este inerent oricărui patetism autentic, el intră organic în substanța oricărei cauze înalte și drepte, dacă e înaltă și dreaptă! Ilegalistul politic dădea, prin hazul său, legalitate demnității, ferind-o cu aprigă și salubra vigilență de tot ce o mohoreală blazare, plictis. Demnitatea era, pînă la urmă, o plăcere, o bucurie. Întregul talent al lui Cotescu a făcut din Nea Vițu al lui Mazilu — potrivit-i-se mînașă — un erou nonconformist față de clișeele „pozitivilor”, după părerea mea doar actorul lui Toma Caragiu în lupta lui cu sălbătici, stîndu-i pe măsură.

Radu COSAȘU

Un timp
între libertate
și moarte

Lupeni și Golgota

Cei care au plătit cu viața
in anii negri: O lume fără cer
de Mircea Drăgan

decizia înțeleaptă a lui Mureșan de a-i propune **Bariera**. Reușita ecui vizării — care odoresc fragilitatea epicului printr-o bogată acumulare a observațiilor etice-constat în descoperirea aceluia „ceva foarte important pe care nu toți oamenii îl pricepeau”, și anume: nu poți fi revoluționar angajat în lupta politică împotriva burgheziei, fără a fi revoluționar și pe planul moralității și mentalității tale, un necuviincios față de conformismele, duplicitațile, ipocriziile burgheze, un nesupus la sentimentalitatea și prejudecățile „Sfintei familii” burgheze care nu văd peste tot decît interesul nud și rece, rapid orice fior sfînt al relațiilor dintre oameni. Pentru Vițu—Cotescu problemele unei noi morale, ale unui nonconformism activ și energetic, patetic și parodic totodată, sînt chestiuni arzătoare de fie-

Evenimentul istoric m-a tentat în două împrejurări cinematografice: la realizarea filmului **Lupeni '29** — împreună cu Eugen Mandric și Mircea Drăgan — și mai apoi, la **Golgota** (o continuare a **Lupenilor**, însă cu o dramaturgie mai strînsă, urmărind insistent o poveste simplă, expresivă). Am înțeles, chiar din perioada de investigații, de documentare, ca ne-am asumat o mare răspundere. Greva de la Lupeni din 1929 s-a înscris la loc de frunte în istoria mișcării noastre muncitorești. Nu aveam voie să trădăm istoria de dragul succesului de public. După cum — nu ne puteam îngădui un film schematic, inexpressiv, care să reproducă intîmplări, lozinci și replici

(deși, discutînd cu participanții la greva, ni le-am notat pe toate, le știam pe dinafară, deci — am fi putut motiva: așa s-au petrecut lucrurile, iată dovada! Dar, este știut, în cazul unui eșec, dovezile de acest fel nu mai au valoare. Un film schematic, prost gîndit, interpretat etc. — chiar aglomerînd numai adevăruri — poate părea fals, Fiorul, emoția, verosimilitatea îi vin nu din fotografierea intîmplărilor, ci din harul realizatorilor: de a vedea dincolo de intîmplări). Am căutat, am și găsit multe soluții. La punerea în pagină au căzut toate, pe rînd. Mediul, atît de specific, se definea anevoie, culoarea locală era palidă, minierii aduceau cînd a țărani, cînd a tăbăcării-desigur, răzvrățiți. Tehnicile, modalitățile sofisticate la care făcusem apel nu îngăduiau pătrunderea în film a fluxului revoluționar, a scenelor de masă, a sacrificiului în numele unei cauze nobile. Așa se face că am recurs la o dramaturgie simplă, cronologică: o femeie în vîrstă, al cărui soț și-a dat viața pentru o lume nouă, povestește cum o duceau oamenii, de ce au iesit la grevă și cum s-a dezlănțuit măcelul ordonat de oficiali. Am pus mare preț pe mediu, pe scenele de masă — și, peste toate, pe îndirigarea omului ce nu mai poate îndura libertate, ori moarte! Am o mulțumire: la **Lupeni '29**, la **Golgota**, am muncit toți cu pasiune. Asta se simte, se vede, pelicula spune adevărul. Da, a fost pasiune. Dacă ar fi să reiau **Lupeni** — cu, să zicem, experiența de azi (au trecut, de-atunci, mai bine de douăzeci de ani, timp în care am mai învățat cite ceva) — și în aceeași colaborare, eu, unul, as opta pentru aceleași tehnici de transpunere, pentru aceeași dramaturgie. Cred că evenimentul istoric cercetat sugerează și modalitățile potrivite. Se înțelege ca evenimentul istoric — în cazul nostru, greva de la Lupeni din 1929, poate fi abordat și într-un film psihologic, cu puține personaje, fără scene de masă. Ar fi chiar de dorit să se-nîmple așa; va fi o izbîndă? Un eșec? Depinde totul de talent, de pasiune. Însă noi, echipa de atunci, am ambiționat să cuprîndem vîietul vremii, ce prevestea o lume nouă. Cred că, măcar în parte, am reușit.

Nicolae ȚIC

Aripile
vîntului istoric

Pe malul sîng...

O mină ținteste cu pistolul — nu știm unde, nu știm cine, nu știm (încă) de ce. Un glonț pornit în glumă (acum distingem: o fe-

Moment
de tensiune
într-o dramă
tensionată —
Pe malul
sîng al
Dunării albastre
de Malvina
Urșianu
cu Val Paraschiv
și Gina Patrichi



pagini
de
istorie,
pagini
de
antologie (III)

meie, un tablou de familie, o petrecere cu ocupanții nazisti) va fi deviat de istorie, spre a intra în istorie, pe o traiectorie istorică. Cîteva zile de august fierbinte, pe mal de Dunăre albastră, fără vals, doar cu tangouri las-cive, într-un conac ce pare o Sodoma a dis-tracțiilor pe timp nelimitat. Dar timpul nu mai are răbdare cu acesti inconștienți, figuranți abulici într-o piesa care l-a sortit eșecului.

Ultimele act se joacă fără fard și decourii. La lumina crudă a războiului pierdut de agresor, sub rafala puștilor eliberatoare, în buibuit de tunuri ce se apropie și uruit de ziduri ce se năruie dinăuntru. Acest „dinăuntru” e pasiunea Malvinei Urșianu, regizor care transfigurează biografia, destine individuale, ridicîndu-le la puterea cea mare a istoriei în clipele ei hotărîtoare (**Serata, întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Linștea din adîncuri**). Ca și în **Serata**, conacul — peștera arca a lui Noe — aduna ființe slabe duse de val, dezorientate, ca Zaraza, dar și altele, capabile să îndrepte corabia spre liman (cei doi mecanici comunisti organizînd înarmarea țărănilor). O pînă-cotecă originală, diversă, bogată: nicidecualitatei bine marcate, dar au acel înconfundabil „aer de familie” pe care li-l conferă toța de a-și sugera subtil statutul social respectiv. Diversă și cu atît mai autentică în freamătul culorilor, nuanțelor caracterizante, detaliilor psihologice: petrecăreața stăpîna a conacului — fostă țîntasă la circ, valetul rezonur, fetița-morț și acuzator, sora ei vitregă de la țară, mecanicul, Bostanca — misteriosul țînar cu par argintiu, învățătoarea, mama și fiul — boieri scăpați porniți în peștă — o ceată de chefilii ocazionali, etc. Cu toții își trădează mai devers sau mai firziu, printr-o acțiune sau o frază scapată, un gest semnificativ, obsesia, obria, scopul. O galere strălucit conturată de actori de valoare Gina Patrichi, a lui Gheorghe Dînică, Gheorghe Constantin, Stela Popescu, Val Paraschiv.

Documentele importante ascunse în zidul conacului sînt căutate cu înfrîngare și de Gestapo și de comunistii acționînd discret prin misteriosul țînar cu par alb ce se da drept mecanic. Dar toate aceste detalii de acțiune nu fac decît să pregătească și să precipite principala cursă — contra cronometru — către finalul istoric: eliberarea țării. La început, doar citeva acorduri — discuțiile despre război, din camera refugiaților moldoveni, scurtele replici ale țărănilor ironizînd jandarmul, insolita apariție a țînarului ce repara pendulele casei și instalația electrică în timp ce se împrietenește cu „mica sălbaticuene”, fetița ce-și înfruntă atît de inteligent marea — se amplifică simfonice, odată cu aducerea puștilor de la oraș și pregătirea insurecției. În pînă la „dinăuntru” conacului un singur om pune, calm, ordine în toate, grăbind-o pe fosta circară spre ieșirea din arenă cu un îndemn blind-ironic: „Să nu va uitați bijuteriile, doamnă. Darul maiorului Schultz”. În timp ce Zaraza apucă la întimplare ce nimereste în cale și-l privește buimăcită, realizînd în sfîrșit situația: „Tineru nu cumva ești comunist?” „Fiți liniștiți, doamnă, — o asigură luptătorul amuzat, de acum încolo o să mai vedeți, mulți!”.

Alice MĂNOIU

Sabin Bălașa:
Poem pentru
azurul lumii



Luminița Cazacu:
Baladă pentru
„mărgica albastră” —
pământul



1986:
Anul Internațional
al Păcii

Anima pentru Pace

Omulețul și floarea lui

Cel dintîi mesaj de pace al animației românești a fost transmis în lume de omulețul lui Gopo. În urmă cu trei decenii, cînd arta a opta lupta încă din răsputeri să iasă din zodia zoomorfismului duios, emblematicul nostru erou cu o floare în mină hotărîa să poarte pe umerii săi fragilul destinul planetei și împunea un nou protagonist în desenul animat: Omul. Faimosul personaj călătorește vijelios în trecut și viitorul umanității pentru a răspunde, în felul său optimist, întrebărilor neliniștite ale prezentului. Dovedind prin toate peripețiile lui — că „nimic omenesc nu îi e străin”, el sugera, mai în glumă mai în serios, soluții pentru problemele-cheie ale lumii contemporane și mai ales pentru însăși problema existenței sale: pacea. Film după film, festival după festival, omulețul iscoditor și tandru a plecat pentru izbînzile spiritului uman în slujba și nu împotriva semenilor. Victorios la Cannes și în alte competiții internaționale, el a devenit simbolul animației românești.

Nu se putea deci ca acest deschizător de drum să lipsească din grupajul de filme **Anima pentru pace**, prezentat la Festivalul internațional de la Leipzig și cuprinzînd cîteva din cele mai izbutite pelicule realizate în România pe această temă. Imaginea din **Homo sapiens** a omulețului oprit la timp dintr-un joc periculos cu o bombă, a inițiat tradiția unor îngîndurate glume animate care exorcizează o spaime făcînd sa bată la fel inimile de pe toate continentele: spaime de un război nuclear.

Dacă Gopo își formulează avertismentul împotriva unui conflict nuclear pe ton umoristic, Ion Truică alege registrul gravității în **Hiroshima**. Nici nu putea să facă altfel evocînd tragedia orașului nipon nimicît de bomba lansată în august 1945. Cu rafinament plastic și cu riguroasă regizorală, autorul sugerează că sfîrșitul unui război prin măcelul de la Hiroshima a însemnat, de fapt, începutul unui alt război, mult mai pustitor, gata să se declanșeze în orice moment.

Leția istoriei cu asprele ei învățăminte inspiră și neliniștitorul **Să nu uităm** semnat de Olimp Vărășteanu. Meditație asupra memoriei ca gest de conștiință, filmul vorbește despre un alt inamic al păcii zilelor noastre: neofascismul. Amintirile chinuitoare sînt redefinite pentru a zădărnici renașterea aceluși spirit agresiv.

Despre puterea rațiunii de a învinge „somnul care zămislește monștri” depun marturie și imaginile de mare dramatism plastic ale filmelor de animație realizate de Sabin Bălașa prin tehnica picturii sub aparat. Prezent în grupaj cu două dintre ele, **Întoarcere în viitor** și **Exodul spre lumină**, pictorul-animator plasează nucleul dramaturgic în jurul conflictului creație-distruge. Omul-constructor reușește în peliculele sale să-l biruie pe omul-războinic. „Dar cu ce preț” este întrebarea purlînd tîlcul suvoielui imagistic cu acute trimiteri în prezentul amenințat de o gigantică înfruntare de forțe. Pe calea parabolei abordează această temă și Adrian Petringeanu în **Principiul lanului**. Metafora grafică este soluția exprimării încrederii în capacitatea omului de a-și domina instinctele agresive. Originală aducere la zi a sensurilor picturii lui Pieter Bruegel care este **Micul toboșar** de Virgil Mocanu se călăuzește după ideea generoasă a neutralizării tendințelor

războinice, prin candoarea copilăriei. Ingenuitatea infantilă biruitoare asupra brutalității armelor este și speranța exprimată în **Bicicletele** de Victor Antonescu, ce semnalizează pericolul uriașului arsenal militar al timpurilor moderne.

Eroul și spectatorul preferat al animației, copilul, nu este lasat în afara acestui subiect care însuflețește din ce în ce mai obsedant gîndurile și aspirațiile adulților: pacea lumii. Filmele care sînt direct adresate publicului aflat la vîrsta cîndorii nu abordează însă tonul îngrijorat al parabolelor anti-războinice, ci încearcă, apelînd la „note” din registrul dur, să deștepte privitorilor de-o șchioapă dragoste pentru planeta pe care trăim. Să ne jucăm de-a Terra este titlul unei atașante pe-

Filmele de animație
românești
sub semnul
„Pacea —
victorie a rațiunii”
călătoresc
pe tot globul
și cuceresc lauri

licule pe care Liana Petruțiu o dedica prieteniei dintre „Joți copiii pămîntului” ca pavăză a păcii. Apelul către cei mai mici apărători ai seninătății zilelor noastre răzbate convingător și din lirica **Baladă pentru mărgica albastră** a Luminiței Cazacu. Poezia miniaturalului înlesnește accesul ideii în universul infantil. Pămîntul văzut ca o mărgică albastră cere parca protecția și gestul tandru al minii de copil. Este o imagine care vorbește despre farmecul vieții tîhnite pe care o merită agitata noastră planetă. O stare de pace la care aspiră și protagoniștii filmului **Vijela** de Dinu Petrescu prezentat în concursul festivalului de la Leipzig. Povestea împrietinirii unui băiat singur cu un minz rătăcit — înfrățire care vindecă spaimele izvorîte din dezlănțuirea naturii — devine un apel adresat celor maturi, datori să aperse seninătatea lumii copilăriei.

Iată numai cîteva dintre filmele prin care animatorii noștri înobilează preocupările unei arti socotită, prin prejudecată, o regiină a divertismentului cinematografic. Cîteva pelicule românești avînd în comun sinceritatea credinței în puterea oamenilor de a-și învinge divergențele și de a-și salva planeta. O anume omenie și căldura pledoariei meliozice sînt însușirile de capăt ale mesajului de pace trimis de animația noastră lumii. Nu întîmplător emblema ei este veselus omuleț-prietenosul omuleț călătorînd înspre lumi cunoscută și necunoscută cu o floare în mină.

Dana DUMA

Haiku de pace pentru Hiroșima

Admirația mea pentru arta și cultura japoneză a crescut în timp de la primul contact cu arta lui Hokusai și Utamaro pînă la studierea poeziei nipone și a prozei lui Iasunari Kawabata. Treptat, am început să mă familiarizez cu simbolistica japoneză, cu ritualurile de călătorie, începînd cu cele ale lui C. Simionov și terminînd cu Ibanez am adunat imagini fragmentare despre această țară a miracolelor.

Dar, de ani de zile, trăiesc obsedați de imaginea blestemată a ciupercii atomice de la Hiroshima. E a devenit simbolul morții pentru secolul nostru.

Poemul „Surful Hiroshimei” de Eugen Je-

de la desenul animat obișnuit la imaginea radiografiată creează un puternic șoc vizual și emoțional. Imaginea exploziei nucleare din care se naște un dragon malefic este întru-ruptă de încă un insert cu gravuri de Hokusai și Utamaro și fotografii nipone, sugerînd pulverizarea nu numai a valorilor umane și materiale ci și a celor artistice și spirituale. Rînd pe rînd amuraiul, oamenii și femeile, vegetația și construcțiile sînt pulverizate de explozia atomică. Desene caracteristice realității nipone se rup lăsînd loc intunerului. Spre sfîrșitul filmului aceste imagini încearcă zadarnic să se recomună și nu reușesc; nu se recomună nici discul solar, pe fond alb (drapelul nipon — care rămîne fisurat ca un semn de aducere aminte). Din crengile pinului încep să cadă ace, ca niște lacrimi ale naturii; oamenii lasă pe ape lumînări în memoria celor trecuți în neființă.

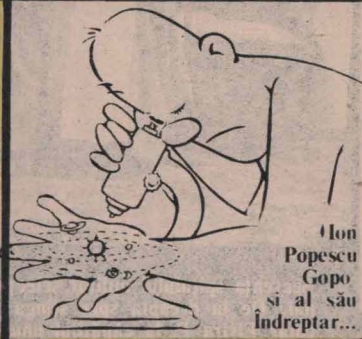
O problemă pentru acest film a fost descoperirea ritmului mișcării. Animatorul Constantin Merlan a reușit să găsească inspirate alternanțe de ritmuri; rapid și lent, curșiv și sacadat, elegant și violent. Concretizarea plastică a desenelor a fost făcută cu talent și seriozitate. Dar, oricît de expresive ar fi imaginile unui film ele trebuie să fie susținute de o coloană sonoră la fel de expresivă. Pentru acest film compozitorul Călin Ioachimescu a creat o muzică de referință cu o subtilă intuiție a specificului nipon, el a știut să alterneze momentele lirico-melodicoase cu cele violente de percuție. Echilibrul întregului film a fost dat de virtuozitatea neîntrecutului inginer de sunet Tiberiu Borcanu, care în secvența ruerii imaginilor din film dă un adevărat recital de inventivitate sonoră. Montaajul atît de expresiv al filmului este rodul colaborării cu Elisabeta Vasilescu care a reușit să ordoneze, să ritmeze și să pună accentele necesare care dau viață peliculei.

Nu am utilizat elemente naturaliste, extra-esthetice, pentru a obține tensiunea dramatică ci am căutat să folosesc un limbaj cinematografic simbolic, bogat în sugestii și trimiteri către spațiul spiritual nipon.

Gîndit poetic, filmul este o rememorare metaforică și un avertisment. După ce a străbătut Europa, acest film a ajuns la festivalul filmului de animație de la Hiroshima, proiectat în secțiunea „Filmul de animație și lupta pentru pace”.

Ecoul criticii și premiile primite pentru acest film recompensează munca inspirată a echipei cu care am realizat acest remember.

Ion TRUICĂ



„Ion
Popescu
Gopo
și al său
îndreptar...”

belleau îl studiasem cu ani în urmă și făcusem cîteva ilustrații pentru această temă. Așa ca, atunci cînd mi s-a propus să ecranizez acest poem, am fost încîntat pentru că el răspundea dorinței mele de a face un film despre tragicul eveniment de la Hiroshima. Mai întîia am căutat metafora vizuală percutantă, directă și accesibilă. Am rupt un desen pregătitor, pentru decupajul regizoral și acesta din întîmplare se petrecea pe un fundal negru. Atunci am avut revelația metaforei: imaginile rupte de explozia atomică devin imposibile de reconstituit, ele vor purta tot timpul fisurile adînci ale evenimentului. În jurul acestei idei am început să-mi organizez materialul dramatic al filmului. Mi-am imaginat viața cotidiană a oamenilor obișnuiți; ritualul cîntării, lecția de ikebana, omul cu rîșca, jocul copiilor cu smul, dialogul fetei cu floarea, etc. În paralel cu aceste acțiuni am prezentat starea de neliniște, căratul ghiulelor, tunurile anti-aeriene, trecerea unei păsări, alarma aeriana, umbra avioanelor etc.

Colaboratoarea mea, Aurelia Matei a avut ideea minunată de a folosi pentru motorul exploziei un montaj de elemente anatomice și de obiecte radiografiate care mai întîia apar pe un traveling continuu înainte, ca o prăbușire nesfîrșită în întuneric. Apoi, aceste imagini radiografice ale realului se reiau ciclic într-un ritm infernal la o fotografie. Trecerea

Ion Truică:
Lamento
pentru Hiroșima!



Un text despre filmul „Independenței” și neașteptatele sale implicații

Din precedentul nostru articol reieșea că una dintre perioadele care păreau, până acum, cu totul obscură, în istoria realizării filmului **Independența României**, cea a operațiilor de laborator și a tentativelor de distribuție internațională desfășurate la Paris, a devenit acum, datorită documentelor descoperite la pictorița Tanți Demetriade — altă de clar, în-cit i se poate alcătui un adevărat calendar al desfășurării.

Pasaportul lui Aristide Demetriade indică ieșirea din țară la 27 mai 1912. La 29 mai, grupul, în frunte cu Leon Popescu, sosea la Paris unde, în următoarele două zile, vizitau marile case de filme, optînd pentru „Alter Ego”. Urma o săptămîină de muncă trepidantă, în „uzină”, de la 9 dimineața pînă la 2,30 dimineața pentru ca, la 8 iunie, să iasă din laborator primul pozitiv cu care Leon Popescu pleca spre țară în ziua următoare. Între 10—12 iunie, o pană de laborator le întrerupea lucrul; în 13 — să nu fim, totuși, superstițioși! — o delegație de distribuitori ruși deschidea șirul tratativelor comerciale. Pe 15 iunie, Demetriade relua (de unul singur, cum susține într-o scrisoare), lucrările de retuș ale „rostirii” cinematografice pentru versiunea de export. Pînă în 24 iunie se desfășurau tratativele comerciale cu reprezentanți ruși, italieni, britanici — torpilate de obstinajia lui Leon Popescu, impunînd ca „vînzarea să se facă în țară”. În 25, Demetriade pornea să-și facă băile la Lamalou în timp ce — cum îl scria lui Nottara —, „băieții” porneau spre București.

Nu s-a știut pînă acum cine erau acești „băieți”. Să fi fost echipa de tehnicieni francezi cu care colaborase Leon Popescu — se întreba Ioan Massof, sau colaboratorii români ai acestuia? Răspunsul îl căpătăm abia acum, coroborînd scrisorile schimbate între soții Demetriade cu articole publicate în trei numere succesive de către revista franceză „Ciné-Journal”. Fiindcă, este de subliniat, paralel cu lucrările de realizare a filmului, odată cu sosirea la Paris, grupul român pare să fi desfășurat o vie activitate publicitară. Astfel că reportaje și chiar cronici referitoare la realizarea marelui film românesc apar în numerele 199—201 ale amintitei reviste.

În numărul 201 din 29 iunie, de pildă, este publicată o adevărată cronică — fapt care dovedește că se organizaseră vizionări de presă — din care reținem opiniile semnificative ale unui specialist francez:

„Data acestor evenimente este prea aproape de noi pentru ca legenda posibilă să lase deschise porțile fanteziei, aproximațiilor istorice și erorilor cronologice — observă, pe drept, comentatorul. Preocupați de a se menține în limitele adevărului, artiștii societății române... s-au sprijinit chiar pe armata care, în acele ore tragice, a avut rol principal și plin de glorie... Omagiul nostru tuturor actorilor care s-au lansat, cu pasiune, în această

O mărturie a puternicului răsunet trezit de film în teritoriile românești aflate vremelnic, sub ocupație străină: o relatare a ziarului „Drapelul” din Lugoj cu prilejul prezentării filmului **Independenței României**.

FOIȚA „DRAPELULUI”

Războiul pentru neatarnare a „Olympia” din Lugoj

Pleca-vom în podoabe de zile mari și inima deschisă ca petalele florilor spre razele soarelui, închinându-ne în pragul casei noastre, ca pornind la călătorie, toți câți cu mîndrie ne numim în toate fibrele inimei noastre neamțim Români întregi pe aceste meșaguri, să prindem cu privirile, ca și cum vea, trăind în toată măreția învălășitei lor acele scene de viață sbumămată, cari au scuturat lanțul sclă-

● „Omagiul nostru tuturor acelor care s-au lansat cu pasiune în această operație” — scria în iunie 1912 — revista franceză „Ciné-Journal”.
● ...Dar printre susținătorii pasionați ai „Operației” se afla și Pascal Vidrașcu, încă o necunoscută în ecuația filmului **Independența României**
● „D. Pascal Vidrașcu vine și revendică proprietatea aceluia film...”

