



AFERAT 2021

65 de ani de la  
făurirea Partidului Comunist Român

Cineștii omagiază  
Partidul. Patria. Poporul.



Nr. 4 (280)  
Anul XXIV  
*AFERAT*  
**Cine  
ma**  
Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, aprilie, 1986





„Acum,  
cînd se împlinesc  
65 de ani  
de la făurirea  
Partidului  
Comunist  
Român  
și aproape  
100 de ani  
de existență  
a primului  
partid muncitoresc  
în România,  
putem afirma  
cu îndreptățită mîndrie  
că avem  
un partid puternic,  
unit,  
urmat cu încredere  
de întregul popor“.

Nicolae CEAUȘESCU



## Cineaștii omagiază

### La aniversarea făuririi Partidului

**Epoca Ceaușescu în centrul unui  
film documentar  
despre transformarea revoluționară  
a României socialiste**

În mai, la aniversarea făuririi Partidului, între numeroasele mărturii de omagiu și adevizine față de partidul care s-a identificat adinc cu vîrile și realitățile contemporane ale țării se va așeza și documentarul artistic **Partidul. Patria. Poporul**.

Înșuși titlul filmului propune, în sinteză, sensurile lui, comuniunea profundă și durabilă dintre partid, patrie și popor, permanența acestor realități esențiale ale existenței națiunii române. Patria vine de demult și a fost ridicată în orizonturile demnității și independenței ei de luptă și jertfa eroică a poporului. Partidul s-a născut aici, în zăria patriei, din însăși ființa poporului român, căruia i-a defnit — într-o sinteză nouă, superioară — tradițiile și idealurile supreme și i-a deschis totodată orizonturile vaste ale libertății și ale unei superioare aspirații sociale: socialismul și comunismul.

Filmul este un document al prezentului, al prezentului istoric al țării, o cuprinzătoare oglindă a realităților semnificative ale acestor prezent, a monumentalelor sale realizări ce devin tot atâtea argumente ale adevărului că, alindu-se în fruntea poporului, Partidul Comunist Român, făurit cu 65 de ani în urmă, a știut să contureze cu claritate drumurile ce urmau a fi străbătute, a știut să pregătească temeinic, printr-o strategie și o tactică lucid gândite, certitudinile politice, sociale și umane ale zilei de azi și de mîine ale patriei.

Pornind de la istoricele lucrări ale Congresului al XIII-lea al partidului, filmul adună laolaltă documente ce împlinesc o biografie eroică, revoluționară ce durează de peste șase decenii — biografia Partidului nostru Comunist — și trimite în viitor prin hotărîrile adoptate de Congres, spre imaginea de mîine a patriei.

În realizarea filmului, în apelul la documente — mai îndepărtate sau mai apropiate de azi — s-a relevat cu pregnanță, un adevăr ce se află aproape de inimile fiilor întregii

țări: acela că mai bine de cinci decenii, marile momente din biografia partidului se îngemanează firesc cu prezența energică și memorabilă a conducătorului de azi al partidului și al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a cărui viață constituie — prin faptele ce o aureolează, — un permanent exemplu de mare patriot; de inflăcărare revoluționar, de om politic care, trăind în miezul fierbente al istoriei contemporane, s-a dovedit meritu a fi la înălțimea acestei istorii, iar lînga fața sa eroică — așa cum o relevă imaginile și documentele filmului — s-a aflat, de-a lungul vremii, ilustrîndu-se prin devotament și memorabile acte de dăruire revoluționară, de pasiune pentru nou și progres, tovarășa Elena Ceaușescu.

Cu deosebire toate aceste adevăruri ale unei vieți identificate cu năzuințele poporului își află, așa cum o dovedesc imaginile filmului (semnat ca regizor de un pasionat și experimentat cineast, Virgil Calotescu — împreună cu o entuziastă echipă de colaboratori), manifestarea plină în anii cei mai dinamici ai țării, anii ce au urmat Congresului al IX-lea al partidului, cînd România s-a înălțat pe verticală demnă a împlinirilor sale, cînd partidul s-a dovedit a fi marea cîntărea și patriea, continuator strălucit al unor glorioase tradiții

revoluționare, gravindu-și adinc numele în istoria țării.

Un popor liber și demn! O patrie socialistă angajată ferm pe drumul unei ample și multilaterale evoluții, o patrie a democrației, a păcii și prieteniei! Un partid conducător pe măsura meșajelor istoriei, și a faptelor prezentului, avînd în frunte un ales și înțelept cîrmaci! Iată, rezumat, adevărul de esență al filmului omagiu pe care cinematografia noastră îl aduce la marea aniversare a partidului.

Nicolae DRAGOS

Filmul pe care îl realizăm împreună cu scenaristul Nicolae Dragoș și cu o echipă de la Buftea și de la studioul Sahia, este un film de sinteză ce-și propune să evocă momente importante din glorioasa biografie a Partidului Comunist Român în cei 65 de ani de existență. Vrem să facem sensibilă ideea că încă de la făurirea sa, din mai 1921 pînă în zilele noastre, cînd reprezintă forța conducătoare a întregii societăți, activitatea sa, ca partid al clasei muncitoare, în toate etapele străbătute — fie ca o vorbă de luptă desăgurată și înegalitate, fie că e o activitate care se manifestă

plener în toate realizările socialismului modern, în direcționarea socialismului spre culmi de civilizație și progres — reprezintă o activitate revoluționară, dinamică, novatoare, închinată feteții poporului. Patriei socialiste. De aici și titlul ce exprimă intenția noastră și — nădăduim — realizarea ei în imagini cit mai sugestive. Filmul preia ideea alt de expresiv formulată de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu la al XIII-lea Congres al partidului. „Se poate spune că avem un partid puternic alături din punct de vedere numeric, al compoziției sociale și naționale, cîș și al structurilor de vîrstă. Creșterea continuă a rîndurilor sale demonstrează încrederea maselor populare, a întregului popor în Partidul Comunist Român, forța politică conducătoare a întregii societăți.“

E o idee pe care ne străduim s-o argumentăm în imagini cit mai convingătoare, care să exprime anvergura construcției socialiste. Mai mult de jumătate din filmul jubilar o constituie suita de mărturii pe care cu mîndrie o numim „Epoca Ceaușescu“, epocă de rodnică înfăptuire ce își au sorginea în istoricul Congres al IX-lea al partidului, un congres care a descătușat energiile creatoare ale întregului popor. Nu cred că un film-sinteză a ceea ce reprezintă astăzi partidul în țara noastră poate fi realizat altfel decît prin fixarea energică în imagini-soc. le-ăș numi, pentru forța lor de convingere — a coordonatelor grandioase pe care se înalță civilizația României contemporane. Dialog istoric cu trecutul, cu perioadele parcurse, cu nobila înclăstare, de către partid și de întregul nostru popor, n-ar putea fi înțeles decît în lumina acestui prezent și în perspectiva viitorului pe care ni-l construim temeinic în pace, în libertate și demnitate națională.

De aceea retrospectiva noastră cinematografică pornește din prezent, de la însemnele civilizației socialiste. Civilizație modernă, dar cu o frumoasă tradiție a creației materiale și spirituale a poporului român începînd — să zicem, de la roata olarului și ajungînd la uriașele turbine de oțel, de la războiul de țesut realizat comori de artă populară, la robotul modern industrial; dela Coloana Infinitului sau Poarta Sărutului la minunile arhitectonice de azi, adevărate capodopere ale spiritului constructiv românesc.

(Continuare în pag. 13)

Virgil CALOTESCU



# Partidul. Patria. Poporul.



## Suflet din sufletul țării

**I**mi place mult filmul documentar de evocare. Și ca spectator, dar mai ales ca realizator. Fiindcă un astfel de film îți dă posibilitatea să cunoști evenimentele, oameni care le determină, să te apleci cu interesul și emoția cercetătorului asupra lor, pentru a descoperi acele detalii semnificative care compun adevărata viață și a le aduce apoi pe ecran, într-o formă emoționantă.

Dal Un astfel de film îmi trezește interesul, mă captivesc. Dar printre multele de acest gen pe care le-am realizat în cei 35 de ani de activitate mă voi opri, în special, asupra unuia care confirmă pe deplin cele arătate mai sus. E vorba de filmul **Suflet din sufletul țării**, film care se referă la activitatea revoluționară a tinărului **Nicolae Ceaușescu**, culminând cu „Procesul de la Brașov” din anul 1936.

Faptele sînt cunoscute. Prezent în timpul marilor greve și acțiuni din ianuarie-februarie 1933, arestat și trimis „la urmă” în timpul procesului de la Craiova, membru al „Comitetului național antifascist”, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** primește din partea Partidului, în 1935, importanta sarcină de a răspunde de munca tineretului revoluționar din regiunea Prahova. Aici va căuta neobosit să influențeze și să reacționeze nenumărate organizații de tineret, să impulsioneze lupta lor împotriva exploataților și asupritorilor.

Urmărit de organele de siguranță în ale căror rapoarte activitatea sa revolu-

ționară nu putea trece neobservată — este arestat împreună cu alți tineri în satul Ulmi din județul Dîmbovița, în timpul unei ședințe a organizației din comună. Anchetat și maltrat mai întîi la prefectura poliției din orașul Tîrgoviște, este apoi transferat în 1936, la Brașov, unde va avea loc și procesul.

Pe atunci tovarășul **Nicolae Ceaușescu** era aproape un copil. Dar așa cum avea să scrie Eugen Jhebeleanu într-un ziar al timpului: „...un copil de o inteligență și o maturitate surprinzătoare... O inimă tinăra și generoasă. Are 18 ani, dar a văzut și a îndurat ca pentru 90 de ani...”

Aveam în față fotografia acestui tînar cu ochii vii, pătrunzători, figura lui adolescentină și totuși gravă, aveam în față filele unui dosar gros, cu mărturia, cu ura anchetatorilor și cu parțialitatea

**Un document cinematografic  
despre un document istoric:  
„Procesul de la Brașov” — 1936,  
în care tinărul comunist  
Nicolae Ceaușescu demasca  
justiția burgheză**

„intransigenților” judecători militari. Ma simteam dator moral să povestesc în imagini adevărul despre un proces masliut, în care erau acuzați comuniștii pentru dorința lor pentru o viață mai bună.

Dar cum? În afara fotografiilor, celelalte documente erau reci, expositive. Și atunci am apucat calea cercetătorului istoric, am căutat să înțeleg mai bine evenimentele din acele timpuri și impactul lor asupra tinărului revoluționar.

Am fost la Scornicești, am văzut casa părintească a tinărului revoluționar, fotografiile celor apropiați; la Ulmi am stat de vorbă cu rude și cunoșcuți de atunci și am refăcut viața și drumul tinărului **Nicolae Ceaușescu** pînă la arestarea lui și atitudinea de adevărat revoluționar pe care o are în timpul procesului.

Fiecare descoperire a acelor momente istorice îmi dădea o satisfacție deosebită.

„Vedeți, în acest loc l-am cunoscut pe tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, îmi spunea o ilegalistă. Îi plăcea să citească mult. Dar avea timp să stea de vorbă și cu noi, să ne vorbească despre necesitatea organizării luptei împotriva exploataților.”

Apoi emoția pe care am avut-o cînd, după multe căutări și discuții cu bătrîni juriști din Brașov, am descoperit sala unde avusese loc procesul. Cunoșteam fiecare cuvînt din dosar. Dar acum, în această sală, procesul prindea viață pentru mine. Îl vedeam pe tinărul **Nicolae Ceaușescu** ridicîndu-se în picioare și sfidîndu-i pe membrii consiliului de judecată care îl condamnau la închisoare fiindcă încerca să spună adevărul despre ticăloșiile anchetatorilor.

Îl vedeam pe cei 25 de acuzați urmîndu-i exemplul și ridicîndu-se cu toți în picioare.

Simțeam ura judecătorilor care aveau să-l condamne pentru acest gest la 6 luni închisoare — luni ce se vor adăuga celor doi ani de la sfîrșitul procesului — dar mai ales simțeam faptul că aceste măsuri represive vor influența lupta tineretului din întreaga țară împotriva unei orîndiri crude și nedrepte.

Am simțit cum toată energia, hotărîrea, fermitatea revoluționară ale tinărului luptător, gîndirea sa profundă și eficiența pe care l-o cunoașteam astăzi atît de bine, s-au ogîndit atunci în acest gest din proces, cînd la chemarea sa 25 de tineri inghesuși în boxă, sub ploaia de lovituri fizice și morale, s-au ridicat în picioare, dominînd întreaga sală, sperîndu-i pe năimiții regimului.

Atunci, de-abia atunci, am găsit și mijloacele emoționale pentru realizarea filmului.



## Faptele ca argument

### Victoria muncii bine gândite

**P**ămîntul îți dă mult, dacă îi dai mult". era un posibil motto la filmul Felicii Cernăianu **Befuz în Banat**, într-adevăr, despre asta e vorba: despre cum și cît trebuie să-i dai pămîntului, ca să-ți dea, la rîndul lui, beșug; despre cum se poate ajunge de la un CAP (Topolovățu Mare) care, în 1958, nu se putea spune că merge prost, se putea spune că merge foarte prost", în un CAP Erou al muncii socialiste în 1984. Un erou colectiv, pus în această stare de un om, președintele Ioan Josu și el Erou al muncii socialiste, un om care, în 1959, cînd s-a înhamat să scoată CAP-ul din starea de „prost foarte prost”, să tot fi avut vreo 25 de ani, Munca lui ține deci, de o viață. O viață de om, o viață de colectivitate, împletite atît de strîns încît greu s-ar mai putea spune unde începe una, unde se termină cealaltă.