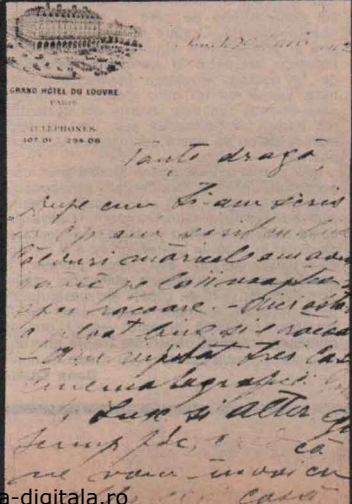


Secvența spitalului militar, selecție de mari actori ai Teatrului Național. De la dreapta spre stînga: Maria Filotti, Elvira Popescu (da! chiar Elvira P. la căpătîiul unui „rănit” necunoscut) Constanța Gănescu-Demetriade, Eugenia Ciucurescu, Al. Mihalescu, Jenny Metaxa-Doro (Rodica, alinînd suferințele lui Peneș — Theodoru), Sonia Cluceru și Olimpia Bîrsan.

formidabilă aventură. Toți au adus în arta de a grupa masele militare pentru un maxim de efect dramatic și fotografic, o măiestrie demnă de marii maeștri ai studiourilor noastre în special în reconstituirea luptelor din jurul Griviței și Plevnei (tocmai secvențe pe care generația noastră nu le cunoaște încă — n.r.). Există tablouri care, prin lărgimea cîmpului, justetea cadrării, dibăcia mișcărilor combinate dau impresia unui formidabil tablou de Horace Vernet sau de Meissonier (pictori bataliști la modă în epoca respectivă — n.r.) care s-ar anima brusc și ar prezenta spectatorilor o evocare vie a acțiunii revolu-

Consemnînd aceste aprecieri măgulitoare, mai argumentate profesional decît multe din referirile arogante ale unora dintre criticii neași, trebuie să mai remarcăm în „Ciné-Journal” o importantă mărturie informativă: în nr 199 din 15 iunie, revista consemna prezența la Paris a „cinci reprezentanți ai Societății Române de Filme de Artă din București”. Fotografii ale patru dintre membrii delegației sînt publicate alături: Leon Popescu, Aristide

Scrisoare trimisă, de către Demetriade, soției sale, imediat după sosirea la Paris, în 30 mai 1912.



Demetriade, Vasile Toneanu și Grigore Brezeanu. Cine era, însă, cel de al cincilea?

Aristide Demetriade ne vorbește în trecut despre el în scrisoarea din 9 iunie (vezi Cî-nema nr. 2), despre **Pascal Vidrașcu**, cel care l-a însoțit la o petrecere a patronului casei „Alter ego”. Acest Vidrașcu rămîne unul dintre cele mai enigmatice personaje ale „afacerii”, motiv pentru care am preferat pînă acum să facem abstracție de el. Nu-l cunoaștem încă nici măcar profesia. Maestrul Jean Georgescu și-l aminteste totuși ca pe un inginer, pasionat de activitatea echipelor cinematografice. George Oprescu îl enumera printre amicii pictorului Pallady. Date surprinzătoare aduce, însă, Constantin Bacalbașa în monumntala sa cronică a „Bucureștilor de altă dată”, lată ce consemnează el în vol IV p. 37 (ed. II-a București 1936):

„D. Pascal Vidrașcu în înțelegere cu Leon Popescu, mare proprietar din jud. Ialomița, hotărîsc să pună în film cinematografic războiul Independenței de la 1877—78. Pentru izbînda ideii se înființează o societate mixtă „Leon Popescu” compusă din următoarele persoane: C. Nottara, Soreanu, Toneanu, Aristide Demetriade și Grigore Brezeanu, artiști ai Teatrului Național. (Să notăm poziția lui Grigore Brezeanu, ultimul în lista membrilor societății!) D. Pascal Vidrașcu, fiind rudă cu generalul Aslan, secretar general al Ministerului de Război, obține și colaborarea Armatei pentru ca filmul să poată rămîne ca document autentic al războiului nostru pentru independență...”

În iunie 1912, Vidrașcu lua parte, la Paris, la realizarea filmului; patru luni mai tîrziu, însă, imediat după premieră, cerea justiției, nici mai mult, nici mai puțin, decît sechestrul filmului. O știre din ziarul „Seara” (24 oct. 1912) ne luminează, în parte, litigiul: „În cinematografele noastre se reprezintă un film al Independenței lucrat de Brezeanu fiul. Pascal Vidrașcu vine și revendică proprietatea acestui film. În același timp dl. Vidrașcu a cerut sechestrul judiciar pe venitul reprezentațiilor date cu filmul **Independenței**...”. Sechestrul n-a fost acceptat de tribunal, după cum ne informează ziarul „Argus” din 26 oct. 1912 dar procesul a continuat — și nu numai în cele două înfățișări din anul 1912 pe care le consemna B.T. Rippeanu într-o notă din SCIA (nr. 1, 1969 pag. 106), ci în înfățișări repetate, pînă la 5 mai 1914 cînd i se pierde urma. Aristide Demetriade pare să fi fost și el implicat în ea, fiindcă, într-o scrisoare trimisă soției sale dintr-o croazieră pe vaporul **România**, deși aflat în dreptul insulei Creta, nu uita să semnaleze: „Dacă Vidrașcu trimite vreun (sic!) răspuns, ce nu cred — mi-l trimiți tot la Roma...”. Aceste rînduri erau scrise la 9 iunie 1913, în timp ce duetul beligeranților era în toi (la 28 mai Leon Popescu izbucise sa obțină o nouă amînire pentru 26 septembrie 1913).

Faptul că procesul a durat doi ani, poate chiar mai mult dacă țineam seama și de posibilitatea apelului, dovedește că pretențiile lui Vidrașcu nu erau chiar de neglijat. De altfel nici măcar nu știu dacă nu cumva acesta a și câștigat procesul, primind partea care i se cuvenea. Noi îl considerăm pînă acum pe Grigore Brezeanu și Leon Popescu ca protagoniștii realizării filmului **Independența României**. Lămurind tocmai episoadele care ne apăruseră pînă acum obscure din trecutul îndrazneții evocări istorice, documentele lansate postum de către Aristide Demetriade pun însă sub semnul dubitativ al ipotezei, multe din lucrurile care ne păreau pînă acum certitudini. În consecință, trebuie să ne întoarcem la izvoare, confruntînd ceea ce aflăm acum cu ceea ce ni se părise că știm; pentru o radicală reevaluare a începuturilor filmului românesc. Ne-o impune memoria lui Aristide Demetriade, Constantin Nottara și Grigore Brezeanu; ne-o pretinde amintirea înșelătorului animator al cercetării istoriei cinematografiei noastre care a fost dr. Ioan Cantacuzino; ne-o cere însăși performanța pe care o reprezenta, acum 74 de ani, un film de ambția și vibrația patriotică a **Independenței României**

Tudor CARANFIL



regizorii
noștri

Doi regizori văzuți de un regizor

**Acea aură
inconfundabilă
a actorului cult**

Eu însumi sint materia cărții mele” scria Montaigne în introducerea la „Eseuri” și formula se aplică operei oricărui creator adevărat. Astfel ne apare azi Mircea Săucan reprezentat prin opera sa de debut **Cînd primăvara e fierbinte**, în ciclul acelor ani '60 atît de promotorii filmului de artă. Este el însuși în materia acestui film, materie care cheamă prin rezonatoare de afinități și **Casa de pe strada**

Aici, de pe ecran, ne privesc oamenii vii ai unei drame omenești, dar... filmice! Tipologia a satului din '45, compusă cu minuție de bijutier, dar și cu ardere de Pygmalion — tipologia unei lumi surprinsă într-o străfulgerare tragică.

Nici o dezbaterie ideatică, nici un gest de acțiune scenică nu ar putea comunica înfruntarea dintre binele și răul unei epoci așa cum o face structura filmică a cadrului-secvență înfruntarea din poarta primarului, acea inspirată punere în cadru, în adîncime și transversal, în raport cu exploatarea spațiului, de aproape 360°, pe care o face camera în mișcare permanentă. Numai această curgere rituroasă a fluxului audio-visual, spațio-temporal ne transmite adevărul în care crede Săucan și nimic altceva. Și aceasta e victoria sa asupra unei materii și victoria aceasta e ceea ce dăinuie. Este o lecție de cinema pur, de vocație, a anului 1960, ce rimează cu îndrăznelile scriiturii din același an a unui Antonioni. Desigur, sint multe secvențe memorabile ca formulare personală și ele fac azi deliciul cinofilului care a învățat între timp să fe

ușor de detectat și dă operei acea aură inconfundabilă a autorului cult, ceea ce-l făcea probabil pe Marcel Martin să scrie: „E opera unui iubitor de cinema, a unui artist dotat cu un simț vizual și poetic, absolut remarcabil” (Cinéma '62). Oare nu datorită acestui simț înăscut opera aceasta ne emoționează și azi, oare nu prin acea covă al vocației de cineast vibrăm alături de eroii săi, țărani, eterni țărani, așa cum desigur Săucan i-a înregistrat cîndva, (și reverberat nostalgic) în lumea satului bucurilor dintr-o enclavă folclorică transilvăne?

Film exemplar ce ar face mindria oricărui cinematografului constiente de ea însăși, direcție fertili, filmul acesta ne invită și azi, „să intrăm în universalitate pe poarta națională” cum spunea Goga. Profund autohton ca viziune, ca scriitură, **Cînd primăvara e fierbinte** face parte din cultura unei epoci îndeplinind astfel, încă o dată, criteriile artei.

Izolată în stilul său atît de personal, asemănat cu unii ce i-au premers aiurea, sau contemporani, creînd ecouri, dar nu calchieri, fil-

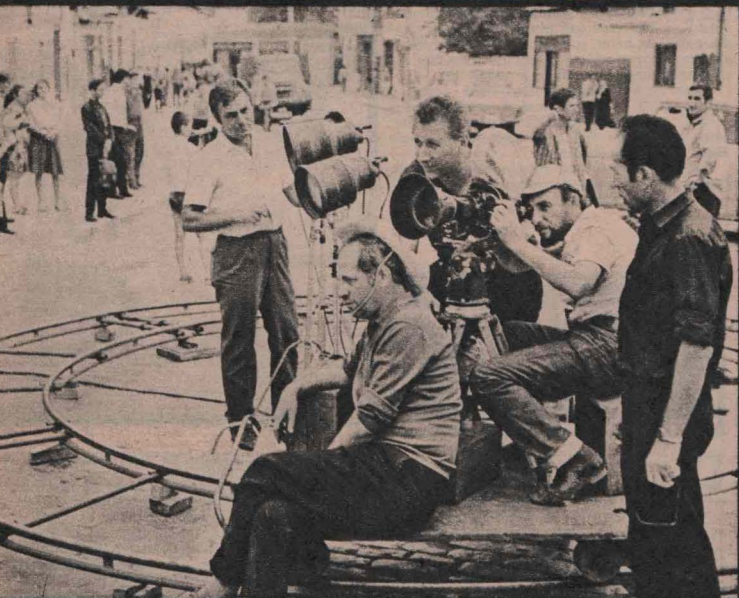
mereu valabil, al unei vocații. E darul cel mai de preț ce-l putea dăruî un artist militantis-mulți unei epoci: dăinuirea.

P.S. Regretabil pentru ținuta intelectuală impecabilă a animatorilor cinematecii programarea unei copii din care lipsea un act (scenele importante; înapoierea scrisorilor, tăierea mestecilor).

**Crezul
și credința
în document**

Nu pentru că Pompiliu Gilmeanu e unul din seniorii de la „Sahia”, nu pentru că aniversează acum, în intimitatea sa modestă 35 de ani de documentarism ne exprimăm aici, ci pentru că văzînd **Gorunul lui Horea**, reluat pe ecrane, am reinviat în sufletul nostru bînuit de furtuni cinematografice, de toate azimuturile, acel fior cald și constant al poeziei cinematografice, atît de rar, pe care Pompiliu Gilmeanu îl cultivă din '50, de la înființarea „Sahiei”, pînă la această...aniversare. E un record să ai atîta sursă de căldură artistică nescesată, după ce ai împărțit-o, an de an, altor nesățioși de o clipă de sensibilită umanitate!... Gorunul e simbolic pentru Horea, dar e simbolic și pentru Gilmeanu. Îi simt adînc înrădăcinat în fanatica sa credință în puterea și rostul artei documentarului, în sensul unei poezii a imaginii ce a tîns precum verticalitatea unui trunchi spre înțelesuri acoperind întrebări fundamentale cu ramurile întinse spre toate tentațiile orizontului. E la fel de pternic și tînar la vedere ca și la făptuire, gorunul-regizor căruia îi foșnesc mereu frunzele-pietele a rime poetice și fotograme filozoficești... Da, freamătă cu putere leonina sa apariție și ochii scrutează cu aceeași candidă forță a inteligenței unui artist cum l-am cunoscut acum mulți ani, partener la debutul meu filmic, partener și suportor, cînd prins de vraja unui subiect de jurnal (generos subiect, născocit de inteligența fină a lui Ion Moscu, azi și el regizor senior al „Sahiei”, pe atunci neobosit animator al Actualităților) ce proslăvea primăvara renăscătoare după memorabilul viscol din '53, stînd nopțile la montaj și dînd turură poetică materialului ce pune grele probleme încercatei monteure Iulia Cimpeanu, îl aveam alături pe Pompiliu Gilmeanu ce scria textul, bineînțeles... în versuri! Nu erau să fie singurele nopți petrecute la montaj și adormind prin birouri în zorii de ziuă, cînd te și trezeai apoi cu mulțumirea că „îi iesit”, dar acestea îmi stau ca o cămămidă de temelie la ce am construit apoi. Și Pompiliu Gilmeanu e fratele meu de începuturi. La această discretă aniversare a lui de astăzi, aduc stringerea de mină a unui tabăc de cinemateci, entuziasmat de prospețimea, bogăția de imagistică și poetică, subtila analiză și conexare a informației, fina interpretare originală a izvoarelor pe care ni le dăruie **Gorunul lui Horea**. Alături de succesul lung metrajului de ficțiune (**Horea**, filmul exemplar al lui Mircea Mureșan după scenariul lui Titus Popovici), **Gorunul...** lui Gilmeanu este ceea ce documentarul românesc trebuia să închine marelui figuri devenită legendă... „Puterea romanului s-a făcut simțită, de ea va trebui să se țină seama la rînduirea viitorului...” auzim în filmul lui Pompiliu Gilmeanu și împreună cu ceea ce el ne comunică vizual, primim, într-adevăr, acel impuls către dăinuire care e și rostul unei arte.

Savel STIOPUL



O mișcare circulară care ar vrea să îmbrățișeze întreaga lume (Mircea Săucan cu apropiatul său colaborator, operatorul Viorel Todan)



Pasiunea de-a filma adevărul la el acasă (regizorul documentarului fierbinte, Pompiliu Gilmeanu)

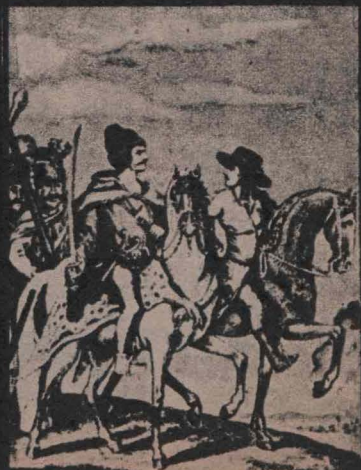
noastră, un eseu, și Tărîmul n-are sfîrșit, o fantezie, și Alerța, o parabolă, și Meandre — o dramă citadină, și Suta de lei, o euforie a juvenilității... opera notabilă, cel puțin pînă azi, a lui Săucan. Aici, în **Primăvara...** de început e anunțat totul. Așa cum Eminescu în „Ce-ți doresc eu ție dulce Românie”, poezia programatică de debut a unui înflăcărat teenager, avea muzicalitatea „Odeii în metru antic” și luciditatea justițiară a „Articolelor” sau așa cum „Capul de copil” al lui Brîncuși... avea iradierea sferelor din „Foca”. Declară Săucan: „Gîndind acum, filmele mele au o aceeași bătaie de inimă, o aceeași pulsație, aș spune azi: parcă sînt conduse de un ordinator comun...” „Aceiași pulsație”, vedem, este credința sa într-un adevăr personal în consens cu cel social și, totodată, vocația sa în expresia artistică prin cinema. Chiar dacă Săucan, ieșit din adolescență, participa la reforma agrară, adevărul acestui film, nu ține deloc de o „documentație” ci de faptul intruchipării într-o materie a fluxurilor filmice a unei lumi atît de personale încît devine adevăr peren. Filmul **Cînd primăvara e fierbinte** contestat de unii la apariție, este azi, prin trecerea timpului, și mai adevărat, și mai artistic. Și prin asta, proaspăt și chemător... E acesta misterul artei: cu cît e mai personală credința, cu cît mai proprie expresia, cu atît e bătaia operei mai extinsă în timpul și spațiul uman. Căci omul e în centrul acestui film. Tărîmul român al anului '45. Dar ceea ce trăiește azi pe ecran este intruchiparea filmică a omului lucrător al pămîntului, așa cum Garbo este doar intruchiparea filmică a femeii. Adevărul politic în care crede profund Săucan („Și-ai să vezi...”) are putere de convingere pe un ecran, în fluxul unui film și nu în cuvintele programatice ale scenariului, luate în sine. De altfel, cea mai mare putere emotivă o transmite o simplă onomatopee: „du-du-du-du...” zgomotul tractoarelor în viziunea lui Tică. De aici eterna lecție a artei: ideea, adevărul ei, își au singura putere dăinuind în vocația artistului, în talentul sau.

citească; ceea ce este obligatoriu însă a fi semnalat e rigoreea discursului filmic, savoreea gramaticii filmice, siguranța înăscută a decupării și succesiunii unei anume optici în raport cu alta, situarea camerei exact la punctul nimerit de observare și stationînd la timpul nimerit (de citat secvența primă din interiorul conacului sau cea a morții lui Tică) care ne fac să ne gîndim la cartezianismul unui Nicholas Ray. Desigur, așa cum spunea Malraux: „Creația nu e răspîta victoriei scriitorului asupra vieții, ci asupra lumii literaturii care-l stăpînește”, astfel și filmul de debut al lui Săucan e rodul unei victorii asupra filmotecii sale personale. Vizualizarea purtînd amprenta exacerbarii expresive a filmului mut, a unei bune filiații a clasicii sovietici este

mul acesta ne duce cu gîndul la celebra frază a lui Chateaubriand: „Scriitorul original nu este cel care nu imită pe nimeni, ci acela pe care nimeni nu-l poate imita”. Și oare nu aici e senzația de provocare în contemporaneitate?... Ceea ce face prospețimea acestui film azi e desigur și simțămîntul tonic al credinței autorului în un anume tip uman autohton, candid și tandru, tolerant, dar și dir, poet și ironist, dar și trudnic și eroic, cu naivități, dar și cruzimi, cu zgînturosenia pămîntului, dar și eleganța statuii... Poate și sentimentul care azi, prin istorie, devine incurajator al clipei de rupe de o tragică înapoiere... Credința a autorului transmisă noua prin acel limbaj filmic unic și intraductibil, personal și general, al clipei zămislirii, dar

O lume mistuită de doruri (**Cînd primăvara e fierbinte**, impunătorul debut al lui Mircea Săucan, cu Olga Tudorache, Emil Botta, Ernest Maftei)

Pentru Pompiliu Gilmeanu istoria e o pasiune constantă (gravură de epocă a crășorului Horea așa cum a apărut ea în cine-portretul-document)



Contemporanul meu, o ființă gânditoare

Filmul are nevoie de personaje contemporane așa cum publicul are nevoie de filme pentru un dialog al lui cu lumea. Față de un personaj de film, față de ceea ce face el, poți să iei o atitudine ca față de faptele unui om. Deci, prima condiție ar fi ca personajul să fie uman. Dacă nu este, acel dialog, de care publicul are nevoie, nu se mai întâmplă. Sigur că el, dialogul, se poate purta la fel de bine și cu personaje istorice, pentru că și ele, într-un fel, poartă idei contemporane nouă. Orice personaj, din orice epocă, poate fi contemporanul nostru dacă e privit ca o ființă gânditoare, nu ca o schemă. Ca să se împlinească însă, asemenea personaje trebuie, în primul rând, să aibă acoperire în viață. Argumente valabile pentru existența lor. În teatru aceste argumente stau mai mult în mina actorului care își poate calcula și valorifica mai bine momentele de revelație ale personajului, accentele și efectele, „ințirările” și „iesirile”. În film, toate acestea stau mai curând în mina regizorului. De concepția lui depinde mai cu seamă împlinirea personajului, pentru că el este singurul care știe — sau trebuie să știe — cu precizie, care este soarta fiecărui personaj, în ce relații sînt ele, care sînt argumentele lor, de la început pînă la sfîrșit. Dacă regizorul nu are limpede în cap, și nu ține strîns în mînă tot planul, filmul în toată desfășurarea lui, în care intră, bineînțeles, și personajele, acestea ajung simple scheme, Arătări palide. Sigur, conținutul unui personaj se

sîmte din scenariu. Deci, în cele din urmă, un personaj bun contemporan depinde de modul în care este scris și descris și apoi de modul în care regizorul îl conduce în desfășurarea filmului. Și abia la urma urmelor de posibilitățile actorului de a-l reda cît poate el de bine. Pentru că actorul, de unul singur, nu poate realiza un personaj interesant, adevărat, credibil, viu. El poate să se înscrie mai bine decît altul într-o tipologie anume, pentru ca personajele, ca și oamenii, sînt de tot felul, de la eroi pînă la cel mai simplu om, de la vladică pînă la opincă, cum se spune, ele au, în mare, același comportament, doar că problemele lor diferă, ca și felul în care și le rezolvă fiecare. Și fiecare are biografia lui care, cu cît este mai bogată, mai complexă, cu atît este mai bine și pentru personaj și, în cele din urmă, pentru film.

Eu nu am o foarte mare experiență în film, așa putea spune că experiența mea este foarte mică, dar și așa pot să-mi dau seama ce în seamnă un personaj ratat din saracia datelor biografice. Mi-aduc aminte că am făcut un personaj, într-un film, care a ieșit ceva între odios și penibil. Nici n-avea timp să-și dezvolte un moment de pasiune, și nici ridicolul adevărat, dorit de regizor, nu avea timp să se realizeze. Ridicolul devenea astfel involuntar... Numai un gând complex asupra unui personaj poate să te mulțumească și ca actor, dar și ca spectator. Și nu mă gîndesc numai la personajele principale, pentru că nu numai ele fac filmul — și viața — ci la absolut toate personajele unui film. Chiar și un personaj „pată de culoare” poate să fie extraordinar realizat dacă e bine și adevărat gîndit. Poate că trebuie să vrei foarte mult și să încerci foarte mult, și să te gîndești la foarte mult ca să iasă ceva. Ceva adevărat.

În concluzie, un personaj contemporan trebuie să fie viu, în sensul că trebuie să aibă viață și adevăr — care înseamnă cam același lucru. Pentru că adevăr înseamnă să fii viu, să respiri, să trăiești, să vezi! Nu sîntem simpli, chiar dacă sîntem „ultimul personaj” din viața sau din film...

Magda CATONE

scriu despre lucruri atît de firești și probabil ca personajele noastre vor fi din ce în ce mai contemporane

Mircea DIACONU

Inconfundabilii și atît de necesarii contemporani

Să ne jucăm o clipă, cît putem noi de serios, că altfel nici nu ne stă bine la vîrstă noastră (bineînțeles, mă refer la vîrsta cîntătoarelor) și să ne imaginăm cum ar comenta clasicii filmelor noastre contemporane ce-ar alege ei din aceste filme — în sens de clasic pentru ei. Am putea încerca același joc și cu viitorimea... Atunci noi ar trebui să luăm pentru în urmă poveștile, subiectele, operele noastre, astfel încît din ele să apară eroi credibili, iubiți, stimăți, modele pînă la gestul pozei puse sub pernă de către o fată, de către un baiat, îndrăgostiți de eroii creați de noi, inconfundabili și atît de necesari, nu idoli neapărat, dar unici în felul lor...

Dacă să fi o fată a anului 1920 — sau a anului 2020 — așa ascunde în albumul meu tainic, cu coperti minunate legate în piele, poza lui Mircea Diaconu, doctorul Irod din *Mere roșii*, și așa ofta.

Dar pînă atunci, încă mă gîndesc la anul de grație 1986 și la atît de necesare lui personajele contemporane nouă...

Carmen GALIN

Sînt contemporan cu personajul în care cred

Dacă cinematograful ar fi existat pe vremea lui Shakespeare sînt sigur că vorbele lui ar fi sunat: „Teatrul și cinematograful sînt oglinda vieții”. Or, acest adevăr de necontestat prelinde respectarea intrutotul a titlului anchetei dumneavoastră.

Căci cum am putea ogîndi viața fără a ne regăsi pe noi în personajele pe care le reprezentăm și care, implicit, devin contemporanii noștri. Sau ar trebui să fie!

E foarte greu (în fond exclus) să vorbești astăzi de „act artistic” în afara vieții. Dacă pictorul sau compozitorul își pot transmite nemijlocit mesajul, noi, ca interpreți, de fapt intermediari și „dependenți”, „vinăm” cu ardore adevărul, faptul real, starea autentică din materialul pe care îl avem la dispoziție. Și dacă există unele rezerve față de „contemporanul” (de)scris, încercăm să le înlăturăm sau, în cel mai rău caz, să le escamotăm prin așa-zisul firesc în așa fel încît, odată porniți la lucru, să avem convingerea că participăm la „actul de naștere” al unui adevărat contemporan. Dar cît de mare este bucuria cînd îți înlești un personaj în care crezi total, prin care te exprimi și care, ești convins, va rămîne în memoria spectatorilor.

Sînt gînduri, sau poate sentimente trăite de

în centrul preocupărilor cinematografice oricînd, calitatea scenariului, în general, special. Despre ce vorbesc aceste filme? semnele de recunoaștere ale unor întrebări pe adresa actorilor noștri pentru film imaginea contemporanului

O șansă de împlinire, un fel de a-ți răspunde (Valeria Seciu și Emil Hossu în *Bună seara, Irina*. Scenariul Timotei Ursu. Regia: Tudor Mărăscu)



Depinde de scenarist, depinde de regizor și abia la urmă de actor... (Magda Catone)



Imposibilitatea de a nu fi contemporan

Probabil că tot ce se petrece odată cu noi ne este contemporan. Și probabil că nu ne putem exprima și defini, decît în raport cu vremea în care trăim și muncim. Neputîndu-ne deci rupe de contemporaneitate, nici în formă, nici în sens, sîntem robii ei, chiar cînd jucăm Ștefan cel Mare, privindu-l neapărat din perspectivele care plac contemporaneității noastre. Afirm în această clipă că orice personaj este contemporanul nostru și ogîndește aproape exact o parte a contemporaneității, chiar în relele cazuri cînd nu ogîndește nimic, aceasta convenindu-le, probabil, unor contemporani cînd ea, contemporaneitatea, nu e în stare să ne sancționeze. Revenind la oile mele, singele care-mi curgea în vine cînd jucam în *Mere roșii* era același cu care rezolvam și problemele mele destul de asemanătoare cu ale personajului de acolo.

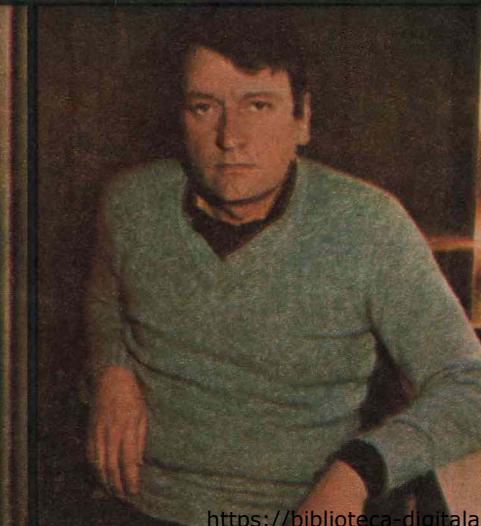
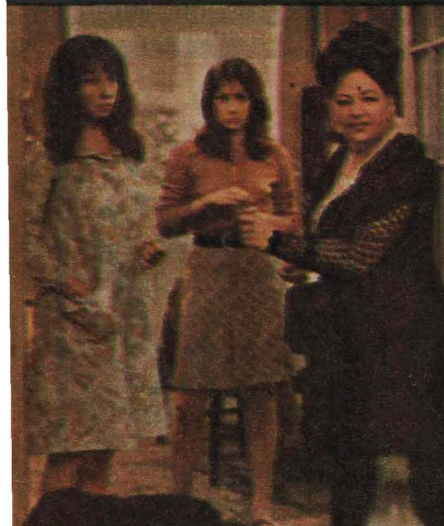
Iar în *Sfîrșitul nopții* îmi venea la fiecare pas să plec acasă, la țară, din aceleași motive, deși cred că n-am s-o fac niciodată, tot din aceleași motive.

Ma opresc aici, deoarece mi-e greu să

Modele, pînă la gestul pozei puse sub pernă (Carmen Galin, Elena Albu, Draga Olteanu Matei, în *Ilustre cu flori de cîmp*. Regia: Andrei Blaier)

Nu orice personaj de azi este și „contemporan” (Ovidiu Iuliu Moldovan)

Un fel de a fi noi înșine (Cătrinel Dumitrescu, Geo Saizescu și Mircea Diaconu, în *Buletin de București*). Scenariul: Francisc Munteanu. Regia: Virgil Calotescu



personajului contemporan

**Indiscutabil
avem nevoie
de
„contemporani“**

grafiei noastre se află, mai mult ca eral, și a scenariului din actualitate

Ce personaje propun? Care ar fi personaj contemporan? Iri, cei care, nu o dată, au creat ei lor și al nostru

facem la teatru cind se pune în scena o noua piesa

Cred că și fiica mea, la vîrsta terminării liceului, ar putea fi un personaj, chiar unul foarte complicat, cum se cere în discuții. Mai mult chiar, am impresia că toți cei pe care îi întînesc zilnic, pe stradă, la piine, prin piețe, la teatru sînt, în felul lor, personaje fără să știe — ca să-l parafrazez puțin pe monsieur Jourdain din „Borghezul gentilom“. Adică, toate aceste personaje nu sînt misterioase, le vedem, le auzim, le înțelegem, sau nu reușim să le înțelegem, de ce acționează într-un fel sau altul. Sigur că aceste personaje nu pot fi luate de pe stradă și turnate direct în filme. De aceea există scriitorii, scenariștii de profesie care cunosc legile estetice după care se selectează personajele cu trăsăturile sufletești, spirituale și chiar fizice. Ceea ce mi se pare cel mai important, și asta cred că ține cel mai mult de talentul scriitorilor scenariști, este că personajele să fie angajate într-o povestire cît mai atrăgătoare. Eu poate că sînt un spectator, dar dacă la cinema nu mi se povesteste ceva interesant, filmul nu-mi place. Desigur că am gusturile mele. Povestirea trebuie să fie sau foarte tristă sau foarte veselă. Dacă e banală, mă plictisesc și mă gîndesc la altceva. Nu plec niciodată din sala de cinema în timpul filmului — din politețe pentru colegii mei, actorii. Ei nu sînt inovativi dacă personajele lor nu au viață adevărată. În această ordine de idei, în legătură cu viața adevărată, se vorbește foarte mult despre personajele denumite în critică „fără frică și fără păcate“. Astfel de eroi, am învățat la istoria teatrului, găsim la Corneille. În experiența mea de viață nu am întîlnit. Din toți cei pe care i-am cunoscut, oameni buni, minunați, extraordinari chiar harnici, fiecare avea și defecte. Recunosc, uneori îmi erau simpatici tocmai din cauza defectelor lor. Poate că din cauza defectelor se remarcă calitățile, care precumpăneau. Nu aș vrea să am de-a face cu oameni la care păcatele domină însușirile bune, deși din aceștia există destui în viață și cred că trebuie arătați și în filme, să fie „demascați“, cum se spune, ca societatea să se purifice. Nu știu dacă retele vor putea fi stirpate de pe lume, dar trebuie să se încerce. În realitate, de cînd există lumea, cei buni au fost mai mulți și mai tari și au învins pe cei răi, altfel omenirea nu ar fi ajuns unde este azi. Cred că toate filmele trebuie să aibă această temă. Eu am jucat în filme numai personaje contemporane. Nu am avut bucuria ascunsă a oricărei actrițe să mă îmbrac în dantele de prințesă. Am jucat doctorițe, profesoare, avocate, adică intelectuale, nu știu de ce. Am jucat și o balerină, ceea ce am și fost inițial. Acestor personaje, pe lângă trăsăturile oferite de scenariu, am încercat să le adaug ceva, din mine, din personajul care sînt eu și din personajele necunoscute de mine în viață. Am o prietenă, avocată, a cărei vitalitate mă impresionează. Am intenționat să prind în avocatele mele ceva din caracterul ei. Nu știu dacă am reușit, pentru că acest transfer din viață pe ecran nu este ușor. Astfel că îi înțeleg foarte bine pe scriitorii, că le este greu să discearnă din viață ceea ce este esențial de ceea ce este cotidian, banal. Mi-ar place să joc într-o comedie muzicală contemporană, dar mă tem că nu mai apuc. Nu-mi amintesc cînd s-a făcut ultima de acest gen în cinematografia noastră. Am impresia că sînt unii pe care îi apucă groaza cînd se ride. Și vedeți în sălile de cinema cît doresc spectatorii să ridă. Mai ales cei tineri, care umplu cinematografele, dacă aud din stradă că înăuntru se ride. „In marime naturală“.



**Contemporani
de gînd,
nu doar de timp**

Sa acreditat, aproape fără drept de apel, ideea că personajul contemporan este personajul așa-ziselor filme de actualitate — categorie estetică, sau mai degrabă tematică foarte interpretabilă din multe puncte de vedere, dar cu precădere din cel al adevărului socio-uman și universal valabil.

Există producții cinematografice de ultimă oră, să zicem 1 februarie 1986 — care nu contemporaneizează nici cu omul epocii de piatră, după cum, la fel de bine, există prototipuri de personaj din perioada filmului mut care fac un impact tulburător cu sensibilitatea și conștiința omului de astăzi.

Știu că nu spun nici o nouăte nimanui, dar poate printr-o repetare obstinată a unor abc-uri artistice în plan pur teoretic, să materializăm, cît se poate și din cînd în cînd, „un bob de nisip din albia unui fluviu“ al umanității, pentru a aspira măcar la o contemporaneizare de permanență.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

**Sîntem
contemporani
pînă
la ultimul gest**

Contemporanul nostru — personajul — merge pe aceeași stradă și cu același troleibuz ca și mine și indiferent dacă stația la care coborîm este sau nu aceeași, mirosul de iarnă al hainelor noastre seamănă, culoarea sacozetelor cu care ne incomodăm unul pe altul seamănă, zîmbetul, strălucitor sau opac, seamănă, tichetele de călătorie sînt găurite de compostor cu aceeași formulă de cod — trei pe diagonală sau patru ca un pătrățel...

De ce atunci oare, gesturile mele dintr-un film contemporan nu mai seamănă cu gesturile lui contemporane cu mine?

De ce zîmbetul meu stereotip de pe ecran nu seamănă cu zîmbetul lui, obosit sau neobisnuit de vesel, de ce motivele lui sînt numai și numai ale lui și nu și ale mele, personajul care trebuie să fiu el?

Probabil, pentru că ni se pare că zîmbetul obosit sau neobisnuit de vesel al contemporanului nu e îndeajuns de vesel atunci cînd e obosit și nu îndeajuns de obosit cînd e vesel...

Probabil, pentru că dorim prea mult să corectăm realitatea care este și putere are pentru că este realitate, dar care, să nu ne mirăm, va începe, cu timpul, să refuze corecturile noastre.

Să lasăm, așadar, pe contemporan să vadă singur, punîndu-i în față o oglindă. O oglindă bună, de cristal, argintată proaspăt, care să nu-l facă scurt și gros dacă e slab și înalt, care să nu-l subțieze dacă e scurt și gros. O oglindă care să nu deformeze, să nu fleteze. Ca să se bucure de încrederea celor care se privesc. Ca ei să-și dea seama singuri cum ar fi mai bine să fie...

Irina PETRESCU

**Personajele au nevoie
de o povestire cît mai atrăgătoare
(Rodica Mureșan)**



**De ce nu o comedie
muzicală
contemporană?**

Se discută foarte mult despre personajul contemporan în film. Dealtfel și în teatru și în literatură. Am impresia că personajele puse în discuție sînt mai numeroase decît cele care apar în filme sau în piese. Probabil că bine se face dacă se discută. Înseamnă că avem nevoie de discuții — ca și de personaje contemporane. Cînd sînt întrebata ce este un personaj contemporan mă simt incurcată. Nu prea știu ce să răspund. Mi se pare că și eu sînt un personaj contemporan și încerc să mă descriu. Sau mă gîndesc la prieteni, la rude, oameni de toate vîrstele, de toate profesii, și încerc să-i caracterizez — așa cum

Rodica MUREȘAN

Pagini realizate de
Eva SIRBU

Să-i punem în față o oglindă bună
(Irina Petrescu și Gheorghe Dinică
în *O lumină la etajul X*, de Malvina Urșianu)

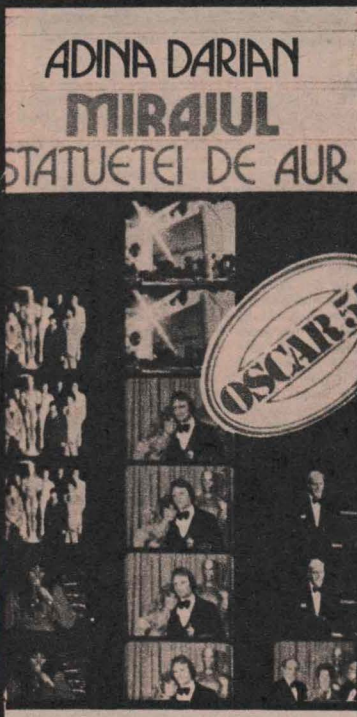


Colocviile
revistei „Cinema“
În numărul
viitor:
**„Universul
muncii
proiectat
în universul
filmului“**

Dorel Vișan și Ioana Pavelescu
în *Rătăcire*, de Al. Tatos



Filmul pe marile orbite



Oool lată o carte pe care-ți place s-o ții în brațe! Copertă vie. Culorile-i strălucesc. Mizanpaj-ul modern, litera frumoasă. Spectacolul colajului de pe pagina întâi — o bună presimțire. Bravo Klara Tamas-Blaier!

Cintărești în palmă tomul. Atirmă bine. Arată bine. Răsfoiești. Așezare sistematică a temelor. Titluri sintetice. Subtitluri-incitante. Nume din folclorul cinei. Ilustrație. Motouri. Filmografii, bibliografii, declarații la fața locului. Tabele. Telegama lui Redford în facsimil: „Dear Adina... Thanks very much for...” Bravo, Adina Darian! Aplauze la ridicarea cortinei.

Cartea începe cu un reportaj. Aeroportul Kennedy. Trebuind să alege pe la ghișee, autoarea roagă cițiva virstnici cu chipuri „europene” să-i supravegheze voluminoasa tașcă de voiaj. După un timp se întoarce. Regăsește geanta. Păzitorii se află ceva mai departe de obiect. Le mulțumește, totuși. Ei se desind, în sfârșit. Ținuseră bagajul sub priveri, dar cu frica-n sin. Dacă era, de fapt, o bombă? Româncă noastră, ca să zic așa, rămîne paf. Mai țirziu, în lungu-l periplu, pe alt aeroport, cind un tînar cu altă sacosă o roagă să arunce un ochi peste bagajul lui se trezește uitîndu-se la el bănuitor: dar dacă...?

Excelent început. Privirea particulară a unui ins anume se lătește brusc în avantajul unui panoramă, cît mai obiectiv, asupra unei instituții cinematografice — Oscar-ul — des-crisă minuțios de la începuturi și chiar înainte de ele. Un istoric circumscris în alt istoric și mai cuprinzător, pentru că volumul are ambiția — și ambiția e onorată — să lege totul de contextul istoriei propriu-zise. Istoria unui continent logodit cu filmul care trăiește și se exprimă prin film mai mult decît prin oricare altă artă. Aici, în aceste conexiuni, cred eu, este partea cea mai interesantă a unei cărți care, fără să nesocotească rolul hazardului, știe să ducă și să deducă notația estetică în și din burta marilor mecanisme. Mai mult decît o analiză „pur” cinematografică — mai puțin interesantă fiindcă, lăsînd la o parte excepțiile, puține, nu peliculele oscariate au dus mai departe estetica cinematografului — cartea este ceea ce și propune și ceea ce așteptasem: un portret sociologic. Portret colectiv. Portret în mișcare. Portret la virste diferite: Oscar-ul la virsta unei inconștiente dorințe de grup, de fapt de grupuri financiare eterogene care căltau o soluție de echilibru, de reconciliere, între patronat și rest; între diferite rivale patronate. Iată AMPAS-ul Oscarul ca expresie a boom-ului californian din anii '20, Oscarul segment dintr-o odisee (Ulise pe mările capitalului), odisee financiară viroasă, a nevoie singeroasă, în care „nașii” avant la lettre, nașii adică grupul Morgan care ia în stăpînire Paramount-ul, iar mai țirziu M.G.M.-ul, nașii, deci grupul Rockefeller, stăpînul, de fapt, al Warner-ului și

Century Fox-ului etc. transformaseră uzina de virstă într-una din cele mai înfloritoare ramuri ale economiei americane și concomitent hapăiau studiourile europene sleite de război,

Legate de marile orbite, filme analizate la timpul lor pe bucată, dobîndesc o altă statură. Prin acumularea, fișele capătă densitate. Perspectivă. Războiul bootleggers-ilor, de pildă, dă o altă lectură filmelor despre incruptibili și coruptibili, despre prohibiție și, în general, filmelor legate de un anume specific hollywoodian: gangster-story. Politica New Deal-ului e cadrul unor explicații istorice, dar și a unor resorturi psihologice, dar și a unor sisteme obscure în care arta își răsucește „metodologia” și nu numai că nu-și propune să fie „ogîndă”, dar joacă cu aviditate rolul imaginii rasturnate. Viața pare că nu mai oferă nici o soluție? Arta cinematografică e gata să ofere toate soluțiile, dar mai ales soluțiile miraculoase. Iată, deci, filmul magic. Filmul antidot. Filmul tranchilizant. Filmul ca o uriașă țevă de eșapament! Truștul happy-end-ului mai puternic decît truștul Coca-Cola. Comedia trăznită mare manipulator al inconștientului colectiv. Ford pe pămînt, iar sub pămînt, Freud — nenumit, neștiut de ocamdată, dar moda lui va apare. Răbdare Woody Allen se pregătește să se nască în Brooklyn, firește... Adina Darian intră în haosul de celuloid fără complexe, fără angoașe. Temerară și decisă, cu un plan ordonat prin în cuie, inflexibilă în fața nuanțelor care contrazic regula. Ea reconstituie metodic culoarea fiecărui deceniu. Factorii comuni. Anii '40, un Hollywood „angajat pe poziții guvernamentale”, anii sobrietății, al filmelor-comandă, al imperativelor războiului, iar mai țirziu al iluziilor postbelice. Anii '50 — „o întreagă generație de cinești dată în judecată”, deceniul listelor negre, al „celor zece”, al Comisiei de tristă amintire, al convulsior, al trădărilor, și al remuşcărilor, al „paravanor”, al angajării, iar mai țirziu, al dezangajării, al războiului cu o televiziune mult prea infiltrată în sistem ca să-și propună „să-și infrîngă” adversarii. Și iată un întreg lanț de tactici și strategii din care apar gigantismul cinematografic, dar și filmul de mic ecran pe marele ecran, dar și... dar și...

Ordinea instaurată de grila autoarei nu exclude o anume forțată între zăbrelele panoului. Detaliile sînt expuse meticolos, dînd senzația de fișier, dar pe măsură ce se acumulează, din planul oarecum geometric apare, planificată sau nu, senzația de viață a unui organism care trăiește nu atît în 55 de palmaresuri mai mult sau mai puțin riguroase, cît în contradictoria viață a breslei, — o breslă și ea fluctuantă, cînd în acord, cînd în dezacord cu oficialitatea: conformism, nonconformism, expulzări puritane, scandaluri bine regizate sau întimplarea ca regizor, lovitură de teatru în filme și cuvinte de spirit ca emblema unui anume spirit, cerberi, cenzeni nu mai celebri decît Cato, Hays cu al sau cod, box-office-ul

și starsistemul, la petite histoire, tribulațiile unor filme, agitația culiselor, seismele bursei, anecdote, portrete-mărturie, pelicule care au născut legende și confidențe care dăstrăna legende, „cazuri”, impasuri, lupte intestine, glorii de moment și de durată etc. etc. Cu intenție și uneori depășind intențiile autoarei, bogăția informativă a cărții desenează, în filigran, fenomene și problematici care nu se află pe rol. De pildă: procesul de deschidere al filmului american spre o Europă inițial disprețuită, cinematografic vorbind, dar iată monroe-ismul hollywoodian „depășit de realități”, obligat să renunțe la izolaționism, să facă mea culpa nu numai în fața neorealismului ca școală. Europa face parte din „culturalizarea” treptată a filmului american care trece, desenînd un amplu arc, din imperiul unor moguli semianalfabeți, neguțători de blănuiri, pe mina unei generații intens scolarite (spectaculosul salt al învățămîntului cinematografic în anii '60). „Baby-mogul” Coppola and Co. complica infinit harta cinematografică a Noii lumi. Autoarea nu-și propune să-i decodaze impulsurile, dar istoria oscarurilor înglobează acest tip de procese. Istoria culturalizării devine, în acest fel, istoria „liberalizării” unei arte care la un moment dat și-a făcut un punct de glorie din reglementarea duratei unui sârut. Numai atît! „Culturalizarea” și „liberalizarea” trag după ele un proces de dezertizare. O întreagă galerie de mituri pe care am văzut-o formîndu-se și crescînd sub ochii noștri cu fiecare ediție (mitul succesului, mitul visului american, mitul selfmade-man-ului, mitul westernului, s.a.) este supusă unei spectaculoase acțiuni de demolare în timpul administrației Kennedy. Discursul inaugural al președintelui debuta cu fraza: „S-o luăm de la capăt”. Azi, sloganurile s-au schimbat. Tradiționalismul actualei administrații pune sub semnul întrebării semnele de întrebare lansate de film în deceniul al șaptelea. Procesul de demolare se transformă într-un proces de recuperare sugerat de autoare mai ales cînd schișează portretele noilor tycoon, mentorii „romantismului în blugîni”. Bob Fosse autorul unui musical în care slăgărul întîlnește tragedia greacă, Robert Redford vedeta-antivedeta mereu sceptică (spre deosebire de autoare) în fața premiilor, Coppola, evident, Lucas, evident, Spielberg, ș.a. Portretele sînt date de biți. Din păcate, eu-ul inițial intravine mai mult în particule, în prenume: mi-a istorisit, mi-a spus, mi-a declarat, l-am întîlnit — pe Redford, pe Glennie, pe Hofsis, pe Friedkin — la Paris, la Londra, la Los Angeles, la Avoriaz, la New York.

O carte pilduitoare. Sirg. Tenacitate. Metodă. Știința valorificării împrejurărilor favorabile (criticului). Mai mult: știința provocării unor astfel de împrejurări. Un ziarist umblat care își binemerită și călătoriile și scrisoarea lui Redford: „Dear Adina...”

Ecaterina OPROIU

O istorie circumscrisă într-o altă istorie sau filmul în burta marilor mecanisme

Festivalul național „Cîntarea României”

(Urmare din pag. 2)

țice și de gen, care la rîndul lor nu sînt limitative sau canonice. Cantitativ, producția cînecluburilor a crescut incontestabil, iar calitativ s-au produs mutații însemnate, în special prin apariția unor autori tineri, prin afirmarea unor noi cercuri de inițiere, de creație și cultură cinematografică.

În timpul precedentei ediții a festivalului și, mai ales, în fazele ei finale, s-a scris, dealtfel, în repetațe rînduri — inclusiv în revista „Cinema”, citeodată prin recenzii relativ ample — despre unele performanțe artistice, ca și despre contribuția specifică a cînecluburilor la viața culturală a întreprinderilor și localităților. Dar urmează a se căuta în continuare căile prin care aceste bunuri spirituale, cu aportul lor ideologic și educațional important, să fie mai bine fructificate la scară națională, atît prin difuzarea mai eficace a peliculelor, cît și prin popularizarea intensă a virtuților de excepție, a inițiativelor innoitoare, a tot ceea ce ne racordează mai semnificativ la exigentele actualității culturale.

S-a evidențiat, în trecuta ediție a festivalului, numeric și calitativ, filmele reportaj, cum ar fi **Acolo unde Siretul își adună apele** de la cîneclubul Truștului de construcții hidroenergetice Bacău, sau **Aseidiul** de la cîneclubul NAVROM Galați. Dar, spre a nu recădea în ticul bilanțier, vom face îndată o diferențiere, spunînd că a scăzut, în schimb, ponde-

rea filmelor-portret. A scăzut fără nici o justificare, pentru că această specie este una din cele mai adevărate și mai accesibile cîneamatorilor, aptă să dea un plus de direcție preocupărilor lor, să-i lege, mai firesc, de oamenii locului și să găsească, mai prompt, acces pe alte ecrane decît cele locale. Aceeași observație critică e valabilă și pentru filmele etnografice, în speranța că preocuparea peliculei color va putea lansa în viitorul apropiat și această categorie de producții.

Avansuri însemnate s-au semnalat și în alte zone tematice și de gen, cum ar fi filmul-anchetă, prin care se cultivă spiritul civic, răspunderea muncitorească față de locul de muncă și calitatea producției. Nu este însă mai puțin adevărat că o prea mare parte din aceste pelicule se prevalează de imperativul operativității și devin ocazionale, cu multe licențe de ordin dramaturgic și compozițional, cu momente filmate neutru și montate neglijent, ceea ce scade senza impactului imediat asupra audienței, fără a mai vorbi de faptul că scoate lucrările în cauză din competiție, cînd se ia act de un criteriu sine qua non al oricărei activități artistico-culturale, acela al interesului durabil și general.

Cum bine observa președintele Asociației cîneamatorilor, regizorul Ion Popescu Gopo, prezent la constatare, unui cîneamator înțearcă să ne „spere”, prin titluri și, într-adevăr, un titlu foarte

bun te incită să vezi filmul. Numai că, văzîndu-l, constăți uneori că ambiția de originalitate n-a fost la fel de bine onorată dîncolo de litera genericului. E încă o observație ce se poate extinde la alte aspecte de interes primordial, pornind de la modul de abordare a enunțurilor tematice și a categoriilor de gen din planurile de lucru periodice. Practic, nu există sferă tematică inaccesibilă, nu există domeniu al opere educativ-formative care să lase indiferentă mișcarea cîneamatorilor. Dovadă — cele peste 20 de filme eseu și poematici promovate în etapa republicană a festivalului, nu numai din centre cu vechi tradiții cîneaste, ci și din cînecluburi recent apărute în avanscenă, precum cel al Casei municipale de cultură Ploiești sau unele cercuri de amatori din mediul rural: vezi filmul **Milini nemuritoare** de la Căminul cultural din Bivolari-lași. Alte dovezi le constituie numărul sporit și calitatea unor filme de inspirație istorică, cum ar fi **Întîlnirea veteranilor**, de la cîneclubul „Atelier 16” al Scolii populare de artă — Arad, perseverența sau debutul unor realizatori de desene animate, învingînd dificultatea tehnică extremă, presupus de atari specii, ceea ce a dus, după cum se știe, la promovarea unor amatori în producția profesională, la studioul „Animafilm”.