Regizorul nu insistă asupra devenirii Topolovățului Mare. Ea datează trecutul într-o frază-mărturisire, a președintelui și arată prezentul. Ce s-a petrecut între timp, sugerează, sobru, dar cit de expresiv, chiar de la început într-o suită de planuri: o brazdă abia răsturnată și nu foarte frumoasă, nu brazdă aceea lăcioasă de pămînt bun, o brazdă conștientă și zgriată; un om așezat la masa mîncîncă; un lan de grâu abia ridicat; o femeie așezată la masa mîncîncă; alt lan de grâu ceva mai mare, cei doi față în față, cu gesturile rituate ale țărînilor, mîncîncă; un lan de grâu imens, bogat, frumos, și, parcă în poziție de atac, imaginea unei treișorătoare. Un posibil rezumat al anilor în care Topolovățu Mare s-a ridicat la starea de Erou al Muncii Socialiste. Evident, prin munca oamenilor, dar mai cu seamă prin puterea de convingere a unui om, numit Ioan Josu. Ochelari. Cămașă albă. Cravată. Sacou. Figura de profesor. Suflet de țărân. Minte ascuțită brici. Ioan Josu spune cu vorbete sale pe un ton pozitiv — agresiv, tonul omului care se luptă de 25 de ani și mai bine cu un pămînt care, evident, nu-ți dă decît dacă-i dai, cum a fost, dar mai ales cum este. O confesiune întreruptă — de fapt completată de firul telefonului, prin care pătrund în urechile lui toate problemele C.A.P.-ului. Probleme de țară sau cu „tovarășu” prim”, pro-

bieme de „în ce direcție să se recolteze ca să nu rămîna nici un bob pe cîmp”, probleme de „ce facem cu vîitei, care nu știu carte și nu le pasă dacă PECO are sau nu motorină, ei trebuie să se hrănească”, deci motorul care pune în funcțiune banda rulantă trebuie să funcționeze, probleme de „cum se vind castrețuții”, dar și de „ce-ar fi dacă C.A.P.-ul ar avea o linie de făcut sucuri și conserve”, probleme mari și mici — mari sau mici, — dar toate „de viață”.

Imaginea, semnată cu un nume „casă de încredere” în Sahia, William Goldgraber, aparent respectaculoasă, „normală”, dar dincolo de normalul ei, vie, expresivă, trepidantă, cu mare putere de a recrea istoria unui loc și a unei colectivități, tratează fiecare „subiect” în atmosfera lui — de la portrete, holde, pămînt, agregate, la miștile cu unghile marcate de munca cîmpului, miini adunate cuminți, la spate, în stare de odihnă, probabili odihna dinaintea unui nou „atac” asupra pămîntului care „îi dă mult, dacă îi dai mult”.

**Befuz în Banat** este un film puternic, nefardat, un film cu adevărul înfip în fiecare fotografie, un film despre victoria trudei inteligențe și bine cumpănile.

Un film scurt — scurt și cuprinzător, ne-

fardat, un film cu adevărul înfip în fiecare fotografie, un film despre victoria trudei inteligențe și bine cumpănile.

Un film.

Eva SÎRBU

### Inepuizabilul izvor al științei

**C**ineștiștii noștri au făcut demn și cu camera de filmat un martor perent și fidel al construcției socialiste în țara noastră. Navigînd în matca realității ca înșirîți reporteri, documentariști, urmăresc, descopriră, murează pe ogoare și în industrie, travaliu artiștilor sau al oamenilor de știință, făcîndu-ne partați la tot ceea ce minunate realizări ale noastre, ale tuturor.

Cîte cercetările oamenilor de știință și aplicațiile lor într-un domeniu nou, dar mult visat, ne poartă acum imaginea recentelor

doă documentare semnate de Mihai Constantinescu: **Biogazul și Energia solară**.

Titlurile desconfiră tematica, dar nu și bogăția de informație și nici potențialul creator ce au pus în mișcare noile invenții.

Orientările trasate de partid pentru a se economisi resursele naturale de energie — petrolul, cărbunul, gazul — „doar și cei ce vor veni după noi vor avea nevoie de el”, cum ni se spune în comentariu — au stimulat inventivitatea specialiștilor. Ei și-au îndreptat cercetările către descoperirea unor surse de energie neconvențională, obținute cu un efort mai redus.

Lăsînd deoparte eroii „atîr de aproape de țericire” sau „țatii de duminică”, regizorul Mihai Constantinescu ne invită nu într-o călătorie de știință-ficțiune, ci într-una de știință pur și simplă.

**Biogazul** (dicționarul enciclopedic nici nu ad apucă să introducă termenul în paginile lor) este rezultat din energia captată din deșeurile organice. Procedul tehnic, aparent destul de simplu e urmări imagine cu imagine. Cînd containerele metalice, mai mici sau mai mari, în funcție de necesități, sint pline și fermentarea deșeurilor începe să se producă, fîcările se aprind la aragazele și cazanele de baie din casele sătești și chiar la marile cuptoare ce încălzesc apa pentru sere, pentru incubatoare, pentru complexe industriale, pentru...

Pare un miracol, dar este doar o simplă realitate. Tot atîr de simplă ca și... Oul lui Columb.

Filmul te convinge, prin multiple argumente, de valoarea ideii ce a pus în funcțiune acest economic procedeu de încălzire pentru nevoile casnice și industriale, deopotrivă, și cazele de baie din casele sătești și chiar la marile cuptoare ce încălzesc apa pentru sere, pentru incubatoare, pentru complexe industriale, pentru...

**Călătoria noastră** în căutarea focului, nu sacru, ci al celui cotidian, continuă cu documentarul **Energia solară**. Nu ne imbarcăm într-o navă spațială pentru a ne îndrepta către Astrul ce dă viață Terrei noastre, ci asistăm cum, cu aplicație și metodă, se captează căldura cu atîta generozitate răspîndită de soare, pentru a fi transformată într-un bun la îndemîna fiecăruia. Aerul sau apa se încălzesc la simpla suflare a unui zmeu, și iradiază la rîndul lor căldura.

Așa au apărut pe harta țării casele soarelui, cartierele soarelui, uzinele soarelui. La Iași și la Scomorciștii, la Alexandria și la Brașov, la Oradea și la București, pentru a numi cîteva din numeroasele localități unde au fost instalate marile suprafețe de captatoare solare, apte să extragă din vîzduh căldura și energie.

Concepute după o structură comună, dînd prioritate datorilor concrete ce ne comunică în

m<sup>2</sup> și KW/oră avantajele acestor noi și eficiente metode de încălzire, cele două documentare semnate de Mihai Constantinescu ajuc — fără înfloriri — dovada eficienței uneia dintre importante realizări pentru industria și economia țării, îndemîndu-ne să visăm la zilele cînd tot ce se va sădi și se va înălța pe pămîntul patriei, va putea beneficia de dialogul direct cu soarele, ca într-o adevărată țară a soarelui.

Adina DARIAN

### Satul devine oraș

**C**hiar dacă auzisem de Dridu, acest loc de pe harta țării, aflam acum din gura scolariilor, toate datele sale geografice și sociale. Informație succintă, precisă, destinată să introducă o intimplare neobisnuită intervenția în viața așezării pe care, ialomița — acum o vedem în film foarte liniștită, molcomă, ca orice riu de seas — o tulbură și o amenință. Din cînd în cînd, ialomița se infurie, apele ei se umflă și — aflam din gura unor localnici — fac prăpăd. Sîmul copaci, iau case, vite și chiar oameni. Furta îi schimbă înfățișarea și, din aliat al omului, rîul devine un dușman.

Se impunea, așadar, un efort de domesticire, de civilizare a Ialomiței. Se schimbă fața rîului la Dridu, se construiesc un dig, se fac lucrări de hidromeliorare. Locurile unde așezările omenești sint expuse marilor riscuri ale apelor ce-și ies din matcă, vor arăta ca o promenadă cînd lucrările vor fi terminate. Casele sint mutate mai sus, la loc sigur, pe rețeli groși de beton fac acum ca rîul să arate la Dridu, ca un canal navigabil.

Sigur, mutarea în casa nouă înseamnă o readaptare, adică efortul de a plasa nu numai lucrurile într-un spațiu nou, ci să te legi sufletește de el. Și pe măsură ce sufletul își reîncape și îl activitatea, casele care acum seamănă unele cu altele, se vor diferenția tot mai mult. Sigur, existența acestor permanente tehnice — buldozere, tractoare, macarale — scot Dridu din ancestralul lui iniște de sat din Bărağan, dar după ce nu vor mai fi nici buldozere și nici alte agregate, care celor din partea locului li se par acum intrate definitiv în viața lor, Dridu va arăta și va trăi o viață, cu adevărat, nouă. Toate schimbările de ritm ale vieții și de înfățișare a satului Dridu, le surprinde documentarul **Orașul de Alexandru Gaspar**, care și-a propus să urmărească atent, cu grijă parcă de a nu-i scăpa vreo intimplare, beneficia metamorfoză a unui sat pe drumul renasterii.

Mircea ALEXANDRESCU

„Consider necesar să subliniez că toate remarcabilele înfăptuiri pe care le-am obținut în această perioadă au fost posibile datorită faptului că hotărârile Congresului al IX-lea au descătușat energiile creatoare ale întregului popor și au luminat drumul spre noi culmi de progres și civilizație socialistă în patria noastră“.

Nicolae CEAUȘESCU

Un nou film-omaj închinat marelui jubileu de către cineștii studioului „Alexandru Sahia” este cuprins în grandiosul spectacol festiv prilejului de împlinire a 65 de ani de la fundarea Partidului Comunist Român. Aceste imagini-document sînt filmate, reunite și orchestrare sub bagheta regizorului Lupu Mihaela. Cineast cu o mare experiență a acestui gen de fundal cinematografic, argument vizual sonor susținut dinamic, convingător, concertul tuturor artelor ce concură la marea sărbătoare a poporului nostru.

— Un gen aparte lăsa numi, ne spune regizorul E. În egală măsură film (sinteză a diferitelor arte) și element al unei noi sinteze, reunind literatura, arta actorului, muzica, baletul, scenografia, într-o uriașă imagine de ansamblu. S-ar putea vorbi de un gen nou inspirat pentru ca, apoi, pe măsură ce încep repetițiile, sincronizările, să urmăresc cum se intensifică ritmul, cum crește freacă, tensiunea. Odată stabilit cadrul tematic și scenariul spectacolului, principala grijă a regizorului-cineast este să găsească acoperirea vizuală a temei, a ideilor călăuzitoare, atît prin documentele existente la care se adaugă mereu altele noi, cît și printr-o orchestrare a lor și o transfigurare într-o metaforă-simbol.

— Am cerut regizorului cîteva exemplificări. Mi-a povestit de o secvență cu plutași de pe Bistrița găsită în arhivă, pe care o raia de cîteva ori. Un fel de tren de busteni — un pod de sute de metri, pe care plutași pricepuți îl conduc energic, printre apele învolburate ale Bistriței, printre stînci periculoase, printre izvoare agitate de munte.

— Am folosit asemenea imagine ca un



# Partidul s-a născut în zi de mai

BOR  
1921-1986

din marile sărbători populare, căpătînd o nouă strălucire după Congresul al IX-lea al Partidului. Un gen în care imaginea-film nu-și pierde caracterul ei specific (apelează la aceleși mijloace de emoționare și convingere ca și documentarul), dar că se subordonează cerințelor spectacolului de anvergură. Absorbînd fiind de spectacolul de ansamblu, filmul preia, la rîndul-i, noi încărcături afective. Veceea actorului roștește versuri pe uriașă scenă și amplele desfășurări coreografice, corale, tablouri vivante, care alegoric, ridică imaginea proiectată pe ecran la o nouă putere emoțională. Genul, cum vă spuneam, a apărut în urmă cu 20 de ani, în cadrul spectacolului avînd ca temă evocarea istorică. El este, în același timp, argument și suport dinamic. Îndrăznesc să spun că e un cîștig românesc acest tip de cinema-document, și, totodată, metaforă, utilizînd și mijloacele artelor-surori. Un fel de „memento” pe pîșculă, care precizează cadrul istoric, etapele parcurse de țara noastră, prin imagini din arhiva noastră sau din cronica la zi a înfăptuirilor noastre sub înțeleapta conducere a Partidului Comunist Român și a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Adevăr istoric furnizat de documentul adus pe ecran (fotografii ale începutului mișcării muncitorești, ale fătării Partidului Comunist Român, momente ale luptei Partidului în ilegalitate, inserții din presa vremii, acțiuni ale comunistilor îndrăpate împotriva pericolului fascismului, revizionismului și războiului, procesele împotriva luptătorilor revoluționari) devine calea de obținere a emoției, amplificată de metafora desfășurată pe marea scenă. Un dialog fructuos între secvențele filmate și spectacolul „pe viu”. Dar trebuie să te afli acolo, în ambianța sălii polyvalente, în freacă și mii de oameni, în mijlocul aceluia flux incitant de imagini și sunet, ca să realizezi efectul cu totul deosebit produs de această sinteză creatoare în cadrul spectacolului total. Un spectacol modern, de anvergură, în care filmul — pretîndîm noi, care am lucrat peste o sută asemenea „functii” — ne saubă cruciat de o mîntă apăsătoare. Filmul capătă un rol deosebit de important.

— Cum se realizează coordonarea acestor elemente atît de diverse, dialogul artelor într-o asemenea sinteză dinamică, desfășurată în fața spectatorului?  
— E o muncă imensă, dificilă, foarte delicată pînă sînt puse la punct toate componentele imaginii de ansamblu, dar o muncă pasionantă. O muncă de echipă în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, începînd cu scenariul spectacolului, conceput într-o intensă colaborare între scriitorii, compozitorii, scenograful, coreograful, regizorii de teatru, oamenii de film, pînă la ultima repetiție — „generala” — și apoi premiera, clipa cînd emoția noastră, a tuturor, strînge proximități. Mi-ar plăcea să fim mereu odată aceste preparative, începînd cu calmul inițial, cînd fiecare compartiment creator își sustine propunerile pe ideete,

## București, 1 Mai 1939: o pagină istorică din lupta antifascistă și antirăzboinică a popoarelor

lătmotiv, pentru a sugera tumultul epocii de reconstrucție a țării. Chipurile concentrăte ale plutașilor, mințile încordate pe cîrma-plutei, efortul fantastic de a ocoti primejdiile drumului și a ajunge cu bine la liman, le-am alternat cu imagini de șantier, explozii de stînci, lucrări spectaculoase, necesare marilor construcții de căi ferate, imagini de vagonet încărcat cu mmeru, cuptoare în care se topește oțelul în alte secvențe aducem în prim plan imaginea tovarășului Nicolae Ceaușescu vorbind unui grup de tineri, pentru ca apoi, primele brigăzi de voluntari pe marile șantiere ale țării să se perinde în imagine ca un flux impetuos. Ritm susținut pe scenă prin coruri întonînd marșurile patriotice ale tinerilor.

O idee — girghie a întregului film este aceea a unității de idealuri și luptă pentru libertate, demnitate națională a întreg poporului a partidului, istorie inedită legată de istoria patriei. Din cînd în cînd, cartea de aur a neamului e adusă în prim plan și paginile importante ale evenimentelor răscolite apar, prin surimănciune, ca un memento al acestei ideologii.