A ieșit însă în evidență, în diferite faze ale rpsentei ediții a festivalului și în timpul consfăturii, o anume contră-

dicție între asemenea virtualități majore, convertite citeodată în realizări de vîrf și nivelul mediu de calificare al cîneamatorilor, care lasă de dorit în multe cînecluburi. De aici și temeinicia apelurilor adresate de participanții la dezbaterea cîneamatorilor profesioniști, Asociației cîneamatorilor și comisiei sale de specialitate, de a-i sprijini mai stăruitor. Decamdată acest sprijin este destul de firav, acordat cam de aceeași realizatori și filmologi, relativ puțini și mai ales sub forma sau cu prilejul prezenței în diferite jurii. N-ar fi vorba numai de o inițiere tehnică, ci și de una dramaturgică și teoretică, inclusiv prin cursuri metodice periodice, o dominantă a consfăturii din martie fiind cerința reanunțării preocupărilor de cultură cinematografică, neglijate în ultimul timp în unele centre. În același sens merge și propunerea ca, asemeni concursului de la Costinești, și alte competiții profesionale să aibă secții paralele dedicate cînecluburilor. În speță, un prim nou pas se anunță la concursul de filme documentare „Contemporania” de la Tirgoș, organizat de studioul „Alexandru Sahia” care, începînd din acest an, își va dubla competențele, implicînd judecarea distinctă, la fel de atentă, de către același juriu, a producțiilor de gen din cînecluburi.

Noua ediție a Festivalului național „Cîntarea României” va putea atinge noi cote de interes, prin dezvoltarea corelată a cinematografului profesioniștilor și amatoare, în susținerea unor direcții tematico-ideatice similare, cu mijloace și pe căi specifice, dar reciproc stimulative.

Din suita antologiilor teatrale și cinematografice prezentate în ultimul timp pe micile ecrane, una, consacrată temei păcii în dramaturgia națională și universală, a reținut în mod special atenția. Din mai multe motive. Întii, pentru că pledoaria anti-războinică a avut — datorită unor texte dramatice cu adevărat antologice — un puternic ecou în conștiințe. Apoi, pentru că secvențele montajului antologic au făcut încă o dată dovada că televiziunea posedă o „arhivă” de spectacole teatrale foarte valoroase, competitive, de care telespectatorii de azi și de mâine pot profita cu sigure beneficii culturale. În sfârșit, pentru că respectivul grupaj tematic a conținut câteva interpretări actoricești de mare virtuozitate, ale unor actori de ieri și de azi, ale unor actori de azi la virste de ieri, în creații de neuitat.

De la **Pacea** lui Aristofan (sint... mii de ani de când Trigeu, călare pe un cărăbuș, pornea spre Olimp pentru a salva pacea), ba chiar mai dinainte, și pînă în zilele noastre, în toate dramaturgiile lumii, **Pacea** — ca personaj, ca simbol, ca permanent deziderat al omenirii — a înnobit scrisul atîtor și atîtor mari dramaturgi, teatrul universal avînd la activ sute, mii de piese cu profund mesaj anti-războinic, în care sînt concentrate speranțele și temerile planetei noastre albastre. Brechtiana **Mutter Courage**, în tragica ei trecere printre ororile de gînd și de faptă ale războiului, rămîne un personaj emblematic, un personaj-avertisment, menit să păstreze permanent treze memoria și vigilența oamenilor de pretutindeni. Dintre spectacolele teatrale avute la dispoziție, grupajul micului ecran (întocmit cu discernămint și axat pe cîteva limpezii idei directorate de către Lucia Hossu-Longin) a selectat secvențe esențiale din dramaturgia lumii: a fost, pe micile ecrane, „o oră de pace” cu puternic impact emoțional și ideatic.



Pacea
ca personaj, ca simbol, ca deziderat permanent al omenirii
în emisiunea: „O oră de pace”

Am revăzut, de pildă, un fragment din piesa lui D.R. Popescu, **Două ore de pace**. Două ore de liniște în tranșeele de la poalele unei redute, două ore de-o țigare și de-un gînd acasă, două ore de pace, în care personajele se regăsesc pe sine, în care înțeleg, își înțeleg mai bine decît oricînd rostul lor pe lume, înțeleg mai bine ca oricînd prețul nepretut al păcii, al unei păci mai lungi de-o țigare și de-un gînd acasă, al unei păci pe care ei, oștenii obosiți de la poalele Plevnei, erau chemați s-o cunoască, s-o impună, s-o ducă. În rolul de protagonist al secvenței, Ion Marinescu a făcut să vibreze replicile cu adînc miez de înțelepciune populară și cu fior patriotic.

Am revăzut, apoi, un fragment important, cel mai important, din drama grotescă a lui Arrabal **Picnic pe cîmpul de luptă**. Ora de pace și de uitare a celor patru personaje, cu ritmurile ei de tangu și cu rafala ei de mitralieră, pune într-o lumină orbitoare absurdul și hidroșenia pornirilor belicoase, apărînd dreptul la viață al omenirii. I-am revăzut pe actorii acestui „spectacol mai de demult”: pe Horațiu Mălăele, într-unul din primele sale roluri importante, pe Florin Zamfirescu, pe Ion Marinescu și pe minunata actriță care este Ro-

dica Tapalagă; patru clipe interpretative de zile mari.

Am mai revăzut o scenă emblematică din **Mama** lui Capek, cu Leopoldina Bălanuța în rolul titular, înconjurată de alți actori reprezentativi, în rolurile fiilor ei pierțiți în lupte. Strigătul Mamei este strigătul îndurerat al maternității frustrate și mereu contrazise de o lume care trebuie să dea mereu alte jertfe. Revăzînd acest episod, înțelegi, nu se poate să nu înțelegi, de ce se stîngea dramaturgul, chiar în anul scrierii acestei piese (1938), ascultînd tobele trupelor de asalt hitleriste care pătrundeau în țara sa.

Și am mai revăzut — pentru a ne opri cu exemplele — un moment dramatic, emoționant, din **Efectul razelor gama asupra crăitelor**, cu Olga Tudorache, într-un mare rol al ei, și cu studentele pe atunci — cînd se înregistra spectacolul — Rodica Negrea și Adriana Schiopu. Încă o clipă artistică dintre acelea născute pentru a nu pieri niciodată, încă o metaforă, care-și păstrează neștirbită actualitatea, despre temerile și speranțele omenirii.

Călin CĂLIMAN



Încă o clipă artistică, dintre acelea născute pentru a nu pieri niciodată: Olga Tudorache în „Efectul razelor gama asupra crăitelor”

Scrinul cu amintiri

Un raid printre pelicule bătrîne își are farmecul lui. Seamănă cu o dimineață petrecută în camera unei mătuși, odinioară strălucitoare: taiorul de tweed, ros puțin la mînașă, e totuși șic, buchețelul de violete de Parma din mătase parfumată, pălăria cu boruri largi, voaleta, poșeta din perle, în fine, o sumedenie de amintiri învaluite în aburul tineretii.

Pentru unii, aceste filme aduc aburul tineretii. Pentru alții, aceleași filme informează despre „cum se distrau babacii”

Cu filmele e la fel. Te uii la televizor și fiececă povestire emoționantă ce i se întîmplă lui cînd x și y jucău pe ecrane în filmul... Z. Un fel de radiografie a unei vremi în care noi, cei ce stăm azi în această cameră, punctual și docilii la-nîlnirea tv., încă nu ne cunoșteam. De pildă. Sub titlul „S-a întîmplat într-o vară...” Elvis Presley, regele rock-ului în rolul Mike Windgren, zburătorul de elită, care-avea avut un accident și încearcă să uite. În celebrul musical („Fun in Acapulco”, r. Richard Thorpe, 1963). Ursula Andress și Paul Lukas, pe partituri dezvoltate făceau totuși roluri de fundal, pentru că grația superbă a lui Elvis acapara nebușește pînă și albastrul marii. Presley cînta și dansa uimitor și, dincolo de asta, reușea sugestia unui gînd obsesiv. Privirea lui, parcă prea frumoasă, nefirească aproape, îngerească, diavolească, luneca peste piscine, trambuline, ringuri de dans și



Ursula Andress într-un rol de „fundal” (să nu uităm că **Veselia la Acapulco** se petrecea acum 23 de ani...)



Pe vremea cînd Elvis Presley era cel mai frumos, cel mai cuceritor, cel mai grațios dansator

femei spectaculoase. Presley desena, straniu — pe un scenariu comun de „film cu muzică” — o sugestie de personaj posedat. De cite ori l-am revăzut și l-am ascultat după „Fun in Acapulco” mi s-a părut că iar și iar sare de pe stîncă cea mai înaltă și cea mai primejdioasă. Și așa și era. Pînă cînd știiți ce s-a întîmplat...

Să mai răscolim prin scrinul cu amintiri? în el poți găsi fel de fel de surprize tulburătoare. Simpatii, teme și motive, narațiuni palpitate (vezi „Pescarii curajoși”), ecranizări după ro-

mane celebre („Contele de Monte Cristo”) sau idoli pur și simpli (Garry Cooper și Charlton Heston în „Secretul cargoului”), Gata, orice cinefil (ă) rămîne zăpăcit (ă) în fața micului ecran. Să-l vezi într-o săptămîna pe sublimul Heston de două ori, dacă punem (și punem!) la socoteală **El Cyd**, nu e chiar un lucru obișnuit!

O plăcere, deci, să bijibii prin scrinul cu amintiri. De-acolo iese tiptil-tiptil, mincinos poate, dar atît de suav și inofensiv, aburul tineretii.

Aristocrația naivității

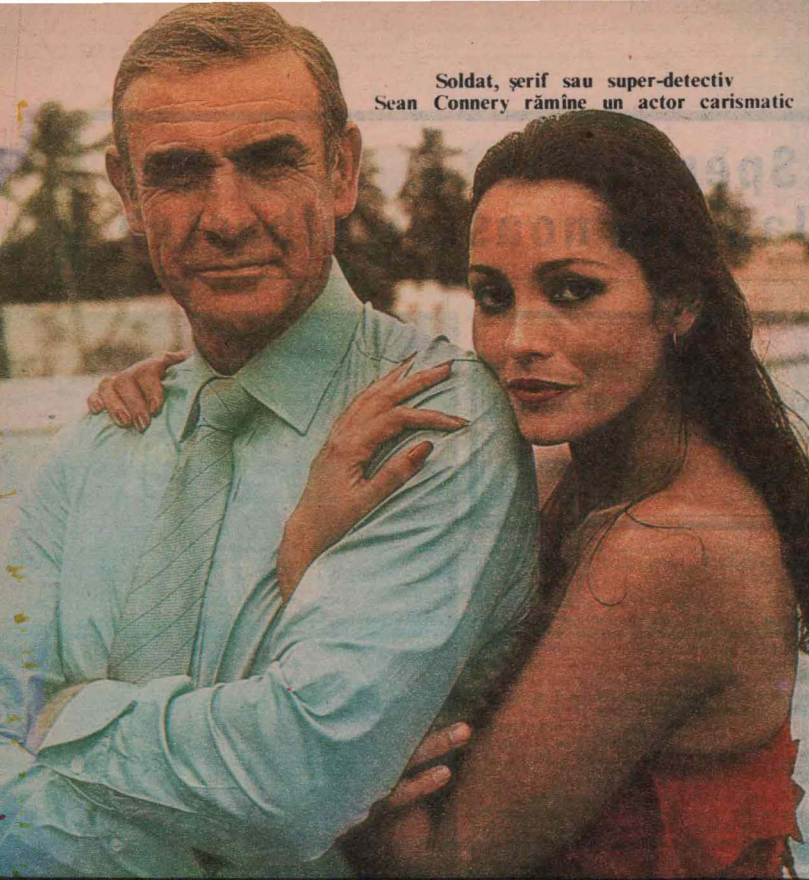
Am mai văzut un film indian sub titlul „Fidelitate”, interesant, mai ales, ca sursă de informație sociologică în privința mentalităților, tipului de viață, relației complexe și-atît de impregnate de obișnuința unor secole de aservire, relația bărbat-femeie în societatea indiană contemporană. Sau strania alcătuire a unui cuplu. Cerbicia, inteligența, frumusețea și farmecul unei femei superioare, o intelectuală instruită, se pleacă pînă la urmă în fața... tactului masculin. Final frumos: soția rămîne lingă soț peste itele incurcate și birfele intense ale unei familii-stup. Și poate, final incurcator. Depinde din ce punct de vedere privești lucrurile. Filmul — tipic pentru cinema-ul indian — mizează pe muzică, pitoresc, sentimentalism. În rolul principal o actriță talentată, atentă la nuanșele, de-o frumusețe care nu se uită, o frumusețe naiv-aristocratică.

Un nou serial proaspăt — 1984 — și foarte englezesc: „Sorell și fiul” — ecranizarea romanului lui George Warwick Deeping în regia lui Derek Bennett, cu **Richard Pasco** în rolul principal. Zic „foarte englezesc” nu cu maliție, ci cu bucurie emoționantă. Îmi plac seriile englezești, ceaiul englezesc, pudding-ul, pipele și tot ce ține de recuzita unei anume atmosfere. Totul e atît de clar, filmat aproape didactic, romanul curge în imagini, o doamnă, îți vine să exclami, încîntat de tradiționalism și conformism: ce simplitate desăvirșită! Fiul aflat în grija tătăului, un tip de afecțiune exteriorizată cu maximă reticență și economie de mijloace; un tată responsabil, un „om de treabă” care începe să trăiască prin puterea aspirației pentru băiatul său. Desenul regizoral, atît de simplu, traiectoriile actorilor-perfectissime. Fiecare personaj îți inspiră exact ceea ce trebuie să-ți inspire: antipatie, condescendență, miilă, oroare, simpatie, indiferență.

Ca o previzibilă partidă de șah, ca o conversație despre vreme între două bătrîne doamne, atît de nobil și atît de simplu acest **Sorell și fiul**. Adică farmecul relaxant al limpezimii.

Cleopatra LORINȚIU

Soldat, șerif sau super-detectiv
Sean Connery rămâne un actor carismatic



Memoria umanității

Zile de iarnă. Sărbători. Agitație. Florile dalbe. Brazi împodobiți. Globuri colorate. Portocale. Orașul. Oamenii. Colina. Un film

de Lumet. Un singur spectacol. Cinematecă improvizată. În fiecare joi seară. Lumea. Bilete. Zimbete. Perechi de îndrăgostiți. Bătrâni

Colina: Un film „cu militari”

singuratici. Motor. Pelicula. Deja 20 de ani după Premiul pentru cel mai bun scenariu. Scenariu egal. Literatura. Bună, proastă, alfa ca ciulia Cannes, 1965. Ecaterina Oprou. Intențiu cu o sudoriță. Zăpezile d'antâr, vorba lui Vilton-Vulpescu. Afară iarna, vopsit gardul, înăuntru leopardu', acțiunea în desert. Care desert? Care acțiune? Mai nimic. Fundal. Război mondial. Undeva departe. Și nu prea. Ecouri, vesti, ba chiar și oameni. Mereu alții. Soldați, gradați, ofițeri. Uniforme. Tabara de instrucție. Recuperare. Revitalizare. Batalion disciplinar. Ziduri. Santinele. Cerul albastru ca un capac. Oameni lași, oameni fricoși, dezertori, înspăimântați, alții buimăciți de explozii, atacuri la baionetă sau pur și simplu beți, whisky. Legea Dura. Sed lex. Război, interese superioare-omul sireacu, o jucărie, un gindac sau un erou. Și un bărbat parca mai altfel decât ceilalți. Un om deosebit. Voinic. Dirz. Înalt. Bine legat. Privire dur. Tenace. Rapoarte. Da. Aha! Dinsul. Hm! Bine, bine. Mda. Sergent major, un om curajos vestit, nu un răcan oarecare. Atenție sporită. Artilerist. Răzvrătit. Mustăța de rigoare. Sean Connery. El în persoană. Și războiul. Și moartea. Și prostia galonată. Ambițiile deșarte. Refuzul. Colina. Un mic deal de nisip. Aranjat, curățat, trasat, văruiț pe margini, inteligența umană, binele și răul. Zilele. Timpul. Tic-Tac-ul fiecărui om, conștiința lui. Lor. Trecutul. Viitorul. Sus! Jos! Și spaima. Acceptările. Sus! Jos! Și teama. Absurdul. Ordinele. Legea. Domnul maior. Un mare actor. La propriu și la figurat. Un infatșat. Justificări. Alibiuri. O perdea de fum. Puterea lui; Aclo: Stăpînul: Comandantul adevărat, un cōfoneț o marionetă. Și oamenii între ambițiile unuia și indolența celuiălalt. Totul în gol. Absurd. Destinul oamenilor. Care? Sus! Jos! Oamenii. Zi de zi. Colina. Desertul. Caldura Numărătoarea zilelor. Zidurile. Conștiința fiecăruia. Nimic important. Totul. Cei morți și cei vii. Albi și un negru. Tot un om. Alături de alții. Un gras. Un slab. O celulă alături de alte. Umanitatea restrînsă. Un univers închis într-un alt univers închis. Altul fricos, tare, las, îngăduitor, cuminte, egoist, el, Dreptul doar el, după el potopul, Pe loc repaus! Ordine, disciplină. Domnul maior, Regulamentele, rinjețele satisfăcute, puterea, legea. Colina. Domnul colonel, război, un coit cald, refugiu, zile terne, muște, Keizflucht, fuga de real. Teama, iluziile. Colina. Și un om. Un singur om. Uneori suficient. De ajuns. Ei. Așa. Priviri. Zile. Un război psiholo-

gic. Săptămîni. Oameni. Și nu animale. Priviri. Nopti încinse, instrucție, mese, instrucție, coboseala, ură, neputința, pumnul brutal al forței. Și un dram de omenie. Oamenii. Soldați. Gradați. Ofițeri. Unii și alții. Roluri.

Înainte! Un, doi, un, doi, trei, patru. Stîngu! Stîng, drept, stîngu! Dreptul Colina. Doar ochii. Și neacceptarea. Și timpul încrîmînt. Sudoarea. Buzele. Apă! Apă! Desertul, soarele. Dreptul! Palmele lipite de coapse, dinții strînsi, pieptul înainte, mîntea, gîndurile, sufletul ah, sufletul. Nul Dreptul Cine? Ei. Soldați, gradați, ofițeri. Refuzul absurdului. Și un negru. Da, el, un paria din oficiu într-o lume închisă. Sufocantă. Ciocara! Crrr! Ha! Ha! Ha! Caldura desertului. Și el un om simplu într-o unitate militară. Batalion disciplinar. Soarele.

Și demnitatea unui om. Dirzenia. Tenacitatea. Doi. Un alb și un negru. Refuzul. Îndrăzneala. „Ochii”. „Spada sufletului” Cehov. Gînduri, soții iubite, copii. Departe. Speranțe. Iluziile. Pestișorul de aur. Alba ca zăpada. Alice și Tara Promisă. Viitorul. Pacea. Liniștea. Bilete. Cel slab. Dreptul Neputința. Sus, jos.

Explozia. Colina. El. Mort. Un om. Un soldat. Clipe. Vid. Ha! Ha! Ha! Revolta și mîncina salvatoare pentru moment. Adevărul. Stevans! Stevans! Stevans! Un om mort. Colina. Ambițiile. Orgoliile. Halucinațiile desertului. Pină cînd? Adevărul. Adevărul lor. Și doctorul bețiv. Și comandantul indiferent. Fratele porc. Și clipe de orgoliu, refuzul justificărilor, al ochilor închiși, demnitatea umana reascută. Și lupta surdă, marionetele, uneltele, oamenii, războiul, moartea. Ei. Și un sergent Sean Connery. Numele actorului. Colina

Fără nume. Forța rațiunii, încrederea, îndrîgirea, ura, revolta, oamenii. Cei mulți. Cei drepti. Ei și adevărurile lor. Adevărul, unul singur. Soarele. Desertul. Ceva din problematica lui Camus. Nisipul arzător. Victoria. Memoria umanității. A peliculei. Un film de Lumet, Sidney Lumet. Mai mult decât un film. Colina. Oamenii. Orașul. Alergături. Brazi împodobiți. Sărbători. Zile de iarnă

Bedros HORASANGIAN

Premiile acordate de Asociația Cineaștilor din R.S.R. pe anul 1984

Filme artistice de lung metraj

- **Marele premiu:** filmului „Horea” de Mircea Muresan
- **Premiul special al juriului:** pentru fresca politica de actualitate filmului „Ani Eroici” regia Virgil Calotescu; pentru cea mai buna ecranizare filmului „Imposibila iubire”, regia Constantin Vaeni
- **Premiul pentru regie (ex aequo):** regizorului Dan Pița pentru filmul „Dreptate în lanțuri”; regizorului Mircea Verolii pentru filmul „Să mori rînit din dragoste de viață”
- **Premiul pentru scenariu:** scriitorului Titus Popovici pentru scenariile la filmele „Horea” și „Secretul lui Bachus”
- **Premiul pentru imagine:** operatorului Călin Ghibu pentru imaginea filmului „Glissando”
- **Premiul pentru interpretare masculină (ex aequo):** Radu Beligan pentru rolul din filmul „Horea”; Ștefan Iordache pentru rolul din filmul „Glissando”; Ștefan Mihăilescu-Brăila pentru rolul din filmul „Secretul lui Bachus”; Ovidiu Iuliu Moldovan pentru rolurile din filmele „Dreptate în lanțuri” și „Horea”
- **Premiul pentru interpretare feminină:** actriței Irina Petrescu pentru rolul din filmul „O lumină la etajul zece”
- **Premiul pentru decoruri (ex aequo):** scenografele Magdalena Mărășescu pentru decorurile la filmul „Glissando”; scenografului Marcel Bogos pentru decorurile la filmul „Horea”
- **Premiul pentru costume:** pictoriței de

costume Cătălina Iacob pentru costumele la filmul „Glissando”

- **Premiul pentru muzică (ex aequo)** compozitorului Tiberiu Olah pentru muzica la filmul „Horea”; compozitorilor Răzvan Cernat și Adrian Iorgulescu pentru muzica la filmul „Emisia continuă”
- **Premiul pentru coloana sonoră:** inginerului de sunet Anușavan Salamanian pentru filmul „Glissando”
- **Premiul pentru montaj:** monteusei Adina Georgescu-Obrocea pentru montajul filmelor „Ringul” și „O lumină la etajul zece”
- **Premiul Opera prima:** filmului „Moara lui Călfâr” — regia Șerban Marinescu
- **Premiul pentru critica de film:** criticului Florian Potra pentru volumul „Aurul Filmului”
- **Diplomă de onoare pentru film de televiziune:** regizorului Dan Neșcuta pentru filmul „Lansarea”
- **Diplomă de onoare pentru imagine:** operatorului Anghel Deca pentru imaginea filmelor „Imposibila iubire”, „Lișca” și „Emisia continuă”
- **Diplomă de onoare pentru interpretare masculină:** Petre Simionescu pentru rolul din filmul „Glissando”; Claudiu Bleonț pentru rolurile din filmele „Să mori rînit din dragoste de viață”; „Dreptate în lanțuri”; Gheorghe Visu pentru rolul din filmul „Să mori rînit din dragoste de viață”; Petre Nicolae pentru rolul din filmul „Dreptate în lanțuri”
- **Diplomă de onoare pentru interpretare feminină:** actriței Ecaterina Nazare pentru rolul din filmul „Lișca”

- **Diplomă de onoare pentru montaj:** monteurilor filmului „Emisia continuă”: Iolanda Mintulescu, Adina Petrescu, Dan Nanoveanu
- **Diplomă de onoare pentru critică:** criticului Alice Mănoiu
- **Diplomă de onoare pentru calitatea plastică a așului de film:** graficienei Clara Tamaș Blaier
- **Diplomă de onoare pentru sprijinirea filmului și serialului de televiziune:** Victoriei Marinescu

Filme de scurt metraj

- **Premiul special al juriului (ex aequo):** regizorului Pompiliu Gilmeanu pentru filmul „Al Patriei Erou între eroi”; regizorului Pantele Tuțulescu pentru filmul „Congresul al XIII-lea al P.C.R.”
- **Marele premiu:** regizorului Copel Moscu pentru filmul „Pe malul Ozanei”
- **Premiul pentru film documentar (ex aequo):** regizorului Felicia Cernăianu pentru filmul „Maria lu’ Pascu”; regizorului Olga Zissu pentru filmul „Km 64 — și noi am fost acolo”
- **Premiul pentru film de artă sau etnografic:** filmul „Eternă bucurie-i frumusețea” de Boris Ciobanu și Marilena Rotaru
- **Premiul pentru film științific (ex aequo):** regizorului Alexandru Sirbu pentru filmul „Medicină, gesturi, calculatoare”; regizorilor Paul Călinescu și Geo Saizescu pentru filmul „Delta de ici... de colo”
- **Premiul pentru film reportaj:** regizorul Jean Petrovici pentru filmul „Echinoxiul de toamnă”

- **Premiul pentru scurt metraj cu actori:** regizorului Mirel Ilieșiu pentru filmul „Noul-teatru... vechi”
- **Premiul pentru scenariu sau idee de film:** Paula și Doru Segal pentru filmele „A fost odată...” și „Abecedarul”
- **Premiul Opera prima:** regizorul Barbu Drăgoescu pentru filmul „Metodica instrucției sipline”
- **Premiul pentru imagine (ex aequo):** operatorului Mircea Bunescu pentru imaginea filmelor „Maria lu’ Pascu” și „Planeta albastră”; operatorului Otto Urbanschi pentru imaginea filmului „Pămîntul nu acordă învoire”
- **Premiul pentru film de animație (ex aequo):** Dinu Petrescu pentru filmul „Vijelia”; Victor Antonescu pentru filmul „Compromisii”

- **Premiul pentru plastica de animație:** filmului „Vijelia”
- **Premiul pentru animație:** Adrian Nicolau pentru filmul „A.B.C., dar de ce?”
- **Diplome de onoare:** Nicolae Mărgineanu pentru filmul „La lăsarea serii”; Alecu Croitoru pentru filmul „Acasă”; Doru Cheșu pentru filmul „Culori ce nu există — culori electronice”; Ilarion Ciobanu pentru filmul „Împliniri triste”; Ion Cuceranu pentru filmul „Epopoea magistralei albastre”; Viorel Sergovici pentru filmul „Opus 11”; Cristian Perianu și Corneliu Dorin Gelep pentru imaginea filmului „Echinoxiul de toamnă”; Victor Prunaru pentru imaginea filmului „Concert pentru oțel și orchestra”; Dinu Serbescu pentru filmul „În rînd cu lumea”

Impotriva militarismului secvența criticului

Deșertul ca personaj

Cind în 1965 juriul Festivalului de la Cannes a acordat filmului **Colina** premiul pentru scenariu (Ray Rigby după piesa sa TV cu același titlu), delegația britanică condusă de actorul Rex Harrison a protestat vehement, nu pentru că ar fi dorit o distincție mai importantă, ci, împotriva, pentru că un asemenea film figura în palmares! Situația era cu atât mai paradoxală cu cât **Colina**, deși realizată de un regizor american — Sidney Lumet era o producție britanică și reprezenta în competiție Anglia. Pentru protestatari, însă, gloria cinematografică reprezenta prea puțin în comparație cu imaginea deloc glorioasă pe care filmul o făcea armatei britanice. Critica de film engleză s-a dovedit mai realistă și nu atât de conservatoare, apreciind virulența atacului, curajul actului demitizator, chiar dacă își manifesta unele rezerve legate de maniera oarecum teatrală a rezolvării unor scene sau de schematismul care afecta construcția personajelor.