— Aproape că nu există spectacol de acest gen care să nu descopere noi mărturi filmate în epocă, noi documente valorificate de muzeul de istorie. Apelăm pentru aceasta la arhivele altor cinematografi. Pentru a înțelege și mai temeinic rolul extraordinar pe care l-au avut în epocă puternica manifestație antifascistă de la 1 Mai 1939 organizată sub îndrumarea partidului comunist, am folosit secvențe înfățișînd perioada 1922—1933 de instalare a unor guverne fasciste în Ungaria lui Horthy, Italia lui Mussolini, Polonia, Iugoslavia, apoi venirea lui Hitler la putere, urmată de marile crime împotriva umanității. „Tovarăși, forțele cele mai reacționare din Europa au trecut la lichidarea libertăților democratice și instalarea diktatorului fascist. Acum hitleristiții bat la porțile României”, avertiza, cu maximă răspundere, apelul lansat de comuniști, un avertisment energic împotriva pericolului ce amenința patria. „Să ne unim toate forțele democratice pentru salvarea țării”. Și acest îndemn se transformă pe ecran în imagini ale sălii în care a avut loc la București prima adunare a Comitetului Național Anti-

fascist, ca urmare a lansării ideii unității tuturor forțelor democratice, comitet național creat în 1933. În prim plan apare fotografia delegației lîneretului democrat din București la Conferința luptătorilor antifasciști din Iunie 1933, fotografia tovarășului Nicolae Ceaușescu, ales membru al importantului comitet, la numai 15 ani.

Împreună cu numeroși tineri comuniști și miilanti antifasciști, în 1936, în comuna Ulmi, e arestat și tînărul revoluționar Nicolae Ceaușescu și trimis în fața tribunalului militar din Brașov. Am filmat sala din Brașov în care s-a desfășurat, între 27 mai și 5 Iunie 1939, procesul comunistilor, în cursul căruia tînărul revoluționar devine din acuzat-acuzator, declarînd curajos: „Aici se judecă cu ușile închise, după sistem fascist”. În timp ce spectacolul omagial va reconstitui complet de judecată și boxa acuzațiilor din care se ridică vehementul protest, pe ecran aparalt aduce în prim plan ambianța sălii „în care se judecă cu ușile închise” și, prin mișcări dinamice de aparat, încercăm să evocăm furtunoasa dezbateri. Trăvînguri rapide, transcurări puternice, vor sugera momentul istoric în care tînărul revoluționar acuză regimul burghez pe cale de a da țara pe mîna fasciștilor. Descrîmă sentința ce-l condamnă la închisoare pe tînărul revoluționar comunist Nicolae Ceaușescu pentru „vina” de a fi cîntătat să rostească adevărul. Tribunalul mai hotărîrăte că, după ispășirea pedepsei, să i se interzică tînărului părăsirea satului natal, interdicție de care revoluționarul nu va ține seama pentru că „nici închisorile, nici schingiuirile, nici gloantele, nu vor opri dezvoltarea mișcării revoluționare, creșterea și întărirea Partidului Comunist Român”. Pe aceste cuvinte rostite pe scenă, ecranul urmărește drumul de la tribunal — zidurile clădirii de la Brașov, alea cu oastani — către închisoare, încercînd să sugereze starea tinerilor condamnați pe nedrept. Complementar, desigur, acest fundal cinematografic, dar în asemenea momente rolul lui poate deveni covîrșitor. În alte situații filmul nostru se retrage discret, recitînd altor arte funcția sugestivă: unor coruri patriotice de pîidă, unor ansambluri coregrafice sau unor dramatizări scenice.

— Cum evocați cinematografic altă pagină importantă din istoria luptei Partidului Comunist, și anume grandioasa manifestație anti-

fascistă organizată la 1 Mai 1939?

— Am amintit deja intenția de a încadra evenimentul într-un amplu context istoric, sugerînd extinderea flagelului fascist în Europa. Aceasta pentru a înțelege și mai bine importanța covîrșitoare a acestei manifestații istorice, una din primele acțiuni organizate în Europa, care avertiza răspicat asupra pericolului ce amenința omenirea la acea oră. Percursul împreună cu aparatul de filmat traseul urmat de demonstranți, străzile străbătute de ei, Calea Victoriei. Ne oprim la sala Aro, unde a avut loc întîlnirea, apoi în Piața Palatului. Istoria spune că de unde regele se aștepta la o manifestație pasnică a muncitorilor cu ocazia sărbătorii muncii, s-a trezit în fața unui val de proteste vehemente împotriva politicii de militarizare și fascizare a României, lozinci acuzînd reducerea salariilor, creșterea prețurilor, etc. Fotografia urieșei demonstrații antifasciste a adusă în prim plan pînă cînd descrîmă chipurile comunistilor care au organizat manifestația grandioasă, în frunte cu tinerii luptători Nicolae Ceaușescu și Elena Petrescu. Portretele revoluționarilor doar prin supraimpresiune ne stătuzează fotografia de epocă: razbat puternice lozinci antirăzboinică scandate de mulțime. Mulțime agitată. Rumoare. Fotografic dinamic filmate capătă viață, putere de convingere, încarcă ecranul de vibrație. E modul cinematografului de a emoționa, redînd unui document — pe lîngă valoarea lui istorică — și valoarea omenească, afectivă a realității evocate.

N-aș vrea să închei fără să amintesc echipa căreia i-a revenit cîinstea de a reduce pe peliculă impresionantele evenimente. Operatorul principal este Liviu Nitu. El coordonează munca celorlalte trei echipe care filmează în trază realitățile ultimelor decenii ale glorioșilor Epoci Ceaușescu, importanțele citorii ale socialismului modern. Avem ambiția ca să „aducem la zi” imagini de pîidă ale construcției metroului (recontă dară în folosință a unei noi stații, inaugurată în prezența secretarului general al partidului).

Munca — as spune cea mai dificilă la acest gen de film — revine monteurilor Sofia Hage și Cornelia Budan. Filmările speciale — și ele foarte numeroase — aparțin lui Liviu Georgescu și lui Gheorghe Caleap. Grafică filmului e semnată de Victor Vegman. Producția: Tanja Vasile. Dar generalul ar trebui să cuprîndă și zecia, sulele de nume ale celor care, prin operele lor de artă omagiale pe care noi le-am filmat, prin momentele de creație în cadrul cărora și-au dat mina, într-un elan unic, mari artiști profesioniști și numeroase formații de amatori laurate ale Festivalului național „Cîntarea României” ne-au înlesnit să putem sugera ceva din freacă și grandoarea acestor pagini ale istoriei de azi și de ieri a patriei noastre.

Interviu realizat de  
Alice MĂNOIU

# Copiii sînt viitorul țării.

## La cinematecă: un ciclu cu și despre copii

**U**nde ești copilărie cu pădurea ta cu tot... Nostalgia eminesciană e a oricărui poet, visarea edulenți infantil fiind o stare proprie liricii. Cînd poetul e cineast, atracția e îndoiată. Nimic mai aproape naturii filmului decît această visare. Se visează cineastul copil, intruchind o lume a copilăriei, sau se apropie de psihologia fantezistă a copilului, deasîndu-l din lumea celor mari. La fel de greu, de fapt. Film „cu copii”, despre copii, pentru cei mari, sau „cu copii”, dar pentru copii. La prima vedere separațiile par formale, dar, în practică, diferențele sînt considerabile. **Undeva în Europa** era un film cu copii, dar pentru cei mari, acuzînd o tragedie istorică. Deasemenea, clasicul *Drumul vieții* de Ekk. În același timp, nu mai puțin clasicele *Elefantul și frînghița* și *O pinză în depărtare* erau filme cu copii adresate numai copiilor. (Ultimul, împreună cu o selecție judicioasă despre care e vorba aici — figurează în programul Cinematecii). Filmele Elisabetei Bostan, din seria *NĂCĂ*, ca și *Amintiri din copilărie*, ca și *Veronica*, filme devenite clasice, erau adresate de talentata realizatoare direct copiilor, în ele apărînd copilul și lumea lui, așa cum o vede el, copilul. Același miraj îl reușește Ion Popescu-Gôpo, artist complex, în *Maria Mirabela*, un exemplar film cu copii, pentru copii. Autorii schimbă însă capul de compas și realizează *Mama, O poveste ca în basme*, *Rîmăneag*, tentînd spectatori maturi

a maturilor se dovedește, indecobot, incitant dramaturgic. Problema împlinirii familiale, prin copil, arată eficient dramaturgic și inepuizabilă. De la *Picul* lui Chaplin la *Kramer contra Kramer* aportul social al problematicii copilului e indubitabil. Lumea copilului este tentantă și ca explorare a teritoriului filmic, prospețimea imagistică copilului stimulează expresia pur cinematografică. Copilul e un partener incitant, fantezia sa cheamă formulări filmice care, nu o dată, au fost înnoitoare, au deschis artei filmului noi tărîmuri, mijloace, stiluri. Cel mai evident continent descoperit pentru copii în terra incognita a unei noi arte a fost desenul animat, Walt Disney inventînd, practic, un nou cinematograf. Pentru copii, pentru fantezia lui. O lume descoperă Gopo, plecînd în animație de la *Războiul nesculărilor* spre a inventa eseu poetic (serii fericit reînnoite în *Quo vadis homo sapiens*), constituindu-se ca fapt de cultură al unei țări. Oare nu în plin „nouvelle vague” Albert Lamorisse cu *Balonul roșu* reînnoia cu tradiția de poezie și finețe a filmului francez interbelic trimițînd-l pe Truffaut, din cruzimea celor *400 de lovituri*, film cu un copil, dar film manifest pentru maturi, la poezia din *Julie et Jim* și pe cinicul Tati din *Vacanțele...*, sale la infanțitul și astfel poetical *Mon oncle ?..* Filmul cu copii și pentru copii e un ferment înnoitor pentru o artă prea amenințată de fanare și nu întîmplător la un festival specializat ca cel de la Gottwaldow, cele mai reușite filme ale Verei Simkova-Pilvova și Zdenek



Mari actori (Gina Patrichi) stimulează ambiția micilor interpreți (*Lută de duminică* de Mihai Constantinescu)

**Promisiuni de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan**  
— un film care se adresează deopotrivă și părinților și copiilor  
(Mircea Diaconu și Aurel Giurumia împreună cu doi „neprofesioniști”)

confundabil, poezia și spontaneitatea de simțire dezlănțută ce caracterizează copilăria oferă artei filmului senza unor modalități de expresie înnoitoare, libere și surprinzătoare ce devin contaminatoare pentru celelalte genuri filmice. Oare în artele plastice linia lui Dufly și pata de culoare a unui Miró n-au

pornit de la expresivitatea desenelor de copii?... Și oare nu e firesc așa?... O revenire la sursele mai pure? Cum spunea Creanga...despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată”

Savel STIOPUL

## Marea menire a animației pentru cei mici

**D**e cînd fac filme de animație (și sînt vro cîțiva ani) filme speciale pentru adulți n-am realizat. Eu consider animația terenul ideal al fanteziei și umorului pentru copii. Dar ideea că toți cunoaștem bine sufletul copilului nu mări pentru că am fost cîndva mici, mi se pare greșită. Copilul de azi e altul, jocurile lui și jucăriile sînt altele, chiar dacă există și anumite permanențe ale vârstei. Trebuie studiat continuu acest mic spectator — de la an la an, mereu altul — căruia ne adresăm, căruia trebuie să ne adresăm tot timpul cu ceva nou, potrivit înțelegerii lui în permanentă evoluție. Din păcate, nu cunosc la noi institute specializate în testarea psihologiei infantile, institute care să realizeze sondeaje de opinii, de reacții, studii — cum ar fi: la ce vîrstă gustă cel mai bine copiii animația? la cîte desene animate rezistă ei într-o singură proiecție? (se pare că după o jumătate de oră de gaguri nonstop atenția lui absoțte, intervine statură... noroc că la filmele noastre nu există asemenea riscuri!) Ca să țîn pasul cu tinerii mei spectatori. O ca să țîn pasul cu propriu. Tot timpul. După cîteva episoade din

serialul pentru televiziune, cu soricel-muschetari (serial cumpărat în foarte multe țări) mă întîlesc cu cîte o sală de copii, îi urmaresc atent în timpul proiecției, apoi îi întreb, discut cu ei. Pentru că mai mult decît în orice gen de film, un animator trebuie să fie tot timpul „pe fază”. Eu am sistemul meu de dialog cu sala. Mă apuc, de pildă, să mimez după film, o poveste, o situație nouă. (Un animator trebuie să fie un bun actor, altfel cum să-și însușească personajele? Apoi îi rog pe copii să mimeze și ei ce-au înțeles. Mă uimesc de fiecare dată exactitatea și prospețimea cu care reacționează. Cele cîinci zile ale animației din vară de la Mamaia, de la Navodari, și Costinești, mi-au prilejuit foarte interesante întîlniri cu micii spectatori, întîlniri pe cît de instructive, pe atît de amuzante. Formula optimă mi se pare dialogul cu sala. Eu mă joc tot timpul cu spectatorul meu — și cînd fac filmul și cînd „la probă cu public”. Vreau să văd exact ce „semne” sînt receptate de el (pentru că animația crează — ca orice artă — cu semnele ei). Și în funcție de reacții învîd de fiecare dată cum trebuie și mai ales cum nu trebuie să fie făcut un film pentru co-

Maturii sînt incantați să exploreze universul copilăriei  
(George Costantini și doi dintre eroii serialului TV  
*Racheta albă* de Cristiana Nicolae (cu Radu Nicolae și Mircea Velian)



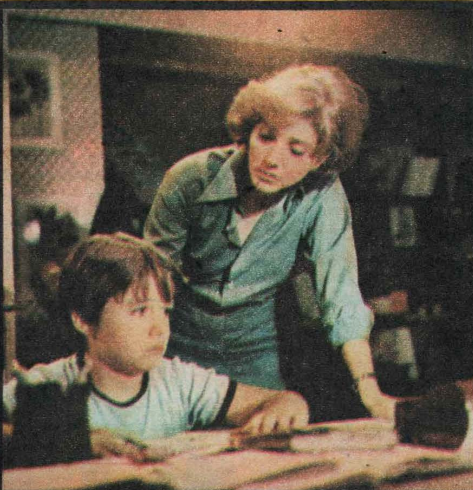
cu mijloacele filmului pentru copii, cu copii. Filmele tot cu copii dar de genul *Actiunea Zuzuc*, (George Naghi) **Vreau să știu de ce am aripi**, (Nicu Stan) **Promisiuni**, (Elisabeta Bostan) sînt declarații filme adresate maturilor, tratînd problemele copilului, deși au copilul în centrul poveștii. De aici modalități diverse expresive. Cînd am realizat prima povestire din *Anotimpuri* consacrată lumii copiilor, am realizat, de fapt, un film cu copii pentru maturi, revînd simbolic o matrice a existenței, în timp ce în *Muschetarii în vacanță*, film, de asemenea, cu copii făcînd tot ce se poate ca să iasă un film destinat doar copiilor, deși cu parabolă. Punctul acesta de vedere, adresantul, impune o optică altă de diversă, mijloace atît de diferite de abordare, incît deși ai tot copii în fața aparatului, lucrul se desfășoară în manieră cu totul aparte.

În **Promisiuni**, Elisabeta Bostan are o altă scriitură regională, decît în **Amintiri din copilărie** sau **Veronica**. Dirijînd copiii cu același talent care e har, autoarea, prin stilul extrem de rafinat, sensibilizează puternic spectatorul matur căruia filmul îi e adresat, în fapt. Copilul e rezonant. Copilul integrat unei drame

Troska erau și cele mai îndrăznețe ca limbaj, ca structura filmică, în actualitate. De la un simplu, dar atășant *Ian Vivian* al cineastilor bulgari pînă la E.T. lucrare de o covîșitoare pondere de tehnicitate dar și de inventivitate, simțire și umor — realizată sub bagheta lui Spielberg, arta filmului freazăta la chemarea spre înnoire pe care i-a adresat-o totdeauna spectatorul său ideal: copilul. Desigur, nimeni nu a reușit să întruchipeze filmic „Emil și detectivii” sau „Bambi” sau Alice în țara minunilor” așa cum le citeșc copiii, dar seria lui *Andy Hardy* cu Mickey Rooney, era film prin tonusul aparte ca și *David Copperfield* în regia lui Cukor cu Freddie Bartholomew, ca și acest *Picul* inspirat, în fapt, lui Chaplin, de un copil numit Jackie Coogan.

Film se dovedea și lumea miraculoasă a păpușilor animate descoperită pentru copii de un Ptușco cu Gulliver și cea a lui Trnka cu *Prințul Bajaja*, cea a trucajelor din *Tom Degețel*, descoperiri impuse mult mai departe în beneficiul filmelor science-fiction de azi (vezi *Războiul stelelor* regizat de Lukacs). E neîndoiș că solicitarea oferită de lumea copilului cu inefabilul, specificul fantastic in-

# Ce fel de filme le dăm?



Un tată (Ovidiu Iuliu Moldovan) cărui fiul (Cosmin Sofron) îi reamintește ce înseamnă să fi părinte (*Unele să știi de ce am anpi* de Ioan Gri-gorescu și Nicu Stan)

O mamă de toate zilele (Cristina Deleanu) și un Zucuc ca toți zucucii din lume (Alexandru Duban) în *Ajunta Zucuc* de Aurora Iesarie, Mihai Opris și Gheorghe Naghi

respirație omească..." Mișcat de aceste constatări, Ritke își mai amintește de o păpușă văzută de el într-un sat pierdut, din Rusia. Păpușa umilia, de cîmp, ajunsesă să sone cu toți membrii familiei. ...Această nobilă vibrație omească poate anima și acel celuloid care, minuit cu talent, cu imaginație și, uneori, cu scăpărări de geniu, poate deveni... film. De ce nu? Oricine poate avea la îndemînă — dacă depune puțin efort, sau mai mult, sau dacă chiar studiază anime — un aparat de filmat cu cîțiva metri sau cîteva sute de metri sau cîteva mii de metri de peli-culă. Dar de cîte ori se întîmplă ca celuloidul să devină film? De cîte ori peli-cula cu poze înseamnă viață.

Am văzut de curînd, la televizor într-un film (chinezesc), un film despre un copil orfan — dar cu două mame — un film despre miraculo-sul univers al copilăriei, un film pentru copii, dar mai ales pentru oameni mari, o scenă care spunea mult mai mult decît multe filme (cu pretenția de-a fi filme pentru și despre copii) Mama adoptivă, o femeie săracă (ne-vastă de pescar care crește cocori), îi trimite copilului — aflat în marea oras, în gazdă la mama adevărată, lubitoare dar prea mult timp absentă —, un dar de ziua lui: o cutie (o cutie de pantofi de copil sau de doctori, ori-cum, o cutie mică) plină de semințe prăjite de dovleac. Atît. N-are bani de alt dar. Știe însă cît de mult îi plac bălătuții semințele și de aceea le alege, le sărează și le prăjește cu grijă. În lungul ei drum pînă la marea oras cutia se face cît casa și ea conține nu numai minunatele semințe de dovleac ci și, mai ales, marea dragoste de mamă...

Poate că oasece lipsește uneori din filmele noastre pentru copii este sufletul artistului. Sau o parte din el. Acea parte pe care a rispi-t-o, cîndva, în copilărie, însușețîndu-și pă-pușa...

Silvia KERIM

pii. De la aceste proiecții am înțeles cît de tare sint, de pîidă, afectați pșecotarii de soarta dramatică a unui personaj. Într-un film al meu cu aligatori sacrificasem o gazelă care-și salva puul cu prețul vieții. Copiii plîngeau cu lacrimi — dar nu de crocodili! — iar la sfîrșit m-am întrebat direct, cum știu ei s-o facă și cu toată gravitatea: „dumneavoastră

filme vesele nu știți să faceți?" Drept care, la următorul film, o ecranizare după „Stejarul și trestia” de La Fontaine, am modificat ceva din „caracterul” stejarului ca să-l fac mai puțin simpatic copiilor, pentru ca, în final, să nu le pară rău după el.

Victor ANTONESCU

## Elogiul vieții

Luna 26 aprilie 1926 Rainer Maria Rilke aflat în sanatoriul de la Valmont îi trimitea lui Maurice Retz — care avea să le și traducă — unele fragmente de proză din „Traumbuch” — Cartea viselor (apărute în Editions de la Pléiade în 1928, într-o primă și foarte frumoasă ediție de numai 1310 exemplare). Într-unul dintre aceste fragmente, intitulat „Păpuși” — și scris „à propos de păpușile de ceară create de Lotte Pritzel”, poetul întreprinde lungi considerații despre „sufletul păpușii, despre acei suflu de viață trăită, pe care lucrurile, în atingerea îndelungată, cu omul îl capătă și de care se înobilează, capa-

tînd, la rîndul lor, viața. Rilke aduce un egiu, înclinîndu-se în fața frumuseții subtile pe care și-au apropiat-o unele obiecte care au avut parte să fie în mod intim implicate în viața omească... Cuirasele, caștile, scuti-riile, spadae aflate în sălile Armurierii de la Madrid nu sint admirabile numai datorită nestesugului și artei armurierului, ci și — încă mult mai mult! — datorită îndelungatei lor folosiri, cu demnitate și mindrie. Perla, cu viața ei obscură din carapacea de scoică, scufundată în nisipurile oceanului, capătă viață și vibrație și cîtar un destin, dacă este animată de un colier ce nu zace într-o cutie ci trăiește pe un decolteu, animîndu-se de o

Un Vos  
Vreme  
(fără  
barbă)  
mereu  
în pas  
cu fantezia  
mai multor  
generații  
de copii  
(Gopo și  
„descoperirea...  
sa:  
Medeea  
Marinescu



## film și educație

### Terenul solid al cunoașterii

Este un sentiment admirabil bucuria de spectator de film, necenzurată de teamă călării vrunei legi din codul acestei arte. E un sentiment de libertate spirituală să poți re-ruza în chip ludic admirații, filme pe care moda epocii le recomandă cu toate onorurile. De la cucerirea acestei cote, te poți așeza liniștit în scaunul din fața ecranului, stăpîn pe drepturile și destiniul tău de spectator. Drumul acesta de la cinefilia oarbă, ca orice pasiune, treceînd bineînțeles peste catastrofa cinefiliei snoabă, și pînă la iubirea lucidă a filmului, este anevoios. Există persoane care au văzut (vizionat?) mii de filme fără ca acest fapt să le aducă o mai profundă înțelegere a artei cinematografice. Pentru simplul motiv că dinmul acestei arte nu trece numai prin film, ci prin toate celelalte arte care au precedat-o în istorie. „Trece prin toate acestea și prin multe altele”, ar putea adăuga un spirit malfic. Cunoașterea aceasta mai familiară a artei

filmului are și durerile ei: „Cîtă luciditate atîta drama”, vorba marelui scriitor. Nedreptele măsuri de valoare din acest domeniu de artă, supus, parcă mai mult ca oricare altul, vulgare-rii legi a show-business-ului, le pot contraria profund. Adărea filme fără valoare încunună-te cu aceiași lauri cu care se încununază și ca-podoperole, alțiia interpreți treaptă, cu per-formeri ai artei interpretative, toate acestea în sunetul unor tobe publicitare, care pot devia sensul unei arte, valorile ei, rostul ei pe lume. E reconfortant totuși ca spectator, să te

descurci singur, fără această busolă dereglata care a ajuns publicitatea și publicistica cinematografică — în multe părți ale lumii. E salvator să ai instinctul sigur de orientare, dar și știința punctelor cardinale ale acestui domeniu atît de mișcător, căruia îi dăruim, ca spectator, o parte din timpul care se numește viață. Bineînțeles că uneori putem și greși. Greșeala e greșeală iar siguranța este al-ceva.

Ignorantul nu are dreptate nici atunci cînd, din întîmplare, afirmă un adevăr. La adevăr nu se ajunge din întîmplare. Pe adevărul la

care se ajunge din întîmplare, nu te poți sprijini. Un spectator avisat nu este numai cel care a deprins cîteva din adevărurile sau din înșurările artei cinematografice. El trebuie să vină către această artă, călcînd pe terenul solid al unei cunoașteri mai generale, ca să nu mai vorbim de lepadarea oricărui scepticisme și complexe față de orice producție, indifere-nt în ce parte a lumii ar fi realizată ea. Nu se admiră autorii, ci filme. Semnătura unei opere de artă ar trebui cunoașcută la urmă. — „De cine e filmul ăsta?” — De Bergman. — „Vai, ce frumos!” Tonul plîsăit se transfor-mă, în cîteva secunde, într-unul afirmativ. Tinerii spectatori din edițiile festivalului de la Costinești, mi s-au părut aproape ideali ca receptori ai fenomenului cinematografic ro-mănesc. Și dacă îi bănuiesc că ar avea unele complexe în judecarea filmului internațional, sint convinsă că dacă și-ar lua un pic de cu-raj, ar învinge acest handicap, pentru că inte-ligență, slavă domnului, au!

Malvina URȘIANU

Puterea  
și adevărul  
de Titus Popovici  
și Manole Marcus:  
film-pivot  
al cinematografilor  
noastre

65 de ani  
de la  
făurirea  
Partidului  
Comunist  
Român

Adolescența,  
într-un timp istoric  
ostil iubirii

Duminică la ora 6

**O** adolescență subțire, cu zimbet luminos și privire grea, gravă, ce contrazice lumina zimbetului. O fată „Ja virsta dragostei”, dar frăta pe fugă, pe furis, cu teamă, într-o ilegalitate care cenzurează sentimentele, pentru că „nu-i timp de iubit” pentru cei ce se ales lupta, iar ea tocmai asta a ales: lupta.

Un joc scurt și trist de-a miresa, într-un magazin cu articole de nunți și... Rochia. Vă-lu. Zimbetul luminos pe sub văl. Privirea grea, devenită pentru o clipă — clipa jocului — ușoară, plutitoare. Numaj pentru o clipă, pentru că timpul nu este nici al mireselor, timpul este al pericolelor, al închisorii, al interogațiilor, al morții poate...

O scară. Urcată, în panica scrișitului „de-mascator”, către paradisul precar al unei nopți, prima și ultima noapte de dragoste din viața unei imposibile miresse dintr-un anotimp istoric ostil îndrăgostiților. Timpul și anotimpul acela nu pot garanta viitorul îndrăgostiților lui angajați în lupta pentru viitor, timpul acela nu le poate garanta nici măcar prezentul.

O descindere. Spaime. Hainele îmbrăcate din fugă, scările coborâte în goană. Privirea fetei, bicuță de înțelegerea a ceea ce se poate întâmpla, a ceea ce, iată, chiar se întâmplă. Un glonte. Și altul. Fuga retezată de durere. Privirea străfulgerată de înțelegere. Încercarea disperată — în ochi disperarea — de stăpânire, apoi abandonul.

Subsolul. Casa liftului. Un zid. Silueta subțire, fragilă, de adolescență, rezemată ca un manechin, manechinul unei miresse ne-miresse, de zid. Privirea grea de apropierea morții, de înțelegere a ceva mai rău decât moartea: tortura, posibila tortură.

Apoi, o privire încremăntă în liniștea ei, o privire pe care nimeni, niciodată n-o va putea uita.

Acesta ar fi portretul-model al unui personaj de mare ardere în peisajul filmului românesc. Anul din Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie. Un personaj cu contur statuar, grație alt de puternicul contur artistic al interpretului Irina Petrescu.

Prin vocație - om,  
prin vocație -  
comunist

Clipa și  
Dragostea și revoluția

**A** fi comunist e o dramă, o dramă a opțiunii, a lucidității a asumării răspunderii, a conștiinței că, pentru prezent și viitor, vei fi judecat de istorie!

Acesta este crezul activistului Dumitru Dumitru, de fapt, crezul cu care și-a investit scriitorul Dinu Săraaru unul din cele mai umane personaje ale cărților sale, bogate în personaje umane, de bine sau de rău, la bine sau la rău, umane. El cheamă, așadar, Dumitru Dumitru, două nume mici, care-l leagă strâns de sutele de familii cu numele moștenite din tată-n fiu, astfel. El este unul din „niste țărani”, devenit unul din mii de activiști țărani, care nu și-au uitat nici obișnuița și nu și-au trădat devenirea. El vine, așadar, în munca de activist cu toată moștenirea lui bună, țărănească, de răbdare, de înțep-



## Destinul patetismului revoluționar

**D**e la Actorul și săbaticii la Horea — pe care, după gustul meu, le socotesc cele mai serioase realizări din prodigioasa lui filmografie — niciieri nu se simt mai bine, mai dezvoltate, mai inspirate scenariile lui Titus Popovici ca în situațiile revoluționare, când istoria îi pune pe exploatați și exploatare în decisivul conflict de „care pe care?” Scriitorul acesta — unul din acei „condamnați la a semnifica”, după o expresie a lui Godard privitoare la vocația scenaristilor realiști — nu are frica marilor subiecte, nu e inhibat niciodată de importanța gravelor probleme populare, prin toți „porii eroilor săi respirând deaflăi, un dispreț viguros la adresa celor care ținesc la „sabotarea istoriei”, la o demisie din epocă, la un apolitism las. Avem puțini scenariști care să ne aducă o asemenea curată plăcere în a se confundă, cum se spune, „pînă în gît” în materia și valurile revoluției antifasciste, antiburgheze, antiimperialiste și o numim clar, fiindcă nici unul din eroii lui nu suferă de confuzia țelului. Puțini au un asemenea simț cinematografic al vieții sociale, o asemenea disponibilitate creatoare în surprinderea acelei esențiale raștrîngerii a întregului într-un destin și într-o replică. E o poftă devoratoare în cinema-ul lui Titus Popovici de a vedea eroic și de a simți lucid, în climatul cel mai propice lui, acela al angajării în politic.