Ar fi poate interesant de stabilit funcția unui personaj mai puțin băgată în seamă: **colina** însăși.
Loc de penitență și de exersare a voinței (ofițerul Williams o, escaladează nevăzută de nimeni, în toată noaptea, pentru a-și demonstra că este la fel de capabil ca și deșertul său), **colina** de nisip domină curtea penitenciarului ca o replică jalnică a piramidelor egiptene. Împrejurul ei fortolesc în arșița soarelui sute de deținuți supuși unor indobitocitoare și epuizante exerciții, un adevărat furnicar de marionete cu mișcări sacadate.
Filmată în plan general și adesea în planșeu, **colina** pare un inert element de decor, mereu prezentă, dar inofensivă, ca și zidurile ce îngrădesc curtea, delimitând spațiul concentraționar în imensitatea deșertului. Plasa-rea acestei închisori militare în mijlocul de-

sertului conferă semnificații noi ideii de prizonierat sugerată în interioare prin elementele cunoscute (celele mici, balcoane înguste, ziduri înalte, organizarea spațiului pe înălțime etc), iar în exterioare tocmai prin această mare de nisip care se zărește dincolo de ziduri sau prin deschizătura porții și care nu duce niciunde. E ca și cum închisoarea s-ar prelunge și dincolo de ziduri cuprinzind lumea.

Văzută de aproape, în contraplanjeu, **colina** capătă viață devenind dușmanul fiecăruia și al tuturor. Golgota încinsă și nesfârșită, în care piciorul se afundă pînă la gleznă, luna și se poticnește. O luptă sterilă înclăștează materia vie cu cea moartă, omul cu nisipul, miscarea sisifică cu nemiscarea. Din nou, ideea de furnică își face loc în conștiința privitorului, pe care, însă, schimbarea de perspectivă îl transformă din observator în participant. Punctul culminant al identificării survine în secvența mării de gaze, când aparatele se substituie personajului filmind urcarea colinei prin ochelarii săi.

Loc al epuițării fizice și nervoase și prelu- diu al morții, **colina** nu este altceva decât una dintre invențiile diabolice ale omului împotriva oamenilor.

Cristina CORCIOVESCU

camera stilou

Jocul oamenilor mari?

Doi ies pe poarta unui lagar, își arunca sacii în nisip și se îmbrășează, într-o scenă ce respiră bucuria unui timp rău trecut cu bine, de care au scăpat neschimbați, jucând un rengaș soartei.

Sidney Lumet face **Colina** în 1965 și iertată fie-mi ignoranța, dacă, în afară de **După-amiază unui cîine**, nu pomenesc un alt film de al lui care să-mi fi rămas la inimă.

Colina este filmul jocului oamenilor mari care-și pierd mintea și li se pare dintr-odată că, în numele unei „morale” universale, ca aleși inițiali, pot surghiuni niște oameni cu sentimente, familii și defecte. Ce poate fi mai absurd ca povestea a cinci bărbați în toată puterea, cinci militari, cinci soldați ai unei țări în plin război să fie puși să facă tot timpul un lucru inutil, distrugător fizic și umil-

Un război psihologic, la fel de absurd ca războiul însuși

tor, cu scopul iluzoriu de a-i forma după niște modele deloc de invidiat?

Lumet este sarcastic cu militarismul orb, cu militarismul inuman. Personajele sînt impinse în situații în care absurditatea nu-și poate găsi practic rezolvare și atunci oamenii rîd, nu fac haz de necaz, ci rîd a nebulnie, su- pravițuind.

Două sînt momentele în care Lumet apelează la același procedeu, dar la nivele deosebite. Primul, scena suplicului pe colină, filmată dramatic, cu camera mobilă în mîini, în încadrături strînse, se transformă în cadrele largi de teatru ale bății cu nisip, iar risul trece molipsitor de pe ecran în sală ca o bucurie în fața puterii oamenilor de a trece peste rău. Este expresia resurselor de a mai putea comenta absurditatea pe care o trăiesc eroii. Comicul cu care se joacă cu nisip cei cinci pare a fi un vis din care, odată trezit, cu fruntea rece de sudoare, te bucuri de detaliul ceasului la ora șapte! Mai tirziu, tragismul morții lui Stevens (cheie de boltă a demon- strației), absurditate careia nu i se mai poate

raspunde nici măcar cu violența (ca nivel acut al replicii) este filmată dintr-un rucursi foarte acuzat cu camera din mină, proiectind prim-planul eroului pe boltă celulei, într-un cadru ce pare interminabil, ale cărui ultime fotografe rețin privirea fixă a victimei. Momentul își găsește rezolvarea în comicul absurd al secvenței de concepție teatrală în care unul din eroi, un negru mare cit o casa, joacă aproape gol scena vizitei în fața comandantului consternat, pentru a-i anunța moartea camaradului. Gestul este strigătul mult, strigătul lucid al omului către om. Într-o astfel de situație aceleași „argumente” ale gardienilor (comenzi, urlete, amenințări) par firești și necesare, iar replica unuia „ne nebu- nu-l mai pot stăpîni...” pare disperată. Raporturile se inversează pentru o clipă.

Lumet nu-și propune și nici nu poate da soluții, dar sigur finalul nefilmat este un cadru larg în care cei patru ies pe poarta lagarului, își aruncă sacii în nisip și se îmbrășează cu gândul la rengașul pe care l-au jucat soartei...
Florin MIHĂILESCU



Somnul rațiunii
naște monștri și în...*Colina*

În împărăția lui Kurosawa

Cei șapte samurai

Meteorice au reapărut (și dispărut) pe ecranele bucureștene bravi **samurai** ai lui Kurosawa. Film de aventuri eroice pornit mai lejer, după spusele autorului („După ce-am terminat **Ikiru** aveam poftă să fac un film mai ușor, mai liber...”), dar care, ca în alte cazuri cunoscute, avea să depășească intenția. Aventurile a șapte samurai ce apară cu prețel vieții lor un sat terorizat de tihari, constituie elementul central al acțiunii. Acțiunea reprezentînd (după opinia regizorului) „nucleul esențial al cinematografului”. Astfel, într-o singură frază, autorul descoperă calitatea esențială a acestui „jidai — gheki”, subiect istoric din care creatorul contemporan extrage sensuri de nobilă universalitate, iar din spectaculosul aventurii desfășurată în plin secol XVI el realizează nu numai filmul „la tres gros budget” (cum îl consemnează istoricii), dar **cinematograful** însuși. Cu ceea ce are el esențial: mișcarea nu numai a întîmplărilor, ci și succedarea pasionată a stărilor, a gândurilor eroilor dezvăluind treptat semnificații individuale și sociale, locale și universale, istorice și contemporane. Treptată devenerie („întru ființă” i-ar spune filozoful), evoluție a unor sentimente, idei, caractere.

Prolog: un sat sărac și gradat de răufăcatori își caută apărătorii. Oameni umili și venic umiliți de spaimă se încumetă să plece la țîrg să-și tocmească simbrășii cu spada. Un țîrg medieval plin de oameni, vite, noroi prin care înoată țanșoi, cu straiete lor zdrențuite, dar plini de importanță, luptători pe care foamea îi scoate la meaz. Samuraii tocniți pe un bid de linte. Ba nu, linte, o manincă țaranii, lor le dau, ca să prindă puteri, puținul orez ce nu le-a fost jefuit. La sosirea lor în sat mercenarii își hăpăie rația de orez sub privirile infometale ale copiilor satului. Mai tirziu își vor ceda mîncarea și vor pleca flămînzii în luptă. Duritatea lor de oameni ai spadei se naruie treptat, apărătorii devin una cu satul pe care îl apără. Iar ei, țaranii, vor învătă de la apărătorii să-și infrunte cu demnitate duș-

manul. Dintr-o gloată îngrozită, cu o unică expresie de groază întipărită pe chip (groază de care falsul samurai își bate joc dînd falsă alarmă ca să-i umilească, dar terapia lui psihologică da roade) țaranii se vor diferenția, își vor recăpata înfățișările umane, deprinderea de a cînta, de a se bucura de viață și de a sfida moartea mai cu o suliță, mai cu o gluma. Ei descoperă astfel ceva mai presus de mizerabilul biid de linte. Cel mai fricos va muri luptînd alături de samurai, salvînd nu numai recolta, dar și onoarea satului. Dar onoarea simplă, a oamenilor obișnuiți și nu cea rigidă a vechilor samurai. „Am vrut să creez un alt tip de samurai, opus celui tradițional” își mărtușisea „isprava” artistică regizorul. Noutatea filmelor sale. „Societatea samurailor era rigidă, înghețată, ceea ce nu putea duce, în film, decît la imagini pitorești. De aceea am compus un tip cu totul deosebit, ieșit de sub canoanele tradiționale, un samurai mai viu, mai impresionant, rămîind totodată istoric.”

Filmul său are cel puțin trei asemenea „tipuri” în acțiune. (Și în reacțiune față de schema știută). Capetenia micului grup de samurai, luptător cu experiență, pe care îl cunoaștem în primele cadre salvînd un copil printr-o stratagemă: se îmbracă în haine preoțești, se rade în cap — ceva de necrezut pentru un samurai deobicei mîndru de po-doaba lui capilară — și pătrunde în apropierea răpitorului ucigîndu-l prin viclenie — altă trăsătură de neconceput la un viteaz oștean. Și o altă surpriză: un tînar de aleasă obișire se ține după samuraiul vîrstnic implorîndu-l să-l ia „ucenic”. „Nu-mi pot permite” îi raspunde calm bravul muritor de foame. Și atunci înflăcăratul cavaler face ceva incredibil pentru un viitor samurai. Cade în genunchi în fața celui pe care îl admira. În final, însă „rădează” cariera armelor și rămîne în sat lîngă o fată de țaran. „Castele” sînt abolite, barierele sociale, încălțate. Un al treilea samurai get-beget, cu un chip dur, impetetrabil, va izbucni în hohote de plîns cînd ne- vasta refuză să iasă din ascunzătoarea țihariilor. Ceva nou în Țara Soarelui Răsare. În împărăția marelui Kurosawa. Și n-am amintit încă de simpaticul vagabond jucat de Toshiro Mifune în stilul sculentelor comedii populare. El e un fals samurai ce minuiște spada ca pe o ghioagă și gluma ca pe o lance ascuțită. Un anti-erou răpănos și ridicol ce lupta în pielea goală, dar cu inima plină de demnitate și moare apărînd demnitatea umană. Un personaj de farsă medievală, un fel de Pantalone trecut prin bastonadele (și poezia) chapliniene.

Cultura tradițională e preluată din perspectiva noii arte, arhetipurile clasice sînt reevaluate modern, spiritualitatea națională capătă o generoasă deschidere spre universalitate. Dovadă, ceilalți „samurai” din Arizona, **Cei șapte magnifici** aduși după cîțiva ani într-un western contemporan de către americanul John Sturges. Sînt trăsături comune ce leagă pe acești **Samurai** originali de alte mar-opere semnate de Akira Kurosawa: **Rashomon**, **A trăi, Sanjuro**, sau mai recentele **Kagemusha** și **Ran**.

Alice MĂNOIU



Un nou tip de samurai opus celui tradițional(*Cei șapte samurai*)

prezențe românești peste hotare

Start cu dreptul în anul competitiv

S-a luat startul în competițiile cinematogra- fice internaționale ale anului 1986. Pînă la această oră stim că:

- Cinematografia noastră va fi prezentă în — aproximativ — 60 de festivaluri de lung și scurt metraj, competitive și necompetitive.
- La Festivalul din Berlinul de Vest — so- cotit unul din cele mai importante în lume,

desfășurat între 14—25 februarie, organizato- rii au selecționat **Pas în doi** de Dan Pița. Fil- mul a obținut Mențiunea specială a juriului prezidat de Gina Lollobrigida.

- Secțiunea informativă a celuiiași festival, oferită participanților sub genericul „Pano- rama Marii Negre”, s-a deschis tot cu un film românesc — **Dreptate în țanțuri** de Dan Pița. Pentru aceeași secțiune, gazdele au ales fi-

mele **Să mori rînit din dragoste de viață** de Mircea Veroiu și **Glissando** de Mircea Daneliuc.

- În următoarea competiție importantă, Karlov-Vary, (3—16 iulie) vom fi prezenți cu **Ciuleandra** de Sergiu Nicolaescu.
- **Ciuleandra** va fi prezent și în Festivalul necompetitiv de la Vancouver (23 mai — 26 iunie) alături de **Adela** de Mircea Veroiu. Tot la Vancouver, dar în secțiunea informativă, vor fi văzute filmele **Promisiuni** de Elisabeta Bostan și **Declarații de dragoste** de Nicolae Corjos.
- ...și încă o dată în lume, **Adela**, la Festi- valul necompetitiv de la Los Angeles. Data nu a fost încă fixată.
- Așteptăm, încrezătorii, „roadele” acestui an competitiv început promițător pentru filmul românesc.

Filmul, document al epocii



Femininul de la un Rocky: o rochie de mireasă...

De ce îl iubește un campion de box pe E.A. Poe?

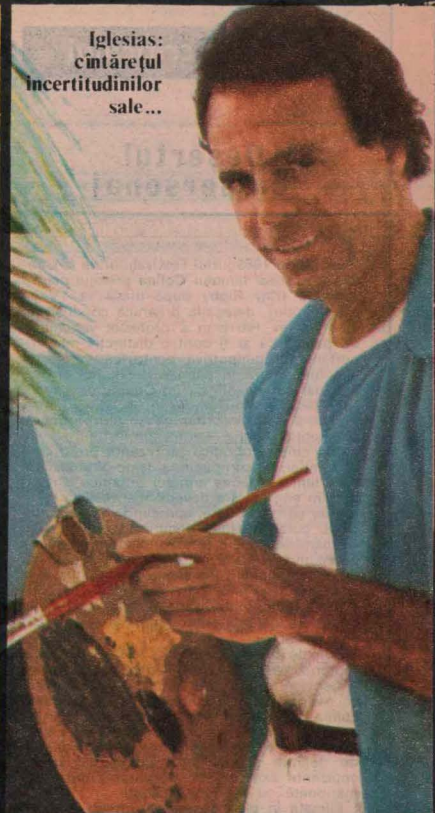
Aluns la **Rocky IV** (și la a doua sa casatorie, cu danza Brigitte Nielsen, fostă manechin), Sylvester Stallone continuă să intereseze sociologia cinemaului prin semnificația personajului său, născut printr-un destin obscur al inspirației: până să ajungă la acest Rocky Balboa, Stallone a bătut drumurile, a încercat meserii ca îngrijitor la un zoo, chelner, plasator într-un cinema newyorkez de unde a fost dat afară fiindcă vinduse bilete „la negru” pentru filmul **MASH**, capodopera lui Altman, ajungând în Hollywood, trăgând după el o nevastă și un ciine, Boutoux, cum îl va chema și pe cinele lui Rocky. „Fisa” îi cade văzând, la televizor, în martie '75, meciul dintre marele Cassius Clay și un boxeur de trei lutele, Chuck Wepner, un alb care ține 15 reprize și-l pune o dată jos pe „The Greatest”. În trei zile e gata scenariul lui **Rocky I** în care, după cum se știe, un supercampion negru caută un challenger comod și dă peste dracul în persoana unui boxeur alb de seria a doua, acest Rocky supranumit „atalonul italian”. Cu nevasta gravidă și 100 de dolari în bancă, Stallone nu acceptă să-și vîndă scenariul pe care i se ofera 150.000 de dolari decât cu condiția să joace el rolul principal. **Rocky II, III, IV** îl vor avea — după lovitură dată cu primul — nu numai ca interpret, ci și ca regizor. Adevărul e că întreg ciclul transmite o mare încredere în forțele proprii, o înrîncenare a orgoliilor cu un sens pozitiv, deloc neglijabil, chiar dacă specialiștii în box (precum J.M. Rouet, șeful rubricii de box a cotidianului „L'Equipe”) socotesc povestea lui Stallone cu totul simplistă și o preferă pe aceea a altui Rocky, Rocky Graziano, interpretat de Paul Newman. Stallone are însă alte modele: pe Marlon Brando și Orson Welles, pe Edgar Allan Poe, „poet pe care-l iubesc fiindcă n-a renunțat niciodată”.

Ghici cine se îndoiește de sine?...

Am trăit cele mai grele luni din viața mea. Aproape un an de zile nu m-am putut uita în oglindă, les dintr-o neagră depresiune. Dacă n-aș fi avut voință și disciplină, aș fi ajuns la spital. Sint într-un moment critic al vieții mele. Am luptat nebuștite pentru a obține un succes mondial. L-am obținut, dar îl plătesc foarte scump. Sint și foarte ipohondriac, foarte neliniștit. Plin de complexe, prea puțin sigur pe mine. Toată forța mea creatoare o folosesc ca să-mi infrîng nesiguranța. Prefer să lupt împotriva defecțiilor mele decât să înaintez biziindu-mă pe calități asupra cărora mă întreb mereu cât de serioase sint, așa cum mă întreb dacă reușita mea nu e superficială, accidentală... Totuși, nu se pot țagădui victoriile mele, o spun fără orgoliu. Am cîștigat poziții pe care nu le-am pierdut. Cînd aflu că un scriitor ca Gabriel Garcia Marquez îmi iubește muzica, mi se încălzeste inima...”

Cine-i cel care s-a încumetat la aceste dezvăluiri deloc încîntătoare, cu atât mai puțin rentabile, dacă-i vorba să servească drept reclamă, precum e suspectată în lumea aceea orice sinceritate, orice boală? Aceste depoziții de vulnerabilitate — crătoare, sperăm noi, — aparțin (spre „bucuria dușmanilor” și înfrustrarea admiratorilor) preafecitului Julio Iglesias. Să auzim însă ce melodii vor rasări din această criza...

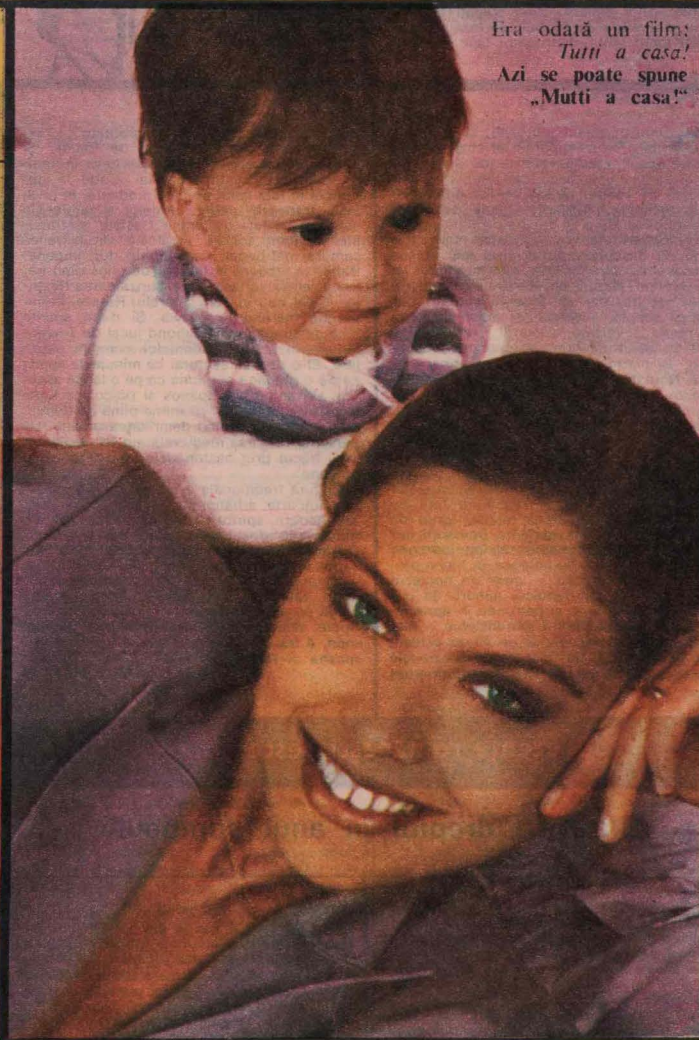
Iglesias: cîntărețul incertitudinilor sale...



Mama se întoarce în Europa

După cinci ani de viață la Hollywood, Ornella Mutti se întoarce în Europa, cu fetițele ei, într-un rol de decepționată de ceea ce a lucrat acolo. Obiecțiile ei sint consistente: nu i s-au propus decât scenarii fără importanță artistică în care a fost partenera unor necunoscuți; a făcut, de pildă, un film — foarte prost, subliniază și ea — care, după ce a înregistrat un eșec în Statele Unite, a fost imediat expedit în Europa, difuzat cu insistență în Italia, sperînd o salvare acolo, în țara artei, ca în cîteva zile să fie retras și de pe afișele continentului. De ce n-a încercat să intre în distribuția celebrelor seriale **Dallas** sau **Dinastia**? (Se pare că, la ora actuală, teleseriilele sint ideale pentru consacrarea unui actor.) Mutti ride în fața acestei întrebări: i s-a propus, o dată, și așa ceva — un rol de mexicană... Nu, hotărît, ea nu e actrița care sa stea 24 de ore din 24, agățată de un telefon, așteptînd semnul unui impresar, tremurînd la gîndul concesiilor care i se vor cere, toată prostirea asta (termenul îi aparține) urmînd să producă un rezultat dacă nu nul sau deprimant, oricum sub semnul loteriei... În sfîrșit, mai există două argumente importante în hotărîrea artistei: de a parasi paradisul californian: „în artificialitatea vieții de aici, resimt o mare nevoie de cultura, de rădăcinile mele europene” și, apoi, „nu e un secret pentru nimeni: am pus întotdeauna înaintea carierii mele, viața de familie... De la 14 ani, alerg de la un platou la altul, am o fetiță de 10 ani și o altă de 19 luni. Ele au nevoie de mine, și eu de ele”.

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

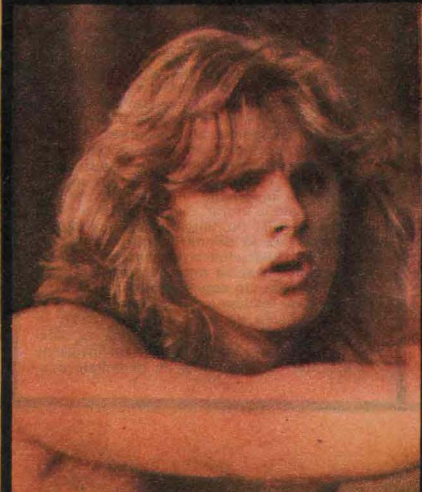


Era odată un film: Tutti a casa! Azi se poate spune „Mutti a casa!”

Beethoven, din unghiul unchiului...