De aici, chestiunea principală a eroilor lui:

destinul patetismului lor. Găsim la ei suflul, pulsul, palpitul unuia dintre cele mai pasionate fenomene la care ne-a fost dat să asistăm — dacă nu l-am și trăit — în ultima jumătate de secol: e vorba de acea aventură — în sensul cel mai bun al cuvîntului, o aventură a cunoașterii — prin care evenimentele de răscură, extraordinare, ca războiul, ca luarea puterii de către partidul exploataților, transfigurează patetismul dintr-o necesitate, dintr-o stare de urgență, de alarmă, într-o naturalețe a omului care urmează a fi, la rîndul ei, supusă la încercări de alte evenimente, mai puțin spectaculoase, însă intrutotul sfîșietoare. E un proces înfinit mai complicat decît formularea lui, cu creionul, pe această hirtie decisă, fără inhibiții, tocmai în direcția lui se concentrează această caracteristica înrînd cu o rădăcină de Breabreanu, cu o alta de solidaritățile virile dragi unuia Malraux și unei întregi literaturi care nu s-a gîndit să facă numai de rușine omul și nici să-l tăvălească doar prin mizeriile luminate de o sărmană chivernisire de sine. În filmele lui — de la Strănuț, Valurile Dunării și Seta pînă la Puterea și adevărul — vom descoperi, deci, un eroism lipsit de emfază și grațiatul, conștient de dificultățile popularității lui — de unde scrupulul de a fi convingător și nu constrîctor — refuzînd blazarea cit și euforia, degustat de cruzimi cit și de sablon, rece la tot ce e mediocritate adîncă și iluzie ușoară. O luminozitate ardelenescă de gînd și uliță cu-

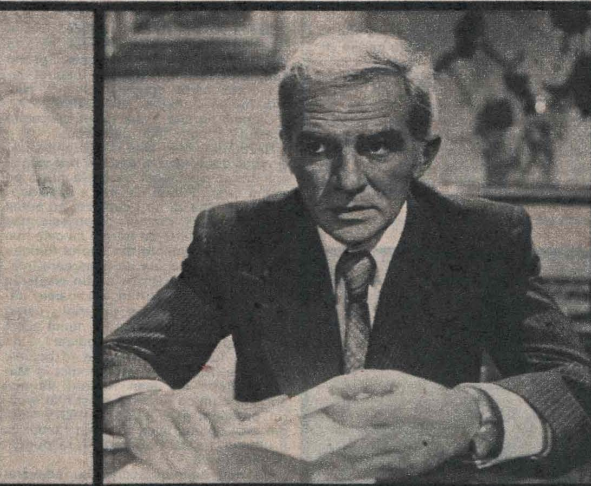
minte, o cultură a sobrietății tot dintr-acolo venită, dau, pe de altă parte, tuturor acestor sufletești ai politiciii noului, agitatori vrednici, dar nu agitați, propagandiști pudici, dar nu propovăduitori de lozinci, o justete a tonului, o transparență îngrijorate permanent de igiena trecerii prin foc și răsturnări. E angoasa cea mai profundă a acestui eroism: salubritatea lui și a lumii lui. Implicați, cum spunem, „pînă în gît”, toți revoluționarii lui Titus Popovici — luînd puterea la sat sau la oraș, la nivel de Mitru Moș sau de Duma, dincolo de munți sau dincoace, în București în corupțiilor de tip nou — vor să pună de acord legalitatea lor revoluționară; legitimitatea lor umană, cu legile unei armonii interioare, ale unei liniști și onestități funciare, pe scurt: „să nu se murdărească”, să nu-și compromită prin nimic idealul. Motivul obsesant al păstrării „miinilor curate” ni se pare cel mai substanțial pentru a înțelege „aventura” patetismului la acest nostalgic al filmelor de aventuri, cu cow-boy și poliști, pe care un drac împielit l-a și minat să-și trimită odată ardelenii chiar în lumea westernurilor. În filmele scrise de Titus Popovici, apărarea cînstiei și onoarei în revoluție capătă, din punct de vedere cinematografic, ceva din ritmul, vigoarea și logica apărării unei clasice fortificații.

Radu COȘAȘU



# Eroismul de ieri și de azi al comuniștilor — magistrală a filmului românesc

antologia  
filmului  
revoluționar  
inspirat  
de istoria  
P.C.R.



Cind timpul dragostei se întâmplă să fie și al luptei (Duminică la ora 6 cu Irina Petrescu)

Cind un activist știe că revoluția e intradevăr o bătaie în mars. (Gheorghe Cozorici în *Clipa*)

Romantismul revoluționar și eroii lui (Silviu Stănculescu în *La patru pași de infinit*)

ciune, de bună cunoaștere a oamenilor, de înțelegere a tot ce este omenească, dar și de rezistență în fața neomaiilor și a neomaiilor. Om prin vocație și comunist prin vocație, Dumitru Dumitru știe că revoluția este un proces viu care pune în fiecare clipă alte și alte probleme omului comunist și comunistului om. Astfel străbate el trilogia lui Dinu Săraru, astfel se manifestă el în *Vinătorea* de vulgi filmul lui Danieliuc, în *Dragostea și revoluția*, în *Clipa* — filmuleț lui Vitandis.

Era nevoie ca de aer pentru acest Dumitru Dumitru care știe, și spune, că „socialismul se clădește prin oameni și pentru oameni”, de o intrupare artistică credibilă și convingătoare pe măsura lui, îi trebuia, acestui om în tre oameni, un chip anume, o vorbire anume, și ele au fost unice găsite în persoana unui actor între actorii numiți Gheorghe Cozorici. Nu știu dacă Dinu Săraru l-ar fi „scris” pe Dumitru Dumitru cu gândul la Cozorici și nici nu contează. Ceea ce contează este că el, Cozorici, și-a înțeles personajul, l-a înțeles iubindu-l astfel încât parcă sînt făcuți unul pentru altul. Dumitru Dumitru, cel al lui Săraru, și-a găsit în Dumitru Dumitru cel al lui Cozorici, șansa de viațuire și supraviețuire în galeria marilor personaje eroic-istorice sau istorico-eroice, ale filmului românesc. Este adevărat, el vine din literatură, dar nu este prima oară cînd literatura oferă filmului o șansă de împlinire. Nu este prima, nu este, în mod sigur, nici ultima oară cînd din înflorirea literaturii cu filmul se naște un personaj care devine, cu dreptate și nesfîrșită credință, al vieții.

Eva SÎRBU

plăcut, deschis, simpatic. Dar cine știe dacă va putea scăpa vreedată de tiparul în care l-au ținut rezizorii? Multă, au trecut ani ai de la debut și ne-am putut convinge, treptat, că obrazul lui Silviu Stănculescu corespunde și cu un suflet deștit și cald, cu o inteligență capabilă să depășească tiparul, cu o ambiție de a ieși din propria piele și de a figura și altceva decît personajele destinate „pozitivului” abstract. Să interpreteze, de pildă, și oameni slabi, lingăși odioși, suflete învinșe, sterpe. Dacă revedem rolurile sale timpurii ne putem da seama că ceea ce astăzi e o certitudine umană și profesională își aștepta cu răbdare de pe atunci rîndul să-și spună un cuvînt aparte și în atfel de roluri, în cele în care actorul va fi distribuit nu numai pentru felul său de a face simpatic și plăcut un personaj sincer angajat pe drumul lumii noi care începe să se clădească.

Bunăoară Mihai, ofițerul rănit într-o încăierare cu S.S.-ul în timpul unei acțiuni de sabotare a mașinilor de război germane și ascuns în podul unei case de o adolescentă. Un rol frumos și greu, rol scris de Francisc Munteanu în *La patru pași de infinit* parcă anume pentru timărul actor. Acțiunea se consuma în primele scene și în decursul unei ore și jumătate aproape eroul trebuia să stea culcat cu piciorul bandajat, incapabil de mișcare și să cucerească un suflet ingenuu; să-l cucerească nu pentru sine ci pentru cauza luptei de eliberare. Pustoaica îl îndrăgește așa rănit, doborât de febră, îndurerat. În această oră și mai bine actorul joacă și cu sufletul și cu inteligența. Eroul deschide în fața fetei un univers necunoscut. E totodată profesor și intruchiparea dreptății și a onoarei. Dar e totodată și un simbol al forței bărbătești — a acelei puteri tandre care o va ocroti pe fată o viață întreagă, dacă...

...dacă, îndrăgostii vor reuși să se ascundă încă o zi de Gestapo. Dar mama fetei, chiar mama ei, îl denunță. Din toamnă, din prostie, din lășitate, iar ei, imobilizat, cu piciorul în ghips, va cădea ca un erou din povești, luptînd pînă la ultimul glonț. Un erou contemporan care nu visase la situații romantice de capăt și spață, dar își riscase conștient viața pentru țară și viitorul ei. Și al tineret pe care începe să o îndrăgească. Final dramatic interpretat cu subtilitate — unul din cele mai frumoase din filmografia lui Silviu Stănculescu și a lui Francisc Munteanu. Unul din cele mai frumoase din antologia filmului românesc dedicat luptei comuniștilor în ilegalitate.

Ana HALASZ

**O foarte scurtă  
viață  
de luptător**  
Ediție specială

**C**e este fascinant-eroic la acest reporter nedespelit de aparatul lui de fotografiat, acest băiat simpatic, supranumit „frumusețel”, care începe prin a declara sus și tare: „Eu nu fac politică, domnule!” și sfîrșește prin a muri pentru o cauză tocmal devenită și a lui; ce e înduioșător și sfîrșește prin a fi impresionant, la acest Matei Olaru zis și Molaru! (de la dințele cu același nume) este tocmal „dîntele” lui, simplu, natural, omeneș împotriva nedreptății sociale și a mirșăviilor politice. Pentru că nici un om normal nu putea să fie alături de un regim inuman și anormal tocmal prin inumanitate. Nici un om normal — și Matei Olaru este un asemenea om — nu putea să asiste, cu brațele încrucișate, la crimele unui timp alt de bogat în crime.

Dacă a fi comunist însemna, în acea vreme, a lupta împotriva teroarei, atunci Matei Olaru era, prin structură; chiar dacă nu-și spunea

astfel; chiar dacă își inchipuia, cu neavutitate oarecum bătaioasă, că „nu face politică”, dar o făcea, o făcea în chipul cel mai firesc, ca o respirație, printr-un gest numit — convențional, dar nu mai puțin periculos pentru asta — a „tovarăș de luptă”, care începea de altă dată de scurtă viață de luptător. Între declarația prea sigură „eu nu fac politică” — și moartea pe un cîmp, în drum spre locul întîlnirii cu cei pentru care ar fi devenit, sigur, un „tovarăș de luptă”, care începea demult, și fără să știe, să fie un tovarăș de luptă, se desfășoară curba devenirii și împlinirii unui destin, fără voie, eroic.

Acest drum, Ștefan Iordache alias Frumusețel, alias Molaru (costum impecabil, băș sau maron, papion sau cravată asortate, pălărie moale „asortată” la pumnii țari, eficienți) îl străbate ușor, de la nonsalanța ironic elegantă, la furia orărbă, de la înțelegerea „jocului” la neacceptarea lui, de la neînțelegere la înțelegerea stării lui de lup singuratic în luptă cu hățele de hienă.

Iordache desenează spațiul intim al unui tip de personaj — candidul, care sfîrșește în luciditate, băiatul care crede că tot ce zboară se mîncîncă și află că jocul poate fi exact invers că oricine îl poate mîncîncă — dar desenul lui nu are nimic din matrită cunoscută. El este proaspăt, unic, irepetabil.

Are, acest ziarist al lui Iordache, starea aceea rară, de „acum născut, sub ochiul aparatului de filmat”. Și nimic nu se poate pune pe seama experienței cinematografice a actorului, pentru că Ediție specială a fost făcut în 1975 — totul se poate pune, în schimb și fără teamă de arestare, pe seama talentului.

Eva SÎRBU

**Comunistul,  
purtător  
al dreptății**  
La patru pași  
de infinit

**S**ilviu Stănculescu face parte din feliții actori cu chip plăcut, deschis, simpatic, eroi care încă de la primii pași în profesie e chemat la filmare pentru un anumit personaj.



Un timp în care „apolitismul” se plătea scump — (Ștefan Iordache și Mircea Danieliuc în *Ediție specială*)

# Anul Internațional al Păcii sub politicii Președintelui României

## Cea mai puternică armă: rațiunea

**L**a Plenara Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste din 28 martie, Președintele țării noastre reafirma unul din adevărurile esențiale pe care România le-a susținut întotdeauna cu tărie: „Problemele păcii și dezarmării sînt indisolubil legate de asigurarea progresului, a dezvoltării, a bunăstării fiecărei națiuni”.

Dintotdeauna, din toate timpurile, artiștii au fost soldați ai păcii. Parnasul cuprinde toate artele, înafara artei marțiale. Ca să existe, plina are nevoie de grîu; ca să existe, arta are nevoie de pace.

Nu e nici un fel de mirare că cele mai elocvente filme despre pace sînt așa-numitele filme de război. Iată aici o particularitate a cinematografului. Ea e

singura artă care a creat această specie deosebită, omologată în toate cărțile de estetică sub numele film de război, film de guerre, war film. Cealovsky a compus 1812, dar nimănui nu-i trece prin cap să vorbească despre muzica de război. Goya a pictat dezastrul războiului, Uccello, celebrele bătălii, Grigorescu, soldați la atac, Picasso, Guernica, dar, bineînțeles, nimeni nu vorbește despre o speță a picturii care ar fi tabloul de război. De la Mahabharata și

Odiseea pînă la Război și pace, pînă la Nimic nou pe frontul de vest, pînă la Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război, războiul a inspirat nemărate cărți, epopei, romane. Nici una nu se numește „de război”.

Cinematografia a dat drept de cetate acestui termen: film de război. Războiul, chiar cînd s-a numit-suav, al celor două roze, a fost cel mai vast și mai tragic spectacol care s-a jucat pe scena lumii. Filmul ca artă a spectacolului nu putea să nu-l capteze, nu putea să nu-și facă din el o obsesie. De aceea, nu e deloc de mirare că cele mai importante momente din istoria filmului sînt, adeseori, legate de filme care înfățișează războaie. Războiul din Nașterea unei națiuni de Griffith; războaiele napoleoniene filmate pe un triplu ecran de Abel Gance. Regizorul a numit acest film Napoleon, dar l-a dedicat — în 1926 — luturor morților din războaiele de miine. Războiul e protagonist în Marea Iluzie a lui Jean Renoir. Vă mai amintiți cum se termină acest film a cărui premieră a avut loc în 1937? Unul din eroi spune: sper că acest război va fi ultimul. La care prietenul îi răspunde: îți faci iluzii!

Vă mai amintiți scena, cu adevărat antologică, din Mihail Viteazul filmul lui Titus Popovici și al lui Sergiu Nicolaescu. Luptătorul valah înglodat în mlaștinile de la Călugăreni ridică miinile în semn de mare bucurie și din adîncul plămînilor sloboade un strigăt suprem. „Victorie!” — urlă el fericit. În clipa următoare, două sulite vrăjmașe i se înfig în piept, desensind un V.V. de la victorie desigur. Secvență antologică, repet. Secvență tragică pentru că învingătorul moare tocmai în clipa biruinței.

Pacea ca dorință supremă a existat pe ecran mai ales sub forma violențării ei. Mecanism psihologic e relativ simplu. Orice trup are revelația sănătății

sau nu cînd funcționează perfect, ci în clipa în care intervine diminuarea, cînd e asaltat de inamici. Cinești din toate timpurile au slăvit pacea arătînd oroarea războiului, angoasa apropierii lui (Oul de șarpe, Cabaret), consecințele lui „îndepărate” (Hiroșima..., Ultimul țărîm) războiul individual (Vechea pușcă) sau un om care declară pace strigînd Adio, arme, războiul ca proiectare a individului nu numai în moarte, nu numai în infern, dar și — și dacă ceva poate să fie „mai grav” asta este — proiectarea omului în haos. La Waterloo, Fabrice nu înțelege nimic din vasta învîmășeală. Soldații din MASH, ca și cei din Apocalipsul, acum sînt mai puțin înspăimîntați de propria dispariție, decît de ideea că nu știu ce caută ei în iad. De ce-au venit acolo? De ce rămîn?

Conștiința colectivă a unei lumi care nu acceptă azi o înarmare capabilă s-o aneantizeze de cîteva zeci de ori în sir, datorează enorm filmului, forței lui de a arăta concret ce-ar însemna, de pildă, un război nuclear. În același spațiu în care literatura aduce ficțiunea, iar știința cifra, filmul aduce cel mai eficace mijloc de convingere: imaginea — imaginea ciupercei de la Hiroșima, imaginea victimelor aceluia macabru debut. Ei e, parcă așa spune Cocteau, singura artă care poate să privească moartea în acțiune și, în consecință, singura care poate conserva cele mai tragice memorii ale omenirii: imaginea lașărilor, ale luptelor aeriene, ale bombardamentelor etc.

Războiul nuclear este în același timp punctul maxim și punctul mort. Tot ce se imaginează, în această ordine de idei, devine unimaginabil, pentru că ce sens poate căpăta fantezia în cataclism? Pregătirea catastrofei este însăși catastrofa. Filmul nu poate să nu înregistreze această sărire de pe orbită. Pînă acum războaiele se purtau „la scară umană”. Omul cu săgeata. Omul cu arma. Omul cu tunul. În zilele noastre intervine Omul cu butonul. Primejdia s-a mutat într-o zonă incontrollabilă, într-un cîmp al absurdului pentru că minus infinit poate fi înmulțit cu orice cifră. Rezultatul este tot minus infinit.

Nu sînt puține filmele care cu mai mult sau mai puțin talent au încercat să demonstreze că înainte de a fi o catas-



O imposibilă „întoarcere” sau adevăratul sfîrșit al războiului (Întoarcerea din iad de Nicolae Mărgineanu (cu Maria Ploaie și Remus Mărgineanu)

limba românească în filmul românesc

## Cuvintele care cîntă

**E**xistă, în corespondența dintre Balzac și Hanska pare-mi-se, o frază referitoare la **Cel trei muschetari** și la autorul lor care spune (cîteț din memorie) că Dumas ar fi trebuit ori să se țină serios de istorie, ori să se ferească cu totul de ea... Fraza perfect adevărată și perfect falsă.

Perfect adevărată, în măsura în care veridicitatea faptelor de istorie — inclusiv justetea interpretării lor — constituia, pentru scriitorul francez, un simplu pretext: bun să-i declanșeze și, din cînd în cînd, să-i biciuiască fantezia creatoare... Și perfect falsă, intrucît nimeni nu se apucă să învețe istoria Franței citindu-l pe Dumas; după cum nimeni, dintre cei ce prețuim **Scrisoarea a III-a**, nu se împiedică în acea (expresivă, de altfel) inadvertență istorică „omisă” de Eminescu cînd a inversat cronologia bătăliilor de la Rovine și, respectiv, Nicopol.

Deci, nu exactitate istorică trebuie să-i cerem în primul rînd opere de ficțiune — ci cu totul altceva... Acest alt ceva ni-l oferă, din plin, noul episod al aventurilor lui Mărgelatu și-ale tenebrosei Agathe Slatineanu — pur-

**Un scriitor împătimit de frumusețea și bogăția limbii române**

tați, de virtuțelă confruntării care-i opune (și-l atrage) mereu, de-a lungul și de-a latul Țării Românești, prin munți și prin cîmpii, în alături și în crîme, prin hanuri, conace și palate, la teatru sau în piață, deopotrivă urmărit și urmăritor, prinși într-o sîrbandă (cînd cu

rîm de geampara, cînd cu mîdierii de sirtaci) a cărei frenzie pare a nu obosi niciodată: căci, iată, după cel de acum (al cincilea), ni se anunță un al șaselea (intitulat **Totul se plîtește**), scenaristul Eugen Barbu și Nicolae-Paul Mihail avînd „în carolane” idei pentru încă trei episoade... Oricum, în condițiile specifice locului și epocii istorice propuse, avem de-a face cu un veritabil roman de capă și spadă: care nu se relevă — în bogăția-i țesătură de întîmplări — cu nimic mai prejos decît complicatele premise anunțate, cu siguranță și conzice, de către scenariști.

Astfel, atmosfera epocii este surprinsă în cîteva din aspectele-i caracteristice — spiritul, și nu litera istoriei interesînd în acest film: care, aproape în fiecare secvență, urcă — prin pitoresc — spre sugestiv și definitiv, în acest sens, o scenă ca aceea a spectacolului cu „piesa de teatru” a unui autor „nebun și orfanotrop” mi se pare exemplară.

În aceeași ordine de idei, cred că trebuie situată și **Jimba**” personalilor — poate cel mai însemnat și mai eficace mijloc de caracterizare a epocii, din multele uzitate de scenariști; și ar fi interesant de analizat, pe baza

de argumente pro și contra, în ce măsură Eugen Barbu (și compariții săi într-o adevărată scenaristică) socate limba română de mijlocul secolului trecut drept un „Joc geometric” al multipler influențe (grecești, turcești, franțuzești, italiene, germane sau rusești) exercitate asupra acestui spațiu — lingvistic și geografic, deopotrivă.

Ceea ce ar fi de remarcat — în preambulul unei asemenea propuse, analize este faptul că limba vorbită de personajele filmului rămîne, în ciuda încălcărilor ei de arhaisme, neologisme și barbarisme, una vorbită — și nu „inventată”, doar, în funcție de o anumită predispoziție scriitoricească.

Discuția, însă, merită a fi extinsă... Nu numai pentru că, așa cum arătăm într-o altă ocazie, Eugen Barbu nu se relevă — poate mai apăsător decît în alte fațete ale complexei (și complicate) sale personalități — drept un **homo cinematographicus** (altl prin interesul creator pe care-l acordă filmului ca artă, cit și din propria aceluși soi de „montaj”) — a frazei în context, și din punctul de vedere al scrisului său — darorează nu puțin dintre efecte); ci și datorită faptului, subliniat recent, că avem de-a face cu un **anumit tip de film** — propus cu consecvență de către scriitor, de la **Haiducii incoace**.

Cu alte cuvinte, oportunitățile dintre marile scriitori și cea de a șaptea artă nu se exercită liniar, și într-un singur sens — cum se întîmplă în cazul altor literaturii din limba română: comozii (sau incozmozii), interesați (sau numai interesați) furnizori de scenarii, între literatură și scenaristica lui Eugen Barbu există un întreg sistem de vase comunicări — și eouri ale cite unui gest caracteristic prozatorului pot fi auzite la scenarist, după cum o temă sau o anume, îndelung exercată, obișnuiță de a concepe mișcarea (ideea în mișcare, vreau să zic) pot fi regăsite la prozator.

# semnul marilor inițiative ale tovarășul Nicolae Ceaușescu



trofă fizică războiului nuclear e o catastrofă psihică, fiindcă oamenii sînt amenințați să piardă coordonatele. Traectoria logică. Rațiunea. Mai mult: încrederea în rațiune, „Regula jocului” s-a pulverizat. Intervin elementele incontrollabile.

Pe asemenea idei se sprijină, mai ales, așa numitele filme de political-fiction sau S.F., pur și simplu. Planeta invadată de albine. Terra potopită de făcușe. Continentele pradă noroadelor de bacterii. Omul în fața unor ani animale fabuloase care nu mai sînt inorogii, pegași, nici chiar centauri sau cerberi, ci monștri marini consecințe ale mutațiilor atomice, soareci deveniți — din aceleași cauze — dinozauri. Pe scurt, o lume pradă unor forțe inventate de ea, dar pe care nu le mai stăpînește. Prin comparație, clasicul King Kong — o poveste cu zine care se retrag înspăimîntate în fața modernului Allien, amomba gigantă atotucigătoare sau în fața

misterioasei, dar nu mai puțin inexpugnabilei caractacite inventată de Zulawski în *Reputile*.

Sigur ca negustorii celuloizului n-au întirziat să apară la acest festin cu monștrii. Dincolo de comerț trebuie citită necesitatea care ține, cum ar zice Lévi-Strauss, de gîndirea sălbatică. Re-prezentîndu-și monștrii, învingîndu-i imaginari, un anume grup de creaturi au speranța că au și purificat spațiul de primejdie.

În aceeași ordine de idei — filmele demonomanii, ale marilor devieri mistice. Pe primul palier *Exorcizata*, *Exorcistul* ș.a. pur simple istorii puerile. Avalanșa poveștilor despre oameni care „au în ei pe dracul” marchează, însă, ca și legendele Evului Mediu timpuriu o stare de spirit. E senzația mai mult sau mai puțin delușită că „un anume satanism plutește în aer”. Cînd Terra și-a pregătit condițiile ca să se sinucidă cu repetiție și în suita de patruzeci și atîtea

de ori, cînd în fiecare minut se cheltuiesc atîtea milioane de dolari ca să se mărească numărul sinuciderilor globale (globale de la glob), cînd pe planetă cel mai rentabil joc pare a fi jocul sinuciderii planetare, cînd suprealismul a devenit realismul mapamondului, e firesc să apară o escatologie nouă, care nu mai e „doar” o doctrină mistică despre judecata de apoi. În această zonă se desprind filme ca cele citate mai sus. Ele sînt peticulele premonițiilor, în celebrul *Soarele verde*. Terra este inchipuită ca un imens penitenciar în care locuitorii în zeghe se hrănesc cu peșmeți. În schimb uneia morți feerice — feeria înseamnă revederea (la videocasetofon) a unui pămînt acoperit „încă” de păduri, populat „încă” de căprioare, cunoscînd „încă” ideea de floare — viețuitoarele mai mai cred încă despre ele că sînt oameni acceptați să-și lase trupurile ca materie primă pentru fabrica de pesme-ciori.

O întreagă industrie din care nu lipsesc mari talente, transformă azi posibilele catastrofe nucleare, planetare, galactice în bisme despre diferite războaie ale stelelor. Anecdotele apăsate și voit naive de multe ori estompează starea de alarmă care a generat genul. Cupiditatea gata să culegă profitul din orice, inclusiv din naufragiul total, își spune și ea, adeseori, stupidul său cuvînt. Dincolo de toate fenomenele de degenerescență a unume adevăr rămîne de nezdruccinat. Și anume: cinematograful a inventat expresia „filme de război”, dar cea mai arzătoare dorință a breslei cineaste este ca această speță care i-a adus atîtea triste reușe, să dispară pentru totdeauna din lipsă de obiect.

Ca să existe — piinea are nevoie de griu. Ca să existe — arta are nevoie de pace.

Ecaterina OPROIU

## întoarcerile acasă

**S**e întorc eroii din război. Se întorc la viață, bucurîndu-se că au scăpat cu viață. E primăvară fierbinte, e pace, e sărbătoare, în fine, și pe ulița lor.

Mantaua atîrnă greu pe umerii soldatului; chipul îi e răbraz, obosit, dar un foc mornic îi mină pe drumul cu mesteceni care i-au strălucit cîndva iubirea. De pe unde a umbilat cu fruntul i-a adus miresei un dar: o cutie cu muzică. Aleargă la mestecenii lor, s-o întîlnească. Doar că ea nu l-a mai așteptat. Au convins-o ai ei, oamenii săraci, că dacă n-a mai dat nici un semn, s-a prăpădit, ce să mai aștepte... Ea l-a plîns, i-a făcut pomenile și s-a măritat, în silă, cu altul. Cu primarul satului. Scrierile ei le oprise să creadă fata că alesul e mort. Și acum mortul se întoarce. Ca un strigoi, cu ochi aprinși de dor, în furia răzburării, ostasul doboră mestecenii, martorii jurămîntului cădat. O primăvară fierbinte, făcută pentru dragoste, un vînt ce alungă norii, ar trebui să-i alunge dacă rînille ceteriale, din suflet, nu ar dura atît. Și pentru multă vreme după ce războiul s-a terminat. Adevăratul sfîrșit al războiului se prelungește uneori tîrziu. Eroii s-au întors obosiți,

insetați de pace, dar pentru ei pacea e încă departe. Pentru unii nici nu mai vine.