De ani și ani, literatura dramatică n-a cunoscut nepot mai important ca acela al lui Rameau, consacrat în piesa genială a lui Diderot. În anul triumfului lui (Wolfgang) **Amadeus** (Mozart) în cinema, a mai apărut un nepot — cel al lui Beethoven. Se știe — mai ales din caietele de conversație, miraculos păstrate, ale compozitorului devenit surd — de această enormă slăbiciune a sa față de un nepot, Karl, prin care Titanul dorea să-și ridice un nou monument la numele său. Investise în educarea băiatului toată energia, toată vanitatea, gelozia, orgoliul și salbaticia patetismelor lui. Se mai știe că n-a ieșit mare lucru, ca să nu spunem un mare om: Karl l-a moștenit pe unchiul său, a intrat în armată, — pe care unchiul nu putea s-o suferă —, a ieșit din armată, s-a căsătorit și a avut cinci copii. „A cincea” e cu totul altceva... Actorul pentru acest nepot — Dietmar Prinz — a fost descoperit de regizorul Paul Morrissey pe străzile Vienei, în 1985. Beethoven „este” Wolfgang Reichman, o personalitate a scenei vest germane. Mama nepotului e interpretată de Jane Birkin, o iubită a acestuia va apare ca chipul Nathaliei Baye.

Un necunoscut Dietmar Prinz descoperit pe străzile Vienei: un chip romantic pentru necăpătuitul Nepot al lui Beethoven.



Documentul, sursă a filmului

O stranie încâpăținare

Arta de a fi iubit, A muri din dragoste. Iată acum încâpăținarea de a fi iubit, straniul titlu al unui film bulgar care ne aduce în fața nu o femeie și un bărbat ci un tată și un fiu prinși în desfășurarea unui subiect exemplar pentru rapiditatea cu care „un fleac” poate duce la dramă și semnificație, atunci când avem de-a face cu un scenariu serios (în cazul de față, scenariul aparține regizorului Nicolai Volev, consacrat prin două comedii de mare succes și de la care nu se aștepta chiar o dramă). Micul eveniment de la care se amgajează miza are loc în timpul unui exercițiu de cultură fizică la școala unde învață băiatul; e un exercițiu cu cîntec; profesorul de muzică ia greșit o notă a refrenului și — cum se întâmplă — toți elevii izbucnesc în ris; profesorul cere explicații, băiatul spune adevărul, profesorul e indignat — cum o să cînte el fals? —, directorul cere elevului să exprime scuze, băiatul nu vrea, e chemat tatăl la școală și pus să-și lămurească fiul. Între patru ochi, băiatul va contesta tatălui dreptul de a-l învăța cum să trăiască. De ce? Fiindcă tatăl — șofer pe un camion de „Legume-fructe” — e un hoț! Băiatul știe că tatăl său are venituri frauduloase, fiind legat de o bandă de speculanți. Tatăl nu va putea suporta „vorba” copilului. El va încerca să obțină iertare din partea băiatului său. Acesta tace, inflexibil, conflictul capătînd în tensiune a disperării duse pînă la exasperare. Critica apreciază că actorul Velko Kanev — unul din cei mai buni comici ai ecranului bulgar — „atinge un tragism de o veracitate care depășește, prin sugestivitatea ei, subiectul filmului”.

Humorul inerent marilor talente

La 71 de ani, sir Alec Guinness — celebrul actor englez de teatru și cinema, ajuns la ora redactării „Memoriilor” sale — face să funcționeze din plin forța humorului său. Întrebare care îi sint proiectele la această vîrstă, el răspunde concis: „Deviza mea a fost întotdeauna aceea de a fi pregătît la orice”. La alte chestiuni e mai puțin eliptic, dar la fel de incisiv. De ce, de pildă, pentru actorii englezi teatrul e mai presus de cinema? „Am apărut în 47 de filme pentru a-mi strînge bine mijloacele cu care să pot sluji mai bine teatrul. Căci teatrul este singurul loc unde un actor poate justifica tot ceea ce face; așa că am jucat în 67 de piese...”. În același timp, se preface că nu acceptă ideea unor prea apăsate caracteristici britanice în felul și jocul său: „Nu le-am remarcat niciodată privind-mă în oglindă. De altfel, Sophia Loren, o femeie de gust, îmi găsea un aer tipic napolitan, pe vremea cînd filmam *Căderea imperiului roman* — o cădere justificată dacă ne gîndim cum era filmul...” (n.r.: film cunoscut și la noi, cu un dubios succes de public, cece ne face să transcriem cu oarecare plăcere această apreciere a actorului, căci dacă am fi emis-o noi...).

Din cei 71 de ani, 48 sir Alec i-a trăit alături de aceeași femeie, soția sa, Merula. Care e explicația unei asemenea izbînzii, greu de decis cit de actoricești, cit de „civile”? E simplă: „Am avut prudența să strecurăm în contractul nostru matrimonial o clauză care împiedică carturile: ne-am interzis să ne facem cadouri de sărbători”.

Un gest din „proza vieții” într-un recent film bulgar intitulat *Poem* (cu Irena Krivosieva)

Sophia Loren i-a găsit, cîndva, lui sir Alec Guinness: „un aer napolitan”...



Muzeul „Pe aripile vîntului” din Atlanta: o bună afacere dacă te gîndești că Margaret Mitchell nu spera să vîndă mai mult de o mie de exemplare... ...iar azi se vinde cu 2 dolari flaconul de pămînt roșu din Georgia lui Scarlett O'Hara (Vivien Leigh)

Scarlett O'Hara are 50 de ani

In 1986 se împlinesc 50 de ani de la apariția romanului „Pe aripile vîntului”, una din puținele cărți, dacă nu singura, care a dat ecranului un film de calitate înaltei ei valori literare. Izbînda atît a romanului cit și a realizării cinematografice constituie un fenomen de excepție pe care trecerea anilor nu-i diminuează, ba s-ar putea zice că eșecul atîtor ecranizări îl consolidează. Autoarea — după mărirea unui prieten — n-ar fi avut nici o clipă încredere în reușita ei; după 3 ani de lucru tenace, ea măturase cu cîteva luni înainte de apariția cărții: „Aș fi multumită dacă mi se vor vinde 1000 de exemplare...”. Femeie discretă, modestă, îngrozită de onoruri — un bust al ei se găsește în galeria Capitolului — Margaret Mitchell suportă greu formidabilul și imediatul succes al cărții: telefoane din 3

în 3 minute, telegrame — una la 7 minute. Lectorii o urmăreau pas cu pas; ducîndu-se pentru proba unei rochii la un magazin din Atlanta, 5 femei au tras draperia nisei și, vîzînd-o, au tipat: „Oh, e o scoabă!”. Azi, în Atlanta, există un muzeu „Pe aripile vîntului”, ținut de un fost învățător și un specialist în paleontologie... Afacerea nu e rea; sint expuse, printre altele, 40 de versiuni ale cărții, o oglinjoară a autoarei, o copie a mașinii de scris Remington — pentru 2 dolari se poate cumpăra un flacon cu ceva pămînt roșu din Georgia lui Scarlett O'Hara, pentru 49 de dolari o furturie de porțelan în adîncul căreia e imaginea lui Mammy stringînd corsetul lui Scarlett. Doi nepoți — oameni în jurul vîrstei de 50 de ani, timizi, stingaci, fără mari veleități, bine așezați însă în confortul lor — sint mostenitorii drepturilor de autor. Cel mai mare declară că a cunoscut romanul de pe la vîrsta de 6 ani, cînd bunicul său i-l citea alternînd lectura cu traduceri din Virgiliu. Cel mic mărturiseste că a citit pentru prima dată cartea abia în urmă cu patru ani. În schimb, filmul i-a văzut de 12 ori. „Îmi amintesc că tata îmi spunea: Melanie e bunica ta!”. Margaret Mitchell a murit în 1949, la vîrsta de 49 de ani, lovită de o mașină pe cînd se ducea cu soțul ei, la cinema. Alte carte n-a scris și n-a vrut să scrie.

Trei tați cucuieți

Lovitura de cinema la Paris, exact la sfîrșitul anului 1985 cînd oamenii de afaceri cinematografice făceau triste bilanțuri, constatînd semisuccesele lui Delon și Belmondo, catastrofa unui film ca *Marjaful secolului* în care se investiseră cîteva zeci de milioane și falimentul micilor firme de distribuție a cinealementarului: un filmuleț de buget mic, fără reclamă buibuitoare, fără mari actori, fără regizor de geniu, aduce peste un milion de spectatori în cîteva săptămîni, cu un subiect fără

violență, fără crimă, fără jaf, fără „sex”, de o simplitate dezarmantă: trei bărbați tineri, celibatari, în plină activitate pe toate planurile, se trezesc în apartamentul lor cu un bebe de cîteva luni pe care li-i lasă în îngrijire o mamică și ea foarte modernă, avînd și ea treburile și meseria ei acaparatoare, de manechin. Mecanismul — de o tandrețe garantată, de o veselie cuceritoare — e următorul: cei trei celibatari devin trei tătici și trei doici devotate pruncușorului, învățînd toate amănuntele meseriei de puericultor. Într-atît de drag le devine bebelușul, încît atunci cînd mamică-sa vine să-l ia înapoi, bărbații în toată puterea cuvîntului, după ce spun „ul, bine că am scăpat!”, încep să-l caute, constată că le lipsește, că totul le devine pustiu — vorba poetului Lamartine: „o singură ființă îi lipsește...” — și vor da strîngăte de entuziasm cînd, peste șase luni, mamechina îi va ruga să ia din nou în îngrijire odrasla. Pe scurt: „copilăria” asta — Trei bărbați și o scurțică — după ce a murit „Cesar” în '86 la Paris — va reprezenta Franța la „Oscarurile” pentru film străin! De observat: unul singur dintre actori e tată în viața cea de toate zilele.

Poveste de mare succes la Paris: trei celibatari devin trei doici, cuceritoare de premii cinematografice



Orgoliul de a deveni un „om carte“

Construind imaginea unei utopii, Truffaut a dezvoltat în *Fahrenheit 451* aceeași structură de adâncime cunoscută din celelalte filme ale sale. Amestecul de tonalități, de pildă, vizibil încă de la *Cele 400 de lovituri*: seriozitatea mesajului „moralist”, în esență, valoarea de avertisment se combină cu o notă ironică și cu un fel de tristete greu de definit, cu o ironie tristă. Tot atât de sarcastic ca și avertismentul serios, dacă nu cu efecte și mai percutante, e stralul parodic al întregii povești fantastice menit să compromită definitiv ipotețica societate a pompierilor care ard cărțile. Mașina de alarmă, de pildă, are chiar, de la început, aspectul unei jucării, pompierii cocoțaji pe ea părind niște păpuși mecanice. Montag, personajul principal, își pune cu mare morgană un soi de anteriu proțesc atunci când arde cărțile. Până și salamandra emblemei de pe botul mașinii de alarmă trimite ironic la emblema Rolls-Royce-urilor. Mergind pînă la capăt, vedem că întreaga poveste are premise comice, răsurnind o serie de date familiare nouă și transformind vechia lor normalitate într-o absurdă mecanică: pompierii nu mai sting, ci ard ei înșiși cărțile, de unde întrebarea „naivă” pusă lui Montag de fata din vecini (e adevărat că altădată pompierii stingeau focurile?). Răsurnarea e vizibilă și în fapte mărunte, ca în „progresul” înlocuirii aparatului de ras electric cu mult

mai avansatul brici! Toate aceste lucruri converg către imaginea unui S.F. parodic, polemic față de „spectacolul” genului, oarecum în același fel în care avea s-o facă Woody Allen în *The Sleeper*. Imaginea totalitarismului e ironizată și prin salutarile eminemante comice dintre pompieri, caricaturile ale salutarului hillerist, ca și prin cadrul ridicol în care „Mein Kampf” apare alături de marile cărți ale umanității.

Manierei de a face film a lui Truffaut îi aparține și personajul din *Fahrenheit*. Nu de la început: Montag cel rigid, inflexibil și insensibil n-are nimic comun cu Doinei, eroul reprezentativ al rezistorului nostru. Însă Montag pornește curînd pe drumul unui proces de „umanizare”, conștiința „trezindu-i-se” deîndată ce deschide prima carte și începe să citească. Frazele din David Cooperfield urmărite de el ca un școlar, cu degetul, sint primele cuvinte scrise care apar în film (genericii fusese rostite de o voce din off, iar zările și dosarele se văduseră alcătuite doar din imagini, complet lipsite de text). Revenirea în prim plan a cărții, culminează, la final, cu episodul emotionant al oamenilor-cărți, refugiați în sălbăticia pădurii, unde atmosfera se impregnează de melancolia imponderabilă a stilului Truffaut (ca etalon: Jules și Jim). Există aici și mesaj grav (salvarea inteligenței umanității prin memoria tuturor cărților), dar și comic-tandru, de pildă Prințul lui

Macchiavelli e figurat de un bărbat jerpelit și nucalit, care susține că o carte nu trebuie judecată după... „coperti”. Între timp, Montag a devenit și el un ins problematic, pentru acea societate, un veritabil Doinei devotat cărții, Eroul lui Ray Bradbury (autorul romanului ecranizat) se transformă în erou al lui Truffaut. Avertismentul lui Bradbury se întregesc cu sensul unui intelectualism luminos, tipic lui Truffaut, totul avînd acum o libertate de mișcare în evident contrast cu stereotipia impusă de spațiul standardizat al orașului pompierilor. Episodul final, filmat mult din mină, cu traseele dezordonate ale oamenilor murmurîndu-și cărțile memorate, opune utopiei negative de pînă atunci stilul liber al noulle-vague-ului, într-o implicită artă poetică a rezistorului și a curentului pe care l-a reprezentat.

Fără să fi făcut din asta un secret, cineastul a înfuzat mereu personajelor sale principale ceva din biografia lui, mergînd practic pînă la „identitatea” cu personajul rezistorului din *Noaptea americană*, jucat de el însuși. Mi se pare perfect posibil să descoperim cîndva, în acest „biografism” al filmelor sale, una dintre primele ipoteze ale postmodernismului în spațiul cultural european. Biografism impletit cu o permanentă conștiință a propriilor mijloace și ea tipic post-modernă, cel mai limpede vizibil în apariția fugăre a unui exemplar din „*Cahiers du Cinéma*” unde Truffaut a scris ani în șir critica cinematografică. Alături — între altele — de una cu titlul „The World of Salvador Dali”, coperta revistei arse, însă textul de dincolo de cartonul carbonizat, se păstrează: imaginea finală a pădurii împinzată de oameni-cărți pune în abis viziunea lumii ca text și a literaturii ca „viață trăită” de pădureii care au acceptat umilită, dar și orgoliul de a „deveni” cărți.

Ion Bodgan LEFTER



De la rugul cu cărți, la ruga cu cărți (Oscar Werner și Julie Christie în *Fahrenheit*-ul lui Truffaut)

profil Deneuve

Ecuția unui succes

Adebutat la 15 ani din întâmplare și, cum încă nu se hotărîse ce să facă în viață, s-a lăsat purtată de val. Nu de „nouvelle vague” față de care se considera prea puțin atașată (vezi scheciul lui Claude Chabrol din *Cele mai frumoase escrocherii din lume*), ci acceptînd propunerile care i s-au făcut. Cînd abia împlinea 20 de ani, *Umbretele din Cherbourg* — poemul cinematografic semnat Demy-Légrand — avea să ofere adorației marelui public imaginea — cea mai pură și grațioasă — a fermecătoarei și distinselor blonde a ecranului francez, imagine care și astăzi, cînd actrița împlineste 43 de ani, dă strălucire multor genuri. A filmat în țară și strălucire peste 50 de filme, lucrînd cu cinești populari, cu titani, dar și cu tineri debutanți, afirmînd că riscurile oricum sînt inerente, iar subiectele interesante merită să fie abordate. Se amblează cu pasiune și în ambițioase montări de anvergură, și în reditări ale unor reușite deosebite (*Domnișoarele din Rocheford* de același Demy), ajungînd — rar — la

concesii (*Evenimentul cel mai important* — solicitată tot de Jacques Demy). Nu a considerat necesar să recurgă la spectaculoase metamorfozări fizice, ci preferă să sporească misterul fiecărui rol în perspectiva unei complexități neconvenționale. Natura ambiguă a personajelor sale se clădește pe o sumă de antinomii înlocuite, de fapt, într-o insolită ecuția, cea a succesului acestei vedete care, mai întîi de toate, și-a dorit să fie actriță adevărată. Fire înclinată spre contemplație și reverie, știe să-și asigure mereu, prin ineditul demersului realizatorului dar și al ei personal, acel coeficient de insecuritate, de neliniște creatoare care să-i permită să elaboreze nuanțat, fără să se repete. Chipul ei de zîna nu reprezintă totdeauna idealul candorii absolute, înțelegînd că „vital și virtuos” se atrag, refuzînd să se cantoneze în tipul ingenuului romantic. Catherine Deneuve oscilează permanent între limpezimea exuberantă, senină a eroinei din „perioada roz” (*Viața la castel*, comedia lui Rappeneau de suma exactă a ipostazelor de început ale „mitului Deneuve”)

Irina COROIU



O Galatee și marele ei Pygmalion (Catherine Deneuve și Luis Buñuel)

medalion

Cineva era nedumerit mai deunăzi de folosirea termenului de „comedie” într-un text referitor la *Îngerul exterminator*. Cum pînă la o revelație poate trece toată viața, prinde bine și o explicație.

Luînd-o de la A, adică de la simpla aserțiune că o comedie cinematografică este filmul la care se rîde pentru că autorii săi au urmărit intenționat aceasta, atunci, fără îndoială, *Îngerul exterminator* este una. Cantitatea de ris variază, desigur, de la un film la altul, dar oricare ar fi „baremul” de încadrare la „comedii”, filmul lui Buñuel îl îndeplinește oricum. Aceasta e însă numai o constatare. Și apoi, să n-o luăm chiar „ad litteram”. Nedumerirea cu pricina trebuie să izvorască de fapt, din nepotrivirea aparentă dintre termenii „Buñuel” și „comic”. De unde această prejudecată, cînd s-a ris zdrăvan încă de la premiiera primului său film, *Cîinele andaluz*? Numai spiritele bigote sau incuțate se strîmbară atunci la absurditățile ce se (ineau) lanț, deosebi la imaginea de un comic irezistibil a eroului trînd doi popi legați de doi doveci legați de două piane etc... Mai puțin inocentă decît *Cîinele andaluz*, *Virșta de aur* se vede o comedie de ucigătoare virulență, în care impostura, dezumanizarea, falsitatea ce caracterizează marea burghezie erau supuse unui tratament cu acid sulfuric. Apare încă de atunci un motiv predilect al creației buñueliene: ridiculizarea adunărilor solemne (în scena punerii pietrei de temelie) și a petrecerilor mondene organizate în superbe reședințe. În uriașul salon din *Virșta de aur* se plimbă, nestînjinită de oaspeții o căruță plină viri, în parc, pe lîngă o statuie cu o piatră în cap, trece un invitat... cu o piatră în cap. Iată numai două mostre din gagurile care abundă în episodul petrecerii, semn că Buñuel și co-

laboratorul său, Dali, își puseseră imaginația la contribuție cu mult sirg, fiind convinși de forța lui „castigat ridendo...”

Comicul se dovedește a fi parte integrantă a creației buñueliene, deîndată ce gagurile apar și în filmele grave (crucifixul-șiș din *Virșiana* este poate cel mai bun exemplu). Dar frecvența lor aici este mult redusă, sub presiunea tonului general. Cineastul preferă în asemenea cazuri introducerea umorului negru — prin replică sau atitudine (vezi „glumele” sinistre ale cerșetorilor din același film). Alteori, comicul se concentrează într-o singură parte a filmului, pentru a nu se interfera cu situațiile dramatice sau tragice — ca

în *Jurnalul unei cameriste* ce debutează printr-o spirituală serie de portrete ale monstruoaselor personaje ce vor intra în joc. *Îngerul exterminator* reprezintă însă o treaptă superioară în înțelegerea și folosirea comiculului de către Buñuel. Aventura inexplicabilă a claustrării unui grup de oameni în casa în care au petrecut într-o noapte, se rezolvă la fel de inexplicabil — în clipa repetării identice (ca replici, gesturi, plasament al personajelor) a unei situații. Deci, printr-o repetiție. Numai că aceasta nu era prima ce survenea în *Îngerul exterminator*. Încă de la începutul acțiunii, Buñuel își bate joc de personaje făcîndu-le să intre de două ori la rînd în

Virșiana — capodopera maestrului, realizată (în sfîrșit) în Spania natală (cu Silvia Pinal)



împozantul hol al casei (filmați din unghiuri diferite) — ca și cum nu le-ar fi convenit că prima oară nu i-a întîmpinat numeni. Nici a doua oară nu e nimeni, așa că trebuie să se dezbrace singuri. La masă, gazda își rostește toastul odată — primit cu aplauze — și încă o dată, în îndiferența generală. După dîneu, cițiva dintre participanți sînt, în cîteva rînduri, prezenți unui altora, reacționînd ba cu entuziasm, ba cu răceală, dar niciodată mirîndu-se de ceea ce se întîmplă... Buñuel ne revelează prin *Îngerul exterminator* hazul subtil al repetiției, care devenea aici principalul său procedeu comic (bine secundat de comicul de situație și de replică).

Pentru a spulbera orice idee preconcepțată despre incongruența dintre Buñuel și comedie, trebuie neapărat adăugat că, la zece ani de la *Îngerul...*, cineastul își îmbogățește arsenalul comic cu o armă total nouă, un procedeu opus repetiției: întreruperea. *Farmacul discret...* al domnilor și doamnălor din înalta societate păiea de-a binelea în fața ridicolului cursei lor disperate de la o recepție la alta, de la un dîneu la altul. Numai că din voința lui Buñuel, bietele personaje nu apucă niciodată să mîncească și ele în tîhnă. Ba gazdele nu sînt acasă, ba musafirii au venit în altă zi decît trebuia, în restaurant este expus un mort, la cofetărie s-a terminat cafeaua, s-a terminat ceaiul, s-a terminat și apa, sau intră peste ei poliția, intră soldații în manevre, intră hoții, sau cineva vrea neapărat să istorisească o poveste macabră... sau... sau... Și uite așa, plăcerea mesei (singura ocupație a celor ce n-au cu ce-și umple viața) este mereu amînată, iar ei sînt mereu cu pofta-n cui, spre disperarea lor, spre hazul nostru. Mai e nevoie să insist?

Eu una am o altă nedumerire: de ce la *Îngerul exterminator* sau la *Farmacul discret* al burgheziilor tineri rid de se prăpădesc, în timp ce adulții zîmbesc sau rid „pe dinăuntru”? Dar asta e o altă poveste... Aura PURAN

Titul de mai sus ar fi trebuit să fie concret. Adică așa cum sînt de concrete automobilul, sau metroul, sau avionul, adică să conțină concretele mijloacelor de transport care te deplasează cu rapiditate astfel ca în unități de timp cit mai reduse, să acopere spații geografice cit mai întinse, să descopere arii spirituale cit mai vaste însemnate pe harta minții tale cu pete albe, sau eventual hașurate cu incertitudini, într-un cuvînt să profiți de viteza ca să cunoști o lume. Dacă această „o lume” se numeste Statele Unite ale Americii, concret înseamnă 9 347 680 kilometri pătrați împărțiți la vreo 236 milioane de locuitori, fiecare din aceștia reprezentînd potențial o unitate spirituală. Să descifrezi asemenea dimensiuni este practic o imposibilitate, dar cum se spune, într-un antic diction persan,

Lumea văzută cu ochi de cineast

O lume în viteză... (I)

Iată o lume
pe care nu mai e nevoie s-o întrebi:
Ce este cel mai prețios lucru?
Îți răspunzi singur: Timpul

velul planșelor aeroportului, te trezești brusc la o realitate care nu este numai a ta, ci și a mediului înconjurător. Ai senzația că totul în jurul tău se învîrtește amețitor, oameni, cărucioare, geamantane, benzi rulante, trotuare rulante, table electronice, anunțuri sonore și vizuale, reclame, iarăși oameni de toate vîrstele, de toate culorile, civili și în uniforme, indicatori, taxiuri, autobuze, navele, lifțuri, trotuare rulante, scări rulante, oameni grăbiți spre o țintă precisă a lor spre care îi conduc scări, trotuare, cărucioare, mașini, totul mecanizat, electrificat, dirijat de la un post invizibil, atotștiutor, atotprevăzător, atotprevenitor, atot... Un mediu înconjurător în viteză. În cea mai mare viteză. În propria lui viteză autonomică...

Și realitatea ta personală, voința ta de viteză intră într-o relație dialectică complicată, într-o relativitate einsteiniană, într-o rețea incertă de coordonate pe verticală, pe orizontală, pe oblice, pe tangente, pe frînțe și curbe, pe întortochiate, pe care ești obligat să le dezlegi cu rapiditate, altfel fiind pierdut altfel intrînd în iremediabilă pierdere de viteză. În modul cel mai paradoxal, voința ta de viteză în loc să se conjuge direct la prezent cu lumea înconjurătoare aflată în viteză obiectivă, intră într-un sistem de contradicții care te fixează locului, răcit, ca imediat să te lase în urmă în mod inexorabil.