Din iadul frontului Dumitru s-a întors cu mîntea rătăcită de ce-a văzut, de ce-a trăit, acum dă tircoale satului, nu îndrăznește să intre, s-a refugiat în pădure, ca un animal hătîuit; nu îndrăznește să apară decît pe la miez de noapte ca un strigoi, chemat de vocea dragostei de odinioară. Dar ce-a mai rămas din dragoste, într-o mîntă rătăcită, întoarsă din iad și niciodată ajunsă la limanul suferinței. Două filme departe de a rîni, diferite stilistic, incluse în „Cicluul păcii” la Cinesmatică: *Cînd primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan și *întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu și aceeași dramă: a războiului, imposibilitatea regăsirii, moartea sentimentelor și moartea minții, la fel de cutremurătoare ca acei alt final dintr-o altă absență alt de îndelungată încă... Amiezul întors dintr-un lagăr de concentrare e strigat de vecini, vecinii ce speră să-i reactiveze memoria; și atunci el ridică mîinile — gest reflex —, numai așa glasul dinafară mai reușește să rețrezească în el o vagă amintire a momentului cînd fusese ridicat de fascist. Acum fostul luptător se predă trecutului pe care încerca să-l uite, se predă prezentului care, pentru el, nu ia-

seamnă decît o lungă, chinătoare vegetare. Adevăratul sfîrșit al războiului ca acel sfîrșit venind de demult, dinspre un alt vechi film românesc, atî de sugestiv intitulat *Viața nu iartă*. (Mihai Iulian și Manole Marcus). Viața

de după o atît de cutremurătoare siluire a ei, viața pe care războiul...

Alice MĂNOIU

Dramele  
de după  
„întoarcerii”  
(Viața  
nu iartă  
de Manole  
Marcus,  
Iulian Mihai  
cu Angela  
Chiuraru  
și Romulus  
Neacșu)



Atmosfera epocii, surprinsă în spiritul, nu în litera istoriei (Marza Barbu și Olga Delia Mateescu în *Colierul de turcoaze*. Scenariul, Eugen Barbu și Nicolae-Paul Mihail. Regia Gheorghe Vitanidis)

Foto: Daniel Anton



înt-un succint autograf pe care i l-am solicitat la apariția romanului *Săptămîna nebunilor*, Eugen Barbu (imi) mărturisise: „În momentul în care „noul val” a abandonat canonul artistic, declarînd cu suficiență că metafora și stilul sînt dușmanii ideilor, eu îndrăznesc să recidivez în munca la cuvînt, în tortura delicioasă a scotocirii în cronici, în căutarea expresiei rare, încercate de parfume orientale, declarînd încă o dată că proza românească și lirica ei ar trebui, tocmai spre aceste surse, să fie îndreptate cu toate puterile — pentru că aiurea nu găsim decît moluri, mode, ifose, nimicuri...”

Se poate constata cu ochiul liber că Eugen Barbu a venit către cinematograful la vîrsta deplinei maturități creatoare — cînd prima dintre cărțile fundamentale, *Groape*, fusese de-acum asimilată patrimoniului național; a venit, deci, ca scriitorul întreg — și care se puiea multumii foarte bine cu ecranizarea prozelor proze. Dar nu în această tentație — a cinematograferii — unuia sau altuia dintre scrierile sale — trebuie, cred, căutat impulsul determinant în apropierea scriitorului de cinematografer: deși, prin ocazia ce-o oferă — de vizualizare a cuvîntului, de preschimbare a metaforei în imagine și a ideii în mișcare — a cinematograferii (ar trebui să) constituie suprema tentație pentru literaturul modern... Judecînd faptele din perspectiva devenirii lor ulterioare, consider că „serialele” cu haiduci — Amza din primele, Anghel Șaptecai din celelalte trei, Mărgelatu în cele cinci de pînă-cum — relevă explicită cea mai plauzibilă pentru lungul și fructuosul mariaj dintre scriitorul „barbist” și arta filmului: prin posibilitatea, oferită prozatorului, de a-și anexa noi teritorii ale limbii (și, implicit, spiritualității) românești.)

Am mai avansat ipoteza conform căreia cea de a treia carte care — după însăși măr-

turirea lui Eugen Barbu — ar conta în conturarea unui profil al scriitorului: *Săptămîna nebunilor* (1982), își trage seva, miasmele și parfumul din poveștile (cinematografice) cu haiduci, imaginate — tată, de peste douăzeci de ani — de către prozator. Temeiul acestei ipoteze este însăși limba folosită, aici ca și acolo: în registre autonome, dar perfect consonante ca modalitate de abordare artistică a epocii (care, în contururile ei generale, este aproximativ aceeași). Și dacă, în „serialele” cu haiduci, rostirea personajelor rămîne viețioasă, păstrînd florul autentic al limbii vorbite — atunci, dar pe înțelesul spectatorului de-a-cum —, un roman ca *Săptămîna nebunilor* dă întreaga măsură a „magiei cuvîntului” pe care-o stăpînește și de care se lasă stăpînit autorul: fraza devine luxuriantă, cu reflexe grele, scriitorul respiră în perioade ample — aproape „nefiresc”, în comparație cu ritmul precipitat care animă majoritatea scrierilor românești contemporane. Somptuozitatea expresivă a unui Lampedusa din *Chepardul*, dar și puterea de cuprindere a frazei, pe care Marquez și-a întemeiat *Moartea patriarhului*, se regăsec — într-o ocazie — răscăltoare simbioză — în paginile acestei cărți ce înscrisie un moment de seamă în evoluția prozei românești de după război.

Iscață dintr-un imbold emanant cinematicografic (a se reconsidera, din acest punct de vedere, utilizarea flash-back-urilor în roman: noaptea apatică ce-l cotropesc pe erou se vede — cînd și cînd — străbătută de fulgerul amintirii, a cărui lumină împrumută omenilor, lucrurilor și evenimentelor o stranie strălucire), *Săptămîna nebunilor* marchează întoarcerea unui mare scriitor la marea (sa) literatură.

Nicolae ULIERU

in rîndul disciplinelor facultative în Austria, Cehoslovacia.

Așadar, filmul se învață!

Gala-concurs a filmului pentru copii de la Piatra Neamț organizată, din doi în doi ani, în cadrul Festivalului „Cîntarea României” are ca scop de a aduce în prim plan preocupări educative și pedagogice strîns corelate cu sensul dezvoltării noastre sociale. Repertoriul de pînă acum a înscris un număr impresionant de filme artistice, documentare și de animație, semnate de autori de prestigiu. Înădincolo de orice palmares posibil, gala-concurs prilejuiește discutarea tematicii și profilului filmului destinat micilor spectatori, a limbajului în care ne adresăm, și a căilor de evoluție a genului.

Selecția celei de-a treia ediții este, fără nici o îndoială „mai” reprezentativă pentru problematica specifică micilor spectatori; ea exprimă nivelul actual al creației de gen și, totodată, o diversitate de formule, de stiluri care cuprind de la filmul de ficțiune la documentarul artistic și științific, de la animație la serialul de televiziune, acoperind o arie de peste 200 de titluri, dintre care 50 în concurs. Producții ale ultimilor 2 ani. Dezbatările care vor fi organizate, mesele rotunde, întîlnirile și discuțiile cu elevii, cadrele didactice, cu părinții, ne vor ajuta să înțelegem mai bine ce mai avem de făcut și, mai ales, cum să contribuim prin modalitățile specifice artei la procesul de educare a tinerii generații, într-o convergență stimulantă, cu toți factorii educaționali ai societății.

La această ediție se vor prezenta și filme realizate de copii în cinecluburi pionieresti, filme care au suscit un interes neașteptat la edițiile precedente. Acest lucru mă îndeamnă să propun ca, începînd cu ediția a III-a din acest an să includem chiar în „Gala-concurs” o secțiune cu cele mai bune filme din creația cineaatoare din întreaga țară, realizate de copii.

Asociația Cineaștrilor din România are o colaborare extrem de fructuoasă, în acest sens, cu Consiliul Național al Organizației Pionierilor — împreună cu care organizează și alte manifestări de cultură și educație revoluționar-patriotică ca „Gala filmului pentru copii” și „Organizate în vacanțe anuale”, desfășurate anual la Năvodari și Eforie Nord. Un sprijin activ îl primim, în permanență, din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Comitetului de cultură și Educație socialistă Neamț. La aceste „gale ale filmului pentru copii” organizate în vacanțe am avut și oaspeți străini din țările prietene, oaspeți din U.R.S.S., R.P. Chineza, R.D.G., Polonia, Cehoslovacia. În vara trecută a avut loc primul simpozion internațional al filmului pentru copii cu tema: „Copiii, eroii ai filmelor noastre”. Simpozionul s-a ținut sub egida Centrului Național al filmului pentru copii și tineret din România al cărui președinte este distinsa noastră regizoare a filmului pentru copii, Elisabeta Bostan și sub egida Asociației Cineaștrilor, în prezența și cu participarea președintelui acesteia, regizorul Ion Popescu Gopo.

Avem speranța, avem convingerea că a III-a ediție a „Galei concurs” a filmului pentru copii, Piatra Neamț 1986, va răspunde și mai mult, mai exigent, cerințelor pe care Partidul, personal tovarășul Nicolae Ceaușescu le pune în fața tuturor creatorilor de film: „In toate domeniile trebuie să avem în vedere că viitorul României este în minile tineretului, al copiilor, că așa cum va crește tineretul, cum vor crește copiii patriei, așa va fi și viitorul României socialiste”.

Gheorghe NAGHI

Atenție, motor!  
Actori și figuranți reconstituind o  
filă de istorie — *Horea*



Piatra-Neamț

## Filmul de copii, motorul unei competiții de proporții naționale

**D**atele statistice oferite de UNESCO arată că un tînar între 7 și 17 ani își petrece în compania mijloacelor audio-vizuale un timp egal cu timpul său de școlarizare. Iată de ce e bine să știm ce filme facem pentru acest spectator care se află la începutul drumului său în viață și care își împarte timpul devenirii și formării sale între lecțiile școlii și „lecțiile” micului și marelui ecran.

Năzind să dezvolte în fiecare copil o personalitate armonioasă, filmele dedicate și prezentate lor tînd să se implice tot mai activ în viața și activitatea celor mai tinere generații, contribuind la educația revoluționar-patriotică și la formarea gustului artistic. Un cinematograf menit să ofere micului spectator argumente, motivații și exemple de comportament; să consolideze simțul datoriei și al răspunderii, simțul onoarei și al propriei demnități; să cultive ce este romantic în ființa micilor spectatori, să stimeze talentele, să le stimuleze fantezia, vocația, nevoia de afirmare creatoare personală, de cunoaștere a înaintașilor, dorința de a se cunoaște pe sine și a realiza frumosul; să întărească respectul față de adevăr, de muncă, de patrie.

Pentru stimularea și cultivarea unor asemenea trăsături, cinematograful destinat copiilor trebuie să îndeplinească o întreagă serie de cerințe — aș zice obligatorii — cu privire la repertoriul său tematic, la compoziția dramatică a filmului, dozarea informației, structura imaginii și a celorlalte elemente care hotărăsc asupra gradului de receptare a operei. Se spune, cîndva, că cinematograful vede lumea cu ochii de copil, mereu curios, surprins de propria sa observație, incitat că poate privi pretutindeni și altfel de aproape, incit realitatea, modelată de lumină, împrumută ceva din culorile visului său, visul însuși pare a fi o altă față a realității. Cinematograful se arată, astfel, ca o modalitate de gîndire în imagini, care se pliază pe mentalitatea copilului, pe nevoia lui de a cunoaște, de a descoperi lumea înconjurătoare. Cu toată rafinarea limbajului cinematografic, această înțelegere este astăzi mai evoluată decît presupunem. Ea se încadrează într-un model de experiență culturală caracteristică omului modern.

Prin urmare, filmul pentru copii — pentru copiii acestui timp — nu presupune o reducere a transfigurării artistice se raportează direct la spectatorul cărui i se adresează. În aceasta

Pentru  
copiii noștri,  
cît mai multe  
filme educative  
și atrăgătoare  
deopotrivă

simplism, al cărui efect este atrofierea gustului artistic, tensiunea gîndirii, fanteziei, nu o imagine uscată, didacticistă, ci sugestii care stîmcesc interesul și emoția; și nici acea mirare a navității obținută prin înlăturarea succesivă a unor presupuse dificultăți de înțelegere pe care copilul anilor '86 o refuză. Judecarea vie, iscoditoare a copilului, are, într-adevăr, nevoie de unele punți și trasee mai puțin abrupte pentru a descifra mișcarea dramatică a unei idei, dar acestea nu înseamnă că trebuie să i se dea toate răspunsurile de-a gata, rîpîndu-i posibilitatea firească de a înțeli, de a sesiza singur subtilitățile acțiunii, dialogului, sensul și frumusețea unei metafore. Arătîndu-i diverse aspecte ale realității sociale, familiale, școlare, filmul trebuie să-i acorde și satisfacția de a se putea implica în meandrele unui conflict puternic, adevărat, original, condus în așa fel încît copilul să-i descopere singur amploarea, consecințele psihologice, morale, cetățenești.

Universul de cunoaștere al copilului deschide orienturii mobile de la un an la altul, de la o generație la alta, știind că nu putem obține un răspuns la fel de valabil acum și mine, pentru copilul de la oraș cit și pentru cel dintr-un sat oarecare, dintr-o țară sau alta.

Nu putem fi indiferenți față de nivelul acestei capacități la un copil în vîrstă de 7 ani sau la un tînar de 17 ani. Orice efort de elevare a expresiei artistice se raportează direct la spectatorul cărui i se adresează. În aceasta

# nul Festivalului național „Cintarea României”

## Cineamatorii români pe orbite internaționale

• Veteranul mereu tânăr și activ al cinematismului, Ferdinand Nichitovici din Cîmpulung Moldovenesc, situat la loc de frunte în palmaresurile tuturor edițiilor Festivalului național „Cintarea României”, distins în anul 1964 cu Globul de cristal „Festivalul Jauntlor” de la Velden (Austria) pentru Tricicle despre Bucovina, a fost prezent și în 1985 la această manifestare care-și justifică titlatura, prin intrinseca anuală în competiție a 3-400 de lucrări ale amatoriilor din aproximativ 100 de țări. De data aceasta, au fost admise în concurs trei de scurt metraj ale sale: **Povestea lemnului, Cronică în lut și Copilărie fericită**, primul fiind laureat de două ori, respectiv cu Premiul pentru autenticitate și Premiul tinereții; un documentar-poem despre sculpturile în lemn executate de copiii bucovinieni.