Nu prea ai timp să te întrebi: de ce? Sau intri în jocul fierbinte al spiralei sau te întorci cum ai plecat. Nu, nu înseamnă să te urci în primul avion și să iei direcția inversă. Înseamnă că există toate șansele să te întorci cum ai plecat, peste 30 de zile. Fără să fi văzut mare lucru din milioanele de kilometri pătrați; fără să fi înțeles cine știe ce din sutele de milioane de unități spirituale...

Ce se oferă în remediu? Viteză, firește.

Nu trebuie să pui nimănui întrebarea: ce este cel mai prețios lucru? Poți să răspunzi singur, simplu și imediat: Timpul. Timpul care ne înconjoară, care nu ne lasă să dormim cit vrem, care ne chinuie, ne înghesuie, ne strușește, ne grăbește, ne urmărește, ne alungă, ne subjugă, ne avertizează, ne lasă să trăim, să ne bucurăm de clipe, de ore, de zile poate, dar nu mai mult, timpul care în cele din urmă ne ucide...

Dacă pe aeroport ar exista ceasornic, (nu există) și dacă ai avea un ochi ciclopic, ai putea observa inobservabilul fapt că secunda nu e secundă, ci multiplul unei diviziuni infinitezimale. Desigur, o secundă a ta îți aparține și faci ce vrei cu ea. Dar în cea secundă se petrec enorm de multe fapte pe care vrei să le știi, că de aceea te-ai dus acolo. Unele apuci să le afli, dacă poți. Altele le pierzi iremediabil. Îți spui că nu trebuie să te dezorientezi în amănunt, că important e să nu pierzi esențialul, ceea ce definește gruparea faptelor, ceea ce caracterizează locul și momentul dat. Fără melancoliei și fără procese ale trecutului.

Arunci o privire pe o tabelă electro-mecanică avizier al plecării avioanelor. Niște plăcuțe metalice se rotesc în aiurare dinuînd impersonal și indiferent decolarea din minut în minut a vreunei mașini zburătoare. Indiferent, pentru că într-o nacelă se adună 200—300 de persoane cărora nu le vei vedea niciodată fețele. Tot aitea destine necunoscute. Tot aitea mini neștrîne...

Este oare omul dator să încerce imposibilul?

Depinde cit de îndepărtată este granița dintre posibil și imposibil. De obicei linia aceasta se află spre marelui sau spre micul infinit așa că putem în continuare în vag.

Mai concret este că pe tabela plecărilor se anunță decolarea avionului meu peste 20 de

minute de la poarta 28 C. Îmi adun gîndurile și bagajele de mină și mă orientez spre niște ganguri kilometrice. Mai ajung? mă întreb neliniștit. Ce-am păzit în ultima clipă? Un trotuar rulant îmi sare în ajutor, îmi scurtează timpul la jumătate. Și tot am uitat ceva. Sa mă asigur de legătura următoare, de pe aeroportul cutare. La controlul „anti-tero” mai pierd o multime de timp. Trec pe sub o arcadă care mă fluieră cu insistență. O doamnă binevoitoare, foarte neagră la chip, într-o uniformă cenușie, mă roagă răbdătoare să scot tot ce am metallic prin buzunare. Mai rămăseșeră ochelarii cu ramă de sîrmă. Doamna mă asigură că se face control în propriul interes al pasagerilor. Ceea ce sînt de acord, multumind. Pe un afiș scrie: „Controlul corporal este obligatoriu. Aveți dreptul să nu acceptați controlul. În acest caz nu puteți călători cu avionul”. Americanism?



Maestrul de ceremonie al decernării „Globului de aur 1986”: Donna Mills și Charlton Heston



Barbarei Carrera și lui Chuck Norris le-a revenit onoarea de a decerna Globul '86, pentru cel mai bun film străin argentinienilor Norma Aleandro—actriță și lui Luiz Puenza—regizor



Cele mai puternice ovații le-a primit o actriță care nu a luat, ci a dat premii: Bette Davis. Laureatul nu este altul decît regizorul Sydney Pollack

omul este dator să încerce. Chiar dacă are la dispoziție numai vreo 30 de zile, important este să nu înceapă prin a se descuraja, prin a-și mina ambițiile cu scepticism, prin a-și pierde busola, lăsîndu-se în voia vînturilor, valurilor întîmplării. Traversînd Atlanticul îmi faceam aceste socoteli simple, consolidînd-mă ca apa aceasta, strălucînd liniștită, ca o oglîndă, de la 11 000 de metri altitudine, a străbătut-o Cristofor Columb, zdruncinat de indoieli și furtuni între 3 august și 12 octombrie, iar eu, dacă aș putea ațipi, m-aș trezi dincolo în 7 ore. Adică în mare viteză. Cu ceva bani în plus, dacă îi ai, un „Concorde” te depune pe celălalt mal în două ore și jumătate. Aceasta ca speculație în paranteză pe tema vitezei. Și ca stimulînt la ideea că se pot înghiți spații uriașe în timp scurt. Cu viteza avionului deci, în 30 de zile, zece milioane de kilometri pătrați, adică puține mii de kilometri în lung și în lat, cucerirea Americii devine operațiune soluționabilă. Văzută din cer, lumea apare plină de minunate promisiuni. Ca într-o bună glumă contemporană cu Dumnezeu.

Dar de îndată ce cobori din hirzob și te afli cu ambele picioare pe pămînt, mă rog, la ni-

La ghișeuul porții 28 C mi se înmînează talonul de imbarcare și sînt invitat la avion. „Aș mai avea timp să dau un telefon la Panam?” — „Desigur, mai aveți patru minute pînă la decolare”. La un telefon public formez un număr gratuit. O voce energică întreabă cu ce poate fi de folos. — „Sînt pe aeroport și sînt grăbit”, încep eu, dar sînt întrerupt. „Pe ce aeroport? — Aici în oraș... — În ce oraș? Noi sîntem la Terminalul din Florida”. „Bine, sînt la New York, aș dori o legătură spre Dallas, din Washington... — În ce zi și la ce oră?” — „Azi, după sosirea avionului cu zborul numărul... — Numele dumneavoastră? spun numele literă cu literă. „Fumător sau nefumător?” — „Ne...” răspund eu „mai aveți un loc la fereastră?” Aud făcîndul clapelor pe computer. „Nu avem, regretăm. Sînteți de acord cu un alt mijloc?” — „Nu mai am alegere”. — „O.K.” În fața cabinei mă aștepta un tip cu o tresă la mineca uniformă. „Ați terminat domnule? Poftiți la avion”. Avionul e tras la scară. Trec printr-un burduf, o stewardesă îmi zîmbește și închide usa după mine. O alta mă conduce la loc. Aud pornind motoarele. Lumea se grăbește!

Mircea MUREȘAN

în direct din Hollywood

Globul de aur 1986

Cele dintîi premii importante ale anului pentru lumea filmului s-au decernat în fața unui auditoriu de o mie o sută de persoane și a unei adevărate rețele de camere TV. Înainte, în timpul și după decernarea distincțiilor atît de așteptate și în afara obișnuitelor formule de felicitare adresate laureaților și de îmbărbătare adresate celor ce au rămas doar candidați la „Globurile de aur”, dacă treceai de la un grup la altul de spectatori ai galei nu azeai decît discuții despre bugete de film, despre subiectele care ar fi mai pe placul publicului, despre ce merge și ce nu prea mai merge la public și care ar fi formula de producție cea mai... Premiile însele păreau astfel

să se înscrie tot în strategia producției și producătorilor. Un amănunt care pare a fi dintre cele mai semnificative: toți se învîrteau în jurul problemei de a ști care e formula cea mai seducătoare pentru rețelele de televiziune, ce buget de film se poate recupera mai repede și mai sigur, sau ce șanse au filmele de un fel sau altul de a fi trase pe casete ori programate în rețeaua TV-cablu. Și încă un aspect: nimeni nu uită aici că grosul publicului de cinema îl formează tinerii între 15 și 25 de ani.

Cît despre solemnitatea decernării, „Globurile de aur” impresia cea mai puternică a lăsat-o prezența în sală și pe scenă a unor veterani ai Hollywoodului, de fapt a două eroine ale ecranului hollywoodian: Bette Davis și Barbara Stanwyck. Davis i-a înmînat lui Sidney Pollack „Globul de aur” pentru cel mai bun regizor al anului, iar Barbara Stanwyck a primit premiul special „Cecil B. De Mille” pentru întreaga și extraordinara ei contribuție în domeniul filmului.

Dar iată configurația întregului palmares „Globul de aur 1986”:

● Cel mai bun film dramatic: **Despărțirea**

Anul începe
cu Globul de aur
în așteptarea primăverii
Oscarurilor

de Africa în regia lui Sidney Pollack

- Cel mai bun film în genul comic-muzical: **Onoarea familiei Prizzi** de John Huston
- Cel mai bun film străin: **Poveste oficială** (Argentina)
- Cea mai bună actriță de dramă: Whoopi Goldberg
- Cel mai bun actor de dramă: Jon Voight (în **Runway Train**)
- Cea mai bună actriță într-o comedie muzicală: Katherine Turner (în **Onoarea familiei Prizzi**)

- Cel mai bun actor în genul comedie-muzical: Jack Nicholson
- Cea mai bună actriță într-un rol secundar: Meg Tilly (în **Agnes of God**)
- Cel mai bun actor într-un rol secundar: Klaus Maria Brandauer (în **Despărțirea de Africa**)
- Cel mai bun regizor: John Huston — **Onoarea familiei Prizzi**
- Cel mai bun scenarist al anului: Woody Allen (**Trandafirul roșu din Cairo**)
- Cel mai bun serial TV în genul comedie-muzical: **Fetele de aur**
- Cel mai bun miniseriale: Liza Minnelli (în **E timpul să trăim**)
- Cea mai bună actriță într-un rol secundar de miniseriale: Sylvia Sidney

Ray ARCO



O actriță și romantică și plină de umor: Tatiana Dogileva, exact ceea ce trebuia unui film exact: *Lumini*



Nu nici Hollyday, nici Fanny Ardant nu se căsătoresc decât în filmul lui Gavras: *Consiliu de familie*

Poveste cehoviană

S-au împlinit 125 de ani de la nașterea lui Anton Pavlovici Cehov și studiourile „Lenfilm” au cinstit evenimentul oferind un film intitulat *Lumini*, realizat prin ecranizarea unei povestiri a autorului „Pescarusului”. Scenaristul este Alexandr. Servinski, iar regizor Solomon Schuster. Tot se petrece, bineînțeles, în provincie undeva în Rusia. Se construiește o cale ferată și, la început, totul pare să graviteze în jurul acestui eveniment. Munca este extenuantă, dar dincolo de imensa trudă cotidiană, în clipele de odihnă apare, la cei tineri, o dispoziție romantică. Apare o Ea, care este o frumusețe locală-Pusi i se spunea în copilărie și așa i se mai spune și astăzi când este o tinărară plină de nostalgie. Apare și un El, tânăr tot de prin partea locului și cîndva admirator al romanțioasei Pusi. El este însă acum inginer și cînd iese în lume afișează o personalitate plină de mister, cu o viață interioară bogată, un om cultivat și distinct. Așa ar vrea el să pară. Dar nu este chiar așa. Visul lui, (Ananiev este numele său) și cum ar fi putut fi altul visul lui într-un film de inspirație cehoviană — este să plece la Petersburg. Contratiplul cehovian ocupă în film partea lui cea mai dramatică și am spune noi, cea mai tipică cehoviană. Pentru că admiratorul de altădată nu visează acum decât să plece dacă se poate în capitală și n-o mai vede cu aceeași ochi pe iubita visurilor lui. Comentatorii afirmă că interpreta tinerei din acest film, Tatiana Dogileva, realizează o adevărată performanță. V-o prezentăm mai departe.

cinerama

Schiță de portret

„Tatiana Dogileva se caracterizează printr-o spontaneitate fermecătoare — afirmă ziarista sovietică Ecaterina Sfaello. Este o actriță de teatru la care n-ai să surprinzi vreodată un gest sau un ton fals. Subtilă, profundă, cu un dezvoltat simț al nuanțelor celor mai fine, Tatiana Dogileva se detașează de alte actrițe din generația ei prin aptitudinea de a îmbina sentimentele cele mai delicate cu o predispoziție constantă la umor”. Unul din rolurile ei cele mai remarcate a fost acela din filmul lui Luli Raizman intitulat *Viața particulară*. „Acesta — spune actrița — referindu-se la rolul din filmul de nuanță cehoviană de care am vorbit mai sus, este primul meu rol clasic și dramatic. Personajul meu este o femeie în toată firea cu o mentalitate de școlăriță. Și asta doar din dorința de a rupe monotonia vieții ei provinciale. Întîlnirea cu Ananiev o face să se simtă femeia capabila de marea dragoste a vieții ei, dar suferă din cauza unui contratiplu afectiv”.

Perspective faste pentru peninsula

Nu este parerea subsemnatului, ci a unui critic italian cu nume sonor, Vinicio Marinucci, atunci cînd face o incursiune în perspectivele lui '86 pentru cinematografia din țara sa.

Dintr-un amplu articol — care arată, de fapt, ca un meniu — aflăm că în afară de *Ginger* și *Fred* al lui Fellini, realizat în 1985, dar care își începe adevărata carieră în rețeaua internațională în 1986, sînt de așteptat multe filme, mai mult decît în anul precedent și mult mai mulți spectatori (mai mulți deoarece tendința este ca publicul să se întoarcă în sala de cinema rupindu-se, în sfîrșit, de cutia magică de acasă, televizorul).

Printre marile speranțe ale anului se anunță, de exemplu, filmul lui Bellocchio intitulat *Diavolul în trup*, apoi povestea semnată de Lina Wertmüller, *O complicată intrigă de femei și tot felul de delict* (titlul poate să pară cam lung, dar Lina Wertmüller are o preferință pentru asemenea titluri care arată mai degrabă ca o explicație foto). Este de reținut, de asemenea, pelicula lui Lattuada *Un ghimpe în suflet*, apoi mult anunțatul film al lui Monnicelli, *Sperăm să fie o fețișă*, cu distribuție de zile mari, dar și internațională: Philippe Noiret, Liv Ullmann, Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli, Bernard Blier și Giuliano Gemma.

Se știe, de exemplu, deși filmul este încă în lucru, că la *La Storia* (adică *Povestea*) lui Comencini va reprezenta cinematografia italiană la Mostra venețiană din august viitor. Aici apare în rolul prin-

cipal Claudia Cardinale (care sperăm să steargă impresia deloc favorabilă pe care a lăsat-o cu filmul de anul trecut prezentat la Mostra); **O insulă** se intitulăză filmul lui Lizzani în care principalele roluri feminine sînt deținute de doua frantuzoace, Marina Vlady și Stephane Audran; **Numele trandafirului** (în sfîrșit) făcut de un regizor francez, Jean-Jacques Annaud, dar produs de italieni și care are în distribuție (distribuția care a determinat toată întîrzierea de un an și jumătate a filmului) pe Sean Connery (care sare din *Bond* în Calugar) și pe J. Murray Abraham (fostul Salieri din filmul lui Forman, *Amadeus*).

La *Venexiana* se intitulăză filmul lui Bolognini (care, banuim, va ști, așa cum numai el știe, să folosească farmecul și fastul crepuscular al Veneției) în sfîrșit *Othello*, opera veridiană transpusă pe ecran de Zeffirelli cu Placido Domingo și Katia Ricciarelli — film care se presupune, ba chiar se spune pe șleau, ca este destinat Festivalului de la Cannes 1986.

Mai picuim: *Paradigma* lui Zanussi; apoi un film despre cazul Aldo Moro intitulat *Zilele urii* de Giuseppe Ferrara, cu Volonté în rolul titular, și *Păcatul* de Festa Campanile.

În cursul anului acestuia, dar după marile festivaluri, vor mai apare probabil și o serie de filme aflate acum în faze de pregătire. Reținem doar numele unor autori foarte cunoscuți: **Abuzul** de Damiano Damiani, **Familia** de Ettore Scola (care îl va avea în rolul principal pe Gassman), **Actorul** de Giovanni Soldati cu Vigna Lisi, **Acea noapte cînd am dansat cu prințul** de Brusatti, film care îl are ca interpret pe fostul Mozart, tot al lui Forman, tinărul actor Tom Hulce); **Viața Idei Rudel** va fi al doilea film al lui Bolognini cu Liv Ullmann ca interpretă, **Din dragoste, doar din dragoste**, al doilea film al lui Festa Campanile, **Cronica unei morți anunțate** de Francesco Rosi, **Garibaldi** al lui Luigi Magni, film pentru televiziune. Dealtfel, în ce privește filmele și seriile, lista este imensă și desprindem și de aici: **Doamna din Veneția** de Squitieri, (serial de patru-cinci episoade), **Regina Cristina** de Zanussi, **Luther** de Wajda, **Ziua succesului** de Liliana Cavani.

N-am selectat decît de parte din filmele consacrate, din lista pe care o etalează dezinvolt Marinucci, dar din care este evidentă o schimbare de generație pe platourile italiene. Numărul debutanților este sesizabil deși, desigur, schimbarea aceasta de generație nu se face ca schimbarea gării la Buckingham, — o unitate iese, alta intră în post. Coexistența de vîrstă există, dar preponderanța pare a fi tinărară. Comentatorul italian, care s-a plimbat prin repertoriul anului își îndreie expunerea pe o notă de optimism. E drept că acest optimism privește doar cantitatea de filme, dar el speră că anul acesta, cînd cinematograful a depășit 30 de ani, el va marca în Italia o nouă tîrîre. Să-i spunem la mulți ani!

Despre „Globul de aur”, premiile decernate la fiecare început de an de către Asociația presei străine de la Hollywood, se spune că, în ordinea importanței, vin imediat după Oscaruri. Or, iată ca asupra filmului „Prizzi's Honor (Onoarea familiei Prizzi)” s-a revarsat o adevărată ploaie de „globuri”: pentru cea mai bună producție a anului 1985; cel mai bun regizor: John Huston; cel mai bun actor: Jack Nicholson și cea mai bună actriță: Kathleen Turner. Primele două nume nu mai necesita nici o recomandare. Dar Kathleen Turner? Fără îndoială, „globul de aur” constituie pentru ea o primă și bine meritată consacrare.

„Femele diabolice”; o nouă regină a seriilor sau gospodină model?

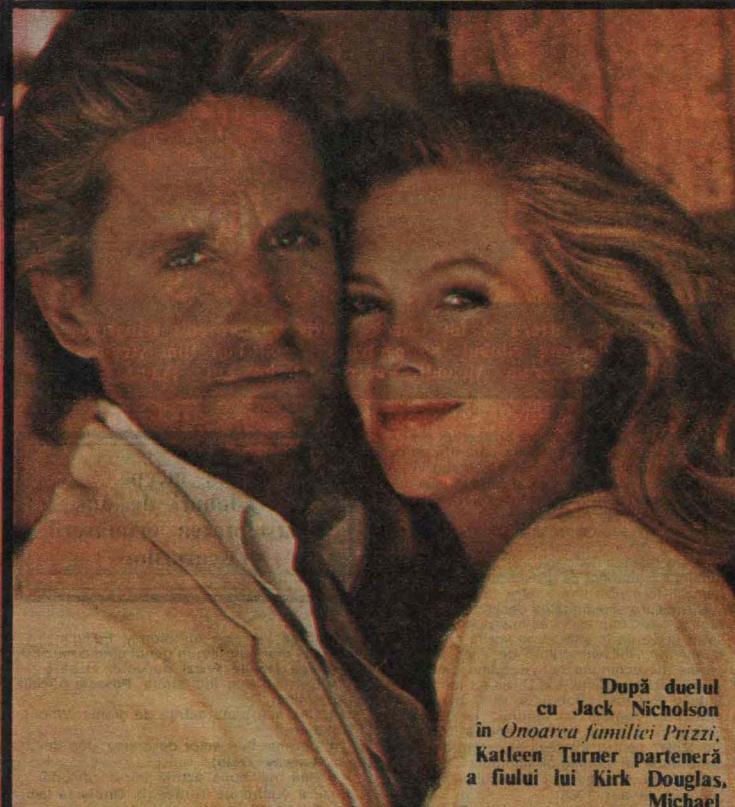
Cînd, cu cinci ani și ceva în urma și-a făcut debutul pe ecran în *Body Heat* (Căldură ani-



Tot octogenară dar nu dă ci primește premiul de la Kirk Douglas: Barbara Stanwyck

malcă), o peliculă în maniera acelor „films noirs” care și-au avut epoca de glorie în anii '40-'50, critica și spectatorii și-au dat seama că se află în fața unei personalități artistice ieșite din comun. Memoria peliculei păstrase cu fidelitate amintirea creațiilor în asemenea filme a unor Lana Turner (Poștașul sună totdeauna de două ori), Barbara Stanwyck (Dublă despăgubire), Gene Tierney (Laura) sau Lauren Bacall (Somnul de veci); or tinărară actriță necunoscută (pină atunci) s-a dovedit a nu avea nici un complex în fața unei asemenea redate concurențe, susținînd cu brio rolul unei femei diabolice, care pune la cale, folosindu-și farmecele, suprimarea soțului său spre a-i moșteni averea. Frumusețea sa frustrată, senzualitatea agresivă utilizată ca o armă în urzile sale criminale, duritatea de caracter în urmărirea scopului propus, ca tot ațitea date din care își construiește personajul, au făcut-o imediat remarcată; promisiunile acestui debut fiind pe de-a întregul onorate într-un alt film cu miză psihologică, *Crimes of Passion* (Crime pasionale), purtînd semnătura prestigioasă a lui Ken Russell. A urmat o pauză de relaxare în *Romancing the Stone* (Povestea smaraldului), unde ființa mutilată psihic de pină atunci se transformă într-o pașnică autoare de romane de aventuri, antrenată, fără voie, din liniștea camerei ei de lucru, în vîltoarea celor mai rombolești întîmplări în plină junglă, întrecînd cu mult tot ceea ce putuse plămăsi fantezia sa de scriitoare. Succesul de public obținut a determinat-o să accepte o urmare a acestei pelicule, *The Jewel of Nile* (Nestemata Nilului), în același stil ironico-funambulesc; fugărită pe acoperișul unor trenuri în plină viteză, îngropată de vie în nisipuri mișcătoare, aruncată în riuri în care mișună crocodilii, Kathleen se dovedește o demnă emulă a lui Pearl White, inegalabila eroină a *Pericolelor Paulinei*, prototipul tuturor seriilor de aventuri. O emulă modernă însă, care face tot timpul cu ochiul spectatorilor: nu va neliniștiți, e o simplă glumă.

Iar între aceste două filme, o nouă schimbare de registru, un rol cu totul diferit de



După duelul cu Jack Nicholson în *Onoarea familiei Prizzi*, Kathleen Turner parteneră a fiului lui Kirk Douglas, Michael

„Noul val“ al antivedetelor

**Meritul lor? Acela de a demonstra
că pe ecran
viața nu trebuie să fie neapărat
„ca în filme“**

cele precedente în **Onoarea familiei Prizzi**. Rolul unui „killer“ cu fustă în slujba unei bande a Mafiei, eleganta rasată și irezistibila putere de seducție fiindu-i aliați de nădejde în executarea profesiunii: aceea de a trimite pe lumea cealaltă (contra cost și în baza unui contract în regulă) pe adversarii incomozi ai „comanditorilor“. Pentru a duce la capăt ultima sa însărcinare se căsătorește cu cel pe care trebuie să-l asasineze (Jack Nicholson), fiul șefului unei bande rivale; în noaptea nunții între „victima“ deloc nevinovată, care descoperă despre ce este vorba, și „ucigașa cu plată“ are loc o răfuială implacabilă, răpusă fiind până la urmă cea a cărei meserie era să răpună pe alții.

Subtextul parodic al filmului lui Huston (conceput ca o replică la **Nașul**) este evident, dar cum tot atât de evident pentru cei ce l-au văzut este că pe planul interpretării Kathleen Turner se dovedește prin „autoironie, prin distanțare de personaj, superioară lui Jack Nicholson, ale cărui manierisme, frizind cabotinajul, încep să devină supărătoare. Dar aceasta este departe de a fi ultima surpriză pe care ne-o rezervă talentata actriță, pentru că, mereu dornică de a nu ramine tributara unui anumit „emplot“, în filmul pe care urmează să-l turneze sub bagheta lui Francis Ford Coppola, **Peggy Sue Got Married (Cum s-a măritat Peggy Sue)**, va apărea sub înfățișarea unei gospodine model dintr-un mic oraș de provincie, care, căsătorită cu prietenul ei din copilărie, se consacră creșterii celor doi copii ai săi. Ken Russel, Huston, Coppola, la care trebuie să-l adăugăm și pe Lawrence Kasdan (cel care a realizat **Body Heat**), unul din cîneștii cei mai „en vogue“ ai Hollywood-ului; simpla enumerare a regiilor care au ținut să lucreze cu Kathleen Turner este semnificativă pentru cota valorică ridicată ce i se atribuie în mod unanim.

**O cumulară a Oscarurilor,
descoperitoare de talente**

Prin versatilitatea talentului său, ca și prin neconformismul ei în viața de zi cu zi, (este de ajuns a spune că, în ciuda unei situații familiale confortabile, nu a pregătit, la un moment dat, să se angajeze chelneriță, spre a-și capăta așa independentă nu materială, ci personală, spre care a ținut întotdeauna), Kathleen vine să se alăture acelei pleiade de actrițe americane care reprezintă exact opusul ideii de vedetă. „Prima inter pares“ — există o impresionantă convergență de opinii în acest sens — este, indiscutabil, Meryl Streep, despre care s-a spus că dacă în atribuirea Oscarurilor (a câștigat pînă acum două, în 1979 și 1982) se s-ar aplica, tacit, principiul rotației, competiția la categoria „cel mai bun rol feminin“, ar rămîne fără obiect, pentru că premiul respectiv i-ar reveni automat an de an. Ultimul său film **Out of Africa (Despărțirea de Africa)**, realizat de Sydney Pollack, după celebra carte cu caracter autobiografic a nu mai puțin celebrei scriitoare daneze Karen Blixen (mai cunoscută sub pseudonimul Isak Dinesen), în care are ca partener pe Robert Redford și pe austriacul Klaus Maria Brandauer, a fost salutat de critică ca o adevărată capodoperă. Un nou triumf, asadar, al celei care este considerată prototipul vedetei de tip nou, al vedetei antivedete.

Într-un film anterior al lui Meryl Streep, **Silkwood**, o pelicula cu tentă politică pronunțată, ce își propunea să descrie împrejurările misterioase ale morții (asasinatului?) unei activiste a mișcării anti-nucleare americane, apărea într-un rol secundar cîntăreața de muzică rock Cher (Cherilyn Sarkisian), despre care protagonistul a avut cuvinte entuziaste („o actriță înăscută“). Cuvinte care s-au dovedit a nu fi de complezență deoarece la Festivalul de la Cannes de anul trecut, Cher a împărțit (cu actrița argentiniană Norma Aleandro) premiul pentru interpretare feminină. Juriul a avut în vedere performanța ei cu totul excepțională în filmul **Mask (Masca)**, unde susținea partitura unei hippy trecută de prima tinerețe, mama unui copil atins de o boală îngrozitoare (asemănătoare cu cea din **Elephant Man, Omul elefant**), care îi deformează în chip monstruos înfățișarea. Filmul emoționează profund prin strădania mamei băiatului și a celor ce alcătuiesc grupul ei de hippies de a-l face să se simtă ca o ființă umană și nu ca un monstru — confirmînd sensibilitatea artistică a interpretei. Și astfel, cea care părea a fi ajuns într-un impas odată cu dispariția de pe micile ecrane a show-ului, **Sonny and Cher**, care-i adusese celebritatea (inclusiv datorită costumelor și coafurilor extravagante), s-a lansat la 40 de ani, într-o nouă și promițătoare carieră, de data aceasta pe marile ecrane. O carieră în care nu mai mizează pe socarea publicului, ci pe simplitatea și sinceritatea trăirilor.

Eclipsa starsistemului

Dacă galoanele noii sale celebrități Cher și le-a câștigat într-un tirziu, Jessica Lange, care

și ea face parte din aceeași pleiadă a vedetelor antivedete, era demult o prezență din cele mai notorii. În ultimul ei film **Sweet Dreams (Visse plăcute)** intruchipează figura unui personaj real, o extrem de îndrăgita cîntăreață de „country music“, Patsy Cline, moartă în plină glorie, cu peste douăzeci de ani în urmă, într-un tragic accident de avion. Dacă mai era nevoie de vreo nouă dovadă a marelui talent al Jessicai Lange, pasiunea, înflăcărarea și imensa poftă de viață pe care reușește să le însufle personajului furnizează din plin o asemenea dovadă, compoziția pe care o reușește fiind remarcabilă din toate punctele de vedere. De notat că de sub pana autorului scenariului (Robert Getchell) ieșise, cu ani în urmă, figura tipică a celei americane de rind din **Alice nu mai locuiește aici**, care, rămasă văduvă, reușește, biruind toate obstacolele și prejudecățile, să-și croiască un drum nou în viață. Și nu întâmplător, Ellen Burstyn, interpreta lui Alice, se numără și ea printre actrițele care fac parte din „noul val“. Un nou val cuprinzînd multe alte nume devenite familiare, în ultimii ani, publicului cineaștilor, de la Sissy Spacek, care s-a făcut mai recent remarcată în **The River (Rîul)**, una din acele pelicule care au reluat buna tradiție a filmelor rurale (farm movies) americane și în **Marie**, ecranizare a unei cunoscute opere literare, la Glenn Close, parteneră a lui Robert Redford în penultimul film al acestuia, **The Natural (Talentul înăscut)**, cea care îl ajută pe campionul de base ball, ajuns în pragul degingoladei, să se regăsească pe sine însuși, și de la Jill Clayburgh, tinăra femeie din **An Unmarried Woman (Divorțata)**, care reușește să depășească, spre propria ei surprindere, trauma destrămării căminului conjugal, la Debra Winger, fiica lui Shirley MacLaine în **Terms of Endearment**, care înfrunta cu mult curaj suprema încercare a morții. Aceasta pentru a nu mai aminti de actrițele cu mai vechi state de serviciu, ca Jane Fonda, Diane Keaton, Mia Farrow ori Fay Dunaway. Numitorul lor comun? Dorița de a rupe cu mitul vedetei, al femeii-mister, al femeii-vamp sau al femeii-păpușă, de a rupe cu tot ceea ce este artificial sau artificios, rîvna de a face să dispară de pe platourile de filmare, ca și din propria viață particulară, ultimele vestigii ale starsistemului, aflat astăzi în pronunțată eclipsă. Toate sau aproape toate redau chipul femeii americane a anilor '70-'80, tot așa cum, cu patru decenii mai înainte, Katharine Hepburn înfățișa cu realism chipul femeii americane din acea perioadă. Fie că este vînzătoare într-un mare magazin, ziarista sau cîntăreața de muzică rock, soție de fermier, sindicalistă ori doctoriță, eroina pe care o interpretează este femeia muncitoare, femeia dornică de a-și depăși statutul de inferioritate pe care i l-au impus mecanismele societății în care trăiește și de a-și croi un făgaș propriu în viață. Eroină care poate fi de o frumusețe fascinantă (Kathleen Turner) sau de o frumusețe neostentativă, liniștită (Diane Keaton, ori Glenn Close), dacă nu chiar lipsită de acest atribut, odinioara considerat indis-

pendabil pentru o vedetă (Sissy Spacek), dar nu frumusețea este atuu-ul principal, ci naturalitatea, capacitatea de a brava vicisitudinile traiului cotidian, inteligența, simplitatea, însoțite adesea de o subtilă ironie. Într-un cuvînt, o eroină care demonstrează că pe ecran viața nu trebuie să fie totdeauna „ca-n filme“, că ea poate și trebuie să fie, pur și simplu, viața adevărată. Este darul pe care toate aceste înzestrate actrițe îl fac celei de a șaptea arte la cea de a nouăzecea sa aniversare.

Romulus CĂPLESCU



Cel mai bun actor al anului pentru Globul de aur a fost Jon Voight. Și cea mai bună actriță Whoopi Goldberg. Îi prezintă June Allyson și Cezar Romero

După o absență de trei ani de pe platouri, Liza Minnelli revine de-a dreptul la premiul



Fotografiile decernării „Globului“ au fost trimise de Ray ARCO

cinema

București, martie, 1986

Nr. 3 (279) Anul XXIV

Redactor șef:
Ecaterina Oproiu

Coperta I

Ion Caramitru și Mariana Buruiană,
după performanța din Hamlet

Foto Victor STROE

CINEMA,
Piata Științei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

„Cititorii din străinătate se pot abona prin „Rompresfilatelia“ — 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 Statie

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Științei“ — București

în premieră

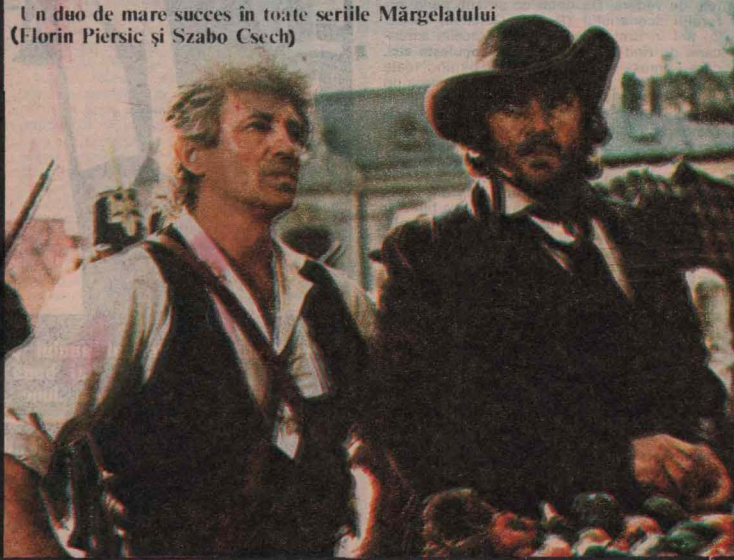
Colierul de turcoaze

Sa tot fie vreo șase ani de când **Drumul oaselor** a deschis drumul unui succes bătând chiar recordul autohton al **Haiducilor** longevivi descinși din aceeași pană inventivă a scenariștilor Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail și insuleții de același temperamental creatori de tipuri intrate în mitologia locală: Șapte cai și Anița, acum Mărgelatu și Agatha, pre numele lor civil Florin Piersic și Marga Barbu. Succes ce nu s-a istovit de-a lungul celor cinci filme prin repetarea personajelor, a tabloului de epocă, a mobilului intrigilor, Dimpotrivă. Aureola haiducului-cauzaș se fărâșește, posomoreala se deschide într-o lumină caldă, acreala se risipește într-o ironie blajină sau explodează într-o patimăsoasă poartă de zăiafet cu indrăcite geamparale și sirtaki dansate de Mărgelatu în crîșma grecului. Agatha te ține iar în mrejele farmecului ei malefic și te surprinde la fiecare machiaverific, cu toate că știu bine ce-i poate pielea. Pentru că succesul odată declanșat își reverberază ecoul, se rasfrînge și asupra altor fapte (artistice) ale celor ce l-au produs inițial. Există o remanentă a imaginii, a eroului, a situației cistigătoare, care determină apoi, fără prea multă bataie de cap, un fel de „contagiune” a simpatiei, popularității, celebrității. Fantomas ori James Bond, Sfîntul și sau Bobby Ewing, odată ce și-au găsit masca și casca, tipul, ticul, funcționează automat chiar cînd interpretii inșiși ar dori să mai rasufe. Ca să scape de atîtea miracole, Sfîntul de pe micul ecran a trecut pe postul cinicului James Bond în panoramic, iar Bobby, simpaticul, și-a ticlucit cu ajutorul lui Patrick Duffy un accident care să-l scoată din scenă. Ceea ce nu e cazul Mărgelatului nostru răsfățat de public și de autorii care-i nascocesc de la o serie la alta, cu prolifică fantezie, ba un duel care să-i spele o pată de pe biografia înclăcită, ba o mască-sosie ce vrea să-l compromită în fața „Frăției”, ba o amicitie „ce o dă cotii”, neașteptat, spre o încăierare, gata-gata să-l coste pielea... Și colierul în curs de reconstituire... Scenariștii și regizorul (Gheorghe Vitanidis) fac aluzii amuzante la personaje și acțiuni celebre. Actualul colier depus pe pieptul cui trebuie la momentul convenit, trimite la colierul reginei dăruit ducele de Buckingham și recuperat de temerarii mușchetari ai copilariei noastre ca să fie depus, cu maximă considerație, pe augustul decolteu... Pelerine negre — nu una, o duzină întreagă — aparate ca fluturii uriași în defileul muntis, amintesc faimoasa mantie a lui Judex ori Fantomas, iar virtuosele băți cu potera imbecilă, printr-o uicioare, oale și ulece, cosuri de papură și covoare furcști aruncate ca năvodul în capul tîmșăilor fac cu ochiul Keystone-urilor de odinioară, în podul cu rezuzita de la Momolo, se încinge o bataie ca în **Șapte păcate** (e drept, nu cu atîta figuratie). Și aerul amical-parodic cu adrese bine țintite, dă nouii **Colier...** o nuanță aparte, care-l lărgeste audiența. Unii se amuză de situație, că atare (chiar furtunoasele cascade au cîte o poantă finală) alții se delectează și la evocarea modelor celebre, ca în parodiile lui Mel Brooks sau în citatele vizuale ale lui Bogdanovitch. Pînă și faptul că de astădată totii sînt comediații mascați în frunte cu Gonfalone (un David Ohanesian amuzant, care, cînd i e lumea mai dragă și funia mai aproape, își încearcă irezistibilul belcanto), accentuează direcția de bufonadă simpatică, pigmentată și de hazul a doua îndrăgite acțiune de comedie: Coca Andronescu (hangita) și Rodica Popescu Bitanescu (camerista).

Cuplul cavalerilor justițieri Mărgelatu și Buză-de-lepure jucat cu nonsalanța cunoscută de Florin Piersic și cu tot mai mult aplomb de Soby Csech capătă mai multă savoare în noua lor postură sherlockholmes-iană. O calesă „cotigă” într-o capră („Ploua cu broaște și trăsuri în poala Carpaților” se mînuiează un țaran), peruzele pe care le desoperează Buză, presărate ca mazărea din poveștile de fata răpita, potcoava la Viana, în formă de treflă — sînt indicii mai clare pentru Mărgelatu, mai complicate pentru circatul său, dar descifrate pe rînd și la vedere, în fața aparatului de detectivi voluntari care se completează aflî de bine. Gustul riscului unită (Buză atrage potera după el într-un galop nebunesc în care socera, fără gres, cu bicușca, uniforme și cai, aducîndu-le în gura pistolului lui Mărgelatu) se mai temperază alături de prudenta, experiența celuialt. Franchetea, direcțetea junelui va avea de învîțat din diplomația „politichia” celui mai vîrstnic, Taciturnul Mărgelatu devine mai vorbăreț, burdușit de zicală și tachinerii tandre la adresa prietenului său mai tînăr. Taina personajului descrește ca luna, pe măsură ce biografia i se limpezeste. Ce pierde ca mister, din seriile anterioare, cîștiga aici în simpatie. Personajul lui Florin Piersic interesează în această joacă puștească de-a cavalerii și potera. Iar cascadele spectaculoase ale lui Soby Csech sînt urmate și de prim-planuri din ce în ce mai expresive, care dovedesc și în plus de efort interpretativ. Miza acțiunii rămîne și aici la fel de importantă: dacă pira la ora H vinezîți răpiti (aflăm de la început de cine și în ce scop) nu vor fi gasiți... și roșeste politicos, dar ferm, consuliul austriac ultimatumul. „Da ce, arde Dobra?” întreabă în necunosțință de cauza Mărgelatu întrerupt din zăiafet. „Arde!” — sună răspunsul celui înscarinat cu găsirea salvatorului „Frăției” bătută pe ne-drept de răpire. De aici neliniștea cauzasilor, „paraponul” domnesc, furiile savuros-colo-rate ale agăi Villar (strălucit Traian Stănescu



Agatha Margai Barbu o concurează în popularitate pe Anița Haiducilor



Un duo de mare succes în toate seriile Mărgelatului (Florin Piersic și Szabo Csech)

subiect liber

Comicitatea dialogului

Oricic de reușite vor fi masle și oricic de experimentați actorii, cred că dialogul are o pondere decisivă în comedia cinematografică. Dintr-o declarație a lui Tati reieșea că și studiază fiecare replica mai mult decît fiecare scenă, iar, uneori, creează cîte o secvență întreagă pentru o propozițiune nostimă. Într-un interviu al lui Pierre Etaix se sugera că unoroi, o replică găsită i-a dictat o situație. Aleg două exemple din creații buizuite esențial pe miscare, ambianță, pantomimă pentru a reliefa ceea ce socot că e un adevăr. Poate că agitația publicistică stîrnita noi, cîndva, pe ideea profesionalizării unor dialoghiști, nu era chiar neîndreptățită.

O spun privind acum **Căsătorie cu repetiție**, subiect comic prin excelență, interpretii valoroși, abilitați — dintre care unii vorbesc însă inteligibil — ritm bun de farsă, situații bufice, cîteodată convenabile, însă rostiri adesea fade, ba uneori chiar nesărate, pîrînd străine de oameni cu un afl de dezvoltat simț al umorului, cum sînt Draga Olteanu, Mișca Popescu, Mircea Diaconu, Rodica Mandache. E și o aglomerare, pe banda sonoră, de interjecții, suspine, cuvinte suspendate ce și-au pierdut fraza, care sînt un fel de leșie în soluția acidă a scenariului. **Sper să ne mai vedem** nu este conceput sub regim comic. Nici Ion Baieșu, nici Dumitru Dinulescu n-au intenționat o comedie. Dar scenaristul — care e, după părerea mea, cel mai important umorist român de azi — și regizorul, el însuși prozaț și dramaturg spiritual — nu puteau sa nu fie preocupati de laturile vesele ale intimplarilor din această tentativa filmica foarte parțial izbutita. Cum cronica revistei noastre a analizat amanunțit și judicios neimplinirile, voi reține dintre ele pe acelea ce privesc dialogurile voit hazoase. Sînt voite ca atare, dar apar nevoite și caznite, și nu aflîm din scriitura scenariștilor, citîm din improvizatiile regizo-

ral-actoricești ce transformă, de pildă, conversațiile dintre doi tineri în momente de o lucie plătitudine, eșuate în bilbieli surise. E neindoielnic că fiecare din autori avea și talentul, și priceperea de a îmbogați dialogurile, de a le da verva necesară; dar n-au făcut-o. Sau n-au făcut-o îndestulatur. Ceea ce e de mirare, date fiind forțele creatoare implicate. În schimb, în recentul **Vară sentimentală**, debutul altui scriitor umorist, satiric valoros, Vasile Băran, — film în care povestea o porneste excelent, se ține bine o bucată de vreme și apoi se convenționalizează treptat, sumărîndu-și dramatismul și pierzîndu-și epicitatea — dialogurile mi s-au parut, indeobște, excelente. Au o expresie netă în franchețe care binedispune și, cînd se vor comice, chiar și sînt ca atare, cu un efect prompt, decis. Cîteodată par scrise pentru modul tăios de servire a zeflemelei ce îi e caracteristic lui Gheorghe Dinică, sau adecvate la umorul personal sec și clar al lui Marin Moraru, ori create special pentru a slui milația dulce, simpatică agresivă, a Stelei Popescu. O observație ar privi necesitatea de a spația glumele bune. D. I. Suciianu atragea atenția, o dată, cînd demonta mecanismul comic al unui film celebru, că după fiecare poanta creatorii experți și grijulii lasă un timp alb, de respiro, sau inserează un moment neutru, mult, pentru ca spectatorul sa poată rida în voie, nu sa se refîină și sa se crispeze pentru a rîzi ceea ce e și se spune imediat în continuare. Și care poate fi de însemnată secundară. Într-un volum mai vechi al lui Tristan Bernard, **Autori, actori, spectatori** (1909), un fel de carte de rețete, savuros scrisă, el numea spațierea de care pomenesec (pentru teatru) „principiul”. Francisc Munteanu, regizorul filmului, cunoaște desigur acest principiu; dar poate că e greu să te ții de el tot timpul.

Valentin SILVESTRU

într-o dezlanțuire temperamentală de zile și filme — mari tratative „diplomatice” ale lui Deivos (George Motoi) între „letere de laina” și letere de trecere cu pece domnească sau manevrele de culise ale acțiței de la Momolo („cea vîrită pînă peste cap în toate afacerile murdare ale vremii”). E toamna de aramă și miere la Șosea, imbiatoare de plimbare „pe la prinzișor”. În defilarea de palarii sofisticate și umbrelute vapoarose, pe fundal de badmington proaspăt importat din Engiltera și jucat de domnișoarele din protipendă care „ba se franțuzesc, ba se englezesc, după cum bate vîntul” are loc o convorbire cu galanterii de ochii lumii, pînă cînd seful agiei intră în subiect: „Ce-ai discutat în trasura lui Troianoff?” Agatha, cu dezinvoltura prefăcută: „ce discută toată lumea. Despre dispariția celor doi austrieci”. „Plusezii interesanți îi șuiera amenințator aga. „De nu eram eu țiar îi putrezii oasele în puscărie”. Apoi, ca pentru hoti: „Mie sa-mi versi tot, că te nu...” În contrast cu lumina de lîină duminicală, ca în „Dejup pe tarbă” (ce strălucire are imaginea lui Ion Anton) războiera foșilor complici se decupează și mai feroce. O scenă jucată strîns cu nuanțe, și dirijată regizoral cu gadație, cu ritm psihologic — calități neglijate din păcate, în alte momente ale filmului. Și alte două scene de virtuozitate actoricească ale Margai Barbu: una, intîlnirea Agatheii cu Troianoff (Alexandru Repan, farmec, eleganță, inteligență, umor), în care acțița „Jemme de tete”, în brațele escrocului, nu uita să precizeze „Cu procentul meu cum rămîne?” Apoi, cu cinism: „Și cu ostatecii ce ai de gînd? Ii omori, sau tratezi la schimb cu ei?” A doua — tot scenă de alcov — îi prilejuește acțiței etalarea complexei panoplii de viceșuguri femeiești, spre a-l atrage în mreje pe viitorul complice, secretarul consulului austriac. Un tete a tete strălucit gradat și cu ajutorul partenerului (foarte bun), Siegmund Siegfried. E apoi performanța lui Traian Stănescu în becurile agiei, unde actorul de obicei sobru, rezervat, își desfășoară aici o gamă surprinzătoare de fineturi interpretative, pe toate tonurile, de la explozia de furie și imprecății răcnite, la perfidia reproșurilor, a santajului, pentru ca apoi sa reia aceleași injurături, într-un pianissimo, pînă cînd nu-l mai auzi, îi vezi numai buzele, mimînd: „Idiotilor! Incapabililor!... Imbecililor!...”. Odată cu excelentul travelling al aparatului se descopera chipurile timpie, bine alese — variații pe aceiași expresie — urmărite de operatorul Ion Anton și cameramanul Alexandru Groză) asistăm totodată și la un inspirat travelling sonor (sunetul ing. Silviu Camil). Într-o alunecare pe boboroasa justificărilor răzbat ascuțit cîte un revelator: „I-am lăsat tat...”. „I-am colonogit... Da n-am găsit nimic!” Aici sinteza cinematografica funcționează feroc și apare cu atît mai evidentă cu cît n-o prea intîlnim pe parcurs. Regizorul s-a lăsat prea mult în seama colaboratorilor (e drept, pe care a putut conta), și și-a menajat propria imaginea. Tabloul viu colorat al epocii „frescă picantă” care impresionează în seriile anterioare, se decolorează aici, rezumîndu-se la cîteva vagi sugestii: mici scene de agitație a multîmii — multime redusă la cîteva figuranți fugăriti de cîteva oameni ai agiei într-o piațetă minusculă dar inspirat filmată de la un geam, ca să justifice prin unghiul strîmt puținătatea mijloacelor. Modestă e nu numai figuratia, dar și ambianța scenografică. S-au făcut eforturi, (arh. Constantin Simionescu și Bob Nicolescu) de a se descoperi interioare gata construite: cabinetul domnesc a fost filmat în somptuosul teatru din Braila, teatrul Momolo a fost gazduit de cochetul teatru din Focșani. Dar se revine la aceleași decoruri, monotone, prea des, ceea ce contribuie, alături de teatralitatea unor rostiri, la senzația de artificial, conventional, monotone. Dar există și o parte bună: economia scenografică i-a obligat pe operatorii sa găsească unghiuri și ecleraje admirabile — ca în conacul lui Șuțu (scara întunecată, luminată doar de o lumină care se urcă, în timp ce din off se aude soapele încintate ale cameristei). Într-o interioritate lui Deivos, din penumbra pananelor de desprînd, strălucind fascinante, s’încălzește agi și albeala manșetelor lui George Motoi. E steroarele, în schimb, îi ofera aparatului cîmp larg de acțiune: cheile Dimbovicioare, filmate de pe viri de stîncă, cu o mare bucurie, exuberanță a plein-air-ului, ca și panoramicele ample ce îmbrățișează cavalcadele spectaculoase, sau frumoasele irizări de pictură impresionistă ale Bucureștilor, toamna. Sînt tablouri ce vorbes de talentul și cultura plastică a operatorilor. Lor li se adauga, rîmînd fericit, lirismul muzicii, melodia amplă, inspirată, semnată de George Grigoriu. Și, evident, întreg filmul e îmbat de savoare dialogurilor și se înalță pe scheletul bine articulad dramaturgic al scriitorului Eugen Barbu și al colaboratorului sau Nicolae Paul Mihail.

Iată, sînt șase ani buni de cînd Mărgelatu și-a început cariera spectaculoasă, depășindu-și de la film la film, proptit record de popularitate. E un succes cu care ne mîndrim, deopotrivă, autori și spectatori, într-un gest și cultural, nu numai de aderare sentimentală.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de Filme Cinci. Scenariu: Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail. Regia: Gheorghe Vitanidis. Muzica: George Grigoriu. Imagine: Ion Anton. Decorurile și costumele: arh. Constantin Simionescu și Bob Nicolescu. Montajul: Adina Petrescu. Coloana sonoră: Silviu Camil. Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Soby Csech, Alexandru Repan, Ion Besciu, Traian Stănescu, George Motoi, Constantin Groză, Codreanu, Jean Constantin, David Ohanesian, Cora Andronescu, Rodica Popescu-Bitanescu, Olga Delia Mateescu. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.