• La Festivalul filmului de amatori de la Odesa (U.R.S.S.), cu participanți din țări socialiste, filmul **Să în minile noastre** de Ion Mato (cineclubul Combinatului siderurgic Fiești) a obținut Diploma Linului cinematorilor din U.R.S.S., **Obsele de Nicolae Negruțiu** (cineclubul din orașul Oțelul Rosu) — Diploma specială a juriului pentru cel mai bun film cu tematică antirăzboinică, iar **Nu de Schvedarek Ervin** (cineclubul Casei de cultură a sindicatelor din Tirgu Mures) — Premiul pentru cel mai bun film cu actori.

• Cineclubul Kinemaikon, Atelier 16, al Școlii populare de artă din Arad, condus de profesorul Gheorghe Săbău, a fost reprezentat la ediția jubiliară, a 25-a, a „Festivalului mondial al filmului de scurt metraj și al cinematorilor independenți” de la Huy (Belgia) prin cinci pelicule experimentale: **Recurență** de Ioan Galea, **Decupaie** de Gheorghe Săbău, **Autoportret de Iosif Stroița**, **Emergență** de Ioan Ples, **Dezast de Viorel Simulov**.

• Documentarul — poem etnografic — **De garul de Ion Moise** (cineclubul Intreprinderii „1 Mai” din Ploiești) a primit Premiul pentru regiile, iar reportajul inspirat din lupta cu gherilele Dunării, — **Asediul de Maximilian Popescu** (cineclubul Naxosm-Galați) — Premiul pentru imagine, la a VI-a ediție a Festivalului de cineamatori, cu participare internațională, de la Burgas (R.P. Bulgaria).

• Dedicat Anului Internațional al Tinereții și celei de-a 40-a aniversări a victoriei împotriva fascismului, Festivalul internațional al filmelor de cineamatori pentru tineret și copii de la Varșovia a inclus în concurs, după o severă preselectie, ambele filme propuse de cineclubul „Stud-film” al Centrului universitar București (coordonator Emilian Ursu), acordându-le aceeași recunoaștere deosebită prin dubla citare în palmares. Este vorba de **Lacrimi și triumf** de Radu Dăniile și **George Ciubotaru**, respectiv **Casca de Mircea Maier**, filme-metamorfe și esestice, înscrise în tematică festivalului, după cum o sugerează și titlurile.

(Urmare din pag. 2)

Noutăți? Vor exista, desigur, și noutăți printre imaginile pe care operatorii noștri (experimentatul Dumitru Gheorghe de la Studioul „Alexandru Sahia” alături de colegul său mai tânăr de la Butea, Gabriel Cobășian, în fruntea unui colectiv de operatori ce înfăptuie pe întreg cuprinsul țării) le vor oferi spectatorilor de azi. O suită dinamică, filmată spectaculos, în ample și energice mișcări de aparat, o suită impetuos ritmată prin intermediul montajului Marienei Andruță și susținută de o sugestivă coloană sonoră (obținută prin moderne sintetizatoare de zgomote și prin inspirate partituri muzicale, aranjamente simfonice corale etc.) de către alți doi talenți oameni de film: compozitorul Radu Zamfirescu și inginerul Horia Murcu.

Vind să ilustrom o problemă esențială a prezentului și viitorului socialist și anume asigurarea bazei energetice a țării am filmat mai întâi în bazinul carbonifer de la Rovinari, apoi în Valea Jiului, dar am înțeles curînd că nu putem apărea cu un asemenea film de sinteză a realizărilor moderne fără să înfățișăm și cel mai proaspăt bazin carbonifer al țării, bazinul de la Horezu-Alunu, născut de curînd pe harta patriei, bazin care va produce anual milioane de tone de cărbune. În imagine cu-prindem vagoane întregi de cărbune în flux continuu care va asigura lumina și căldura țării. Apar muncitori veniți din toată țara care se califică aici ca miniere, tractoriști, în loc de pămînt excavează acum cărbune. Apare imaginea unor conducători auto care transportă cu maximă grijă pretiosul minereu. Dincolo de energiile convenționale, soarele, vîntul, biogazul ni-i vom face aliați de nădejde în ofensiva pentru obținerea independenței energetice a României.

Nu putem vorbi — cinematografic — de realizările mai recente ale clasei muncitoare conduse de strălucitul ei Partid fără a evoca și câteva momente ale începutului mișcării muncitorești din țara noastră, ale dezvoltării conștiinței de clasă a proletariatului și a luptelor lui pentru cucerirea puterii.

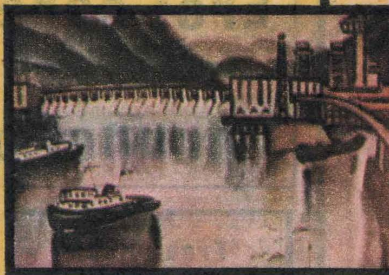
Momentul istoric al constituirii Partidului Comunist Român și al primului congres care a avut loc în mai 1921 la București, în sala din strada Sîntului Ionică, este evocat prin imaginea sa, dar și prin ecoul produs de acest eveniment în presa socialistă a vremii. Ne oprim, de asemenea, pe un alt eveniment de la care se împlinește anul acesta la 28 de ani, o jumătate de secol. E vorba de Procesul de la Brașov intentat luptătorilor comuniști care și-au ridicat glasul vehement împotriva politicii guvernului burghez de fascizare a țării și de răpire a libertății democratice. Proces în cadrul căruia tînărul revoluționar

Nicolae Ceaușescu a înfruntat cu demnitate și cuteranță completul de judecată al tribunalului militar, atrăgîndu-și ani grei de închisoare.

Repertoriul sugestiv la eroica rezistență a clasei noastre muncitoare și a partidului său revoluționar sînt înfățișate dinamic cu realizările celor două decenii de construcție socialistă modernă. Ele vor constitui, sperăm, un dialog viu, expresiv, între trecut și prezent. Dialog în care, dacă unii spectatori din generații mai vechi și mai noi își vor putea recunoaște o parte din aspirațiile, din strădaniile și realizările de zi cu zi, din efortul lor pentru înfrumusețarea vieții în patria noastră.

Înseamnă că filmul și-a atins scopul. Că a devenit o pagină însuflețită, mobilizatoare, de istorie vie, de eroică istorie trecută și prezentă.

Mircea CALOTESCU



## Mărturiile unei epoci revoluționare și constructive

O etapă în mișcarea cineamatorilor: de la lucrările singulare la o filmotecă proprie în fiecare cineclub

Doi cifre cred că exprimă cel mai succint și mai concludent, pentru început, amplificarea creației artiștilor amatori din cinecluburi. În anii de după Congresul al IX-lea al Partidului, în 1965, filmul în rețeaua sindicală 25 asemenea unități, cu 588 de participanți; în 1986 avem, în aceeași rețea, 420 de cinecluburi și 4 500 de membri — cu alte cuvinte o creștere de 10-20 ori.

Constituie pe lângă casele de cultură ale sindicatelor, cluburile muncitorești și marile întreprinderi industriale, aceste cinecluburi cu ponderea cea mai mare în mișcarea cineamatorilor realizează circa 600-700 filme pe an. Filmelor li se adaugă, nu ca un element secundar, ci poate chiar anticipativ, îndrumînd producția, un sistem de inițiere și educare a cineamatorilor, sub forma unor cursuri, metode, pe plan central și județean, prin care se asigură atât finalizarea orientărilor tematice, ideologice și culturale, cît și pregătirea și perfecționarea metodologică și tehnică a creatorilor, mai mult sau mai puțin experimentați ori debutanți.

Grație celor aproximativ 250 de aparate de loan vederi, 400 aparate de proiectie și două milioane de metri de peliculă distribuiți în intervalul la care ne referim, precum și cu aportul a 50-60 deplasări făcute anual în țară de către specialiști — cinești profesioniști, filmologi, împreună cu activiști ai Consiliului Central al U.G.S.R. — rețeaua cinecluburilor din sistemul nostru a fost reprezentativă masiv și cu mult succes la toate cele cinci ediții ale Festivalului național „Cintarea României”. Filmele produse s-au constituit astfel în una dintre cronicile cele mai vii, ca mărturie grațioasă ale epocii de mare avînt constructiv, economic și moral, social și cultural, pe care o trăim.

Ceea ce aș vrea să semnaliez, după remarcile prietunite recent, de cea de-a cincea ediție a festivalului, este elementul de continuitate tematică și creativă, element nou în creația cineamatorilor, atîndînd pasiunea, autenticitatea și valoarea preocupărilor lor artistice și educative, prin raportarea constantă și directă la realitatea vieții și muncii colectivelor din care fac parte. Fără a fi un factor limitativ, deschiderea spre cerințele imediate ale producției din întreprinderile respective și în special, în unele cazuri întregi suite de pelicule — revelatoare momente de conștiință și probe de talent, totodată inestimabile documente ale epocii, o materie primă potențială de adevăr și imobilită de sensibilitate pentru viitoare documentare de montaj de mare anvergură.

Aș cita, în această ordine de idei, suite de filme realizate la cineclubul bucureștean al Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor, serie începută cu **Podul de Dunăre** (1973) și evidențiată în 1985 prin **Un pod pleștig în aer**, film despre performanța construcției care leagă cele două maluri ale Canalului Dunăre-Marea Neagră la Medgidia. De asemenea, e de menționat consecvența cu care cineclubul de la Trustul-antrepriză de construcție și hidroenergetice Bacău s-a urmărit, în anii 1961-1965, spectaculoasa metamorfoză de pe malurile Siretului, de la Pascani la Răcăciuni, prin mai multe scurt metraje care au parcurs și în plan calitativ un impresionant traseu, de la pelicula utilitară la poemul cinematografic închinat oamenilor ce schimbă fața țării.

Trecînd în alt peisaj — desi ar mai fi de menționat în continuare aliniatul precedent cel puțin câteva pelicule ale cineclubului „Donare” de Galați despre transportul pe Dunăre al platformelor de foraj maritim — mă

cuvin generalizată și, înainte de toate, mai bine cunoscută și popularizată, spre a ridica și creația cinecluburilor la noul nivel al gândirii și practicii din etapa istorică inaugurată de Congresul al XIII-lea al partidului. Fiecare cineclub dispune în prezent de o mică filmotecă din producția proprie și ea trebuie studiată, printr-un imbold al desăvîrșirii. Există, pentru aceasta, bune premise și șanse de înnoire calitativă în toate cele zece categorii tematice și de gen, desigur elastice și comunicante, din regulamentul Festivalului național „Cintarea României”.

Cali palere de la cineclubul „Faur” al uzinei „23 August” din Capitală, **Tractorul 10 001** de la Intreprinderea de tractoare și mașini agricole Craiova, **Navalișii la extrema sudică** de la Șantierul naval Mangalia, **Acțiunea Sulf-Gilman** de la cineclubul „Fetești” din Cîmpulung Moldovenesc, **Memoria Oțelului** de la Combinatul chimic Rimnicu Vilcea, **CET 2** de la Trustul-antrepriză de construcții industriale Oradea sînt tot atîtea virtuale capete de serie ce pot fi urmate de noi realizări de prestigiu, la cote calitative superioare, în numeroase puncte de interes de pe harta tot mai bogată a activității cineamatorilor din țara noastră.

Constantin CRĂCIUN  
instructor al Comisiei culturale  
a Consiliului Central al Sindicatelor

...Și profesioniștii în aceeași stimulatoare competiție a talentului (Sergiu Nicolaescu și o parte din echipa sa: operatorul Nicolae Girardi și Sorin Stanciu)



## Eroi care nu pot fi concepuți în afara unei pasiuni creatoare

Cum se vede universul muncii proiectat în universul filmului?

**Eroul meu așa cum e în viață**

**P**ersonajul principal din *Mere roșii*, doctorul Irod, a circulat și circula prin mai multe proze ale mele (inclusiv în romanul „Balanța”, cu numele Mitică). El a apărut pentru prima oară în nvela „Trezeci și opt cu doi”, acum vreo douăzeci și ceva de ani, prototipul lui în carne și oase existând în orașul Fîrnibîi-cu-Vitea. Ca să-l cunosc, m-am internat în spitalul din orașul respectiv pentru zece zile (mi-am scos amigdalele cu ocazia asta) și am asistat personal la câteva din întâmplările descrise în film. Medicul din realitate (se numea Gigel) făcuse sport, adică box și ciclism, avea cinci copii mici și era îndrăgostit de meserie încă la uterarea de sine, fiind în stare să muncească și să studieze câte douăzeci de ore pe zi. Nu e nici o figură de stil când spun că acest om își găsea în muncă o plăcere enormă, o bucurie sufletească fără margini, care-l transfigura pînă la beatitudine. Când i-a reușit o operație în premieră (premieră pentru el și pentru spitalul respectiv) s-a aruncat îmbrăcat în Olt de fericire. Bucuria lui de a munci se transmitea și celor din jur, o asistență medicală mi mărturisese căvingera ei intimă că doctorul o hipnotizează uneori, altfel cum s-ar explica faptul că nu se mușca adesea cite o zi și-o noapte alături de el fără să obosească, ea, care era o ființă fragilă. Bolnavii credeau și ei în el o fanatism, fiind le spunea el că-i vindecă, aceștia erau siguri că așa se va întâmpla și intrau în sala de operație fluierind. Dimineața, la poarta spitalului, îl așteptau cîrdirii de oameni, unii ca să-i consulte, alții ca să-i mulțumească. Avea fama de a nu fi luat în viața lui nici măcar un capăt de ață de la nimeni, deși, fiind un om cu o casă ațît de grea, ar fi avut, după părerea unora, dreptul la o atenție.

După terminarea filmului realizat de Alexandru Tatos am așteptat cu emoție părerea lui. Vroiam să știu (asta mă interesa cel mai mult) ce l-a impresionat din tot ce-a văzut, care episod anume. Mi-a mărturisit că nu l-a impresionat nimic în mod deosebit. De ce? „Ce-am făcut eu pînă acum sint fleacuri, mi-ai zis ei. Un om trebuie judecat mai tirziu, la bătrînețe, nu cînd e tînăr. Acum sîntem toți vii. Totul e: cit ne ține asta? O să fiu eu și peste douăzeci de ani la fel? N-o să obosesc? N-o să mă blazez? Asta-i întrebarea.”

Da, asta-i întrebarea. Ce-ar fi să fac un film pe ideea asta? „Fastuina — după douăzeci de ani...”

Ion BAIȘU

**Un inginer „ascultă” realitatea**

**S**-au suprapus în filmul de-acum un deceniu al lui Sergiu Nicolaescu, *Zile fierbinți*, similitudini de destin, ale zărilor fost inginer și ale inginerului din film, directorul de șantier naval Coman. Dacă ne gîndim bine este, poate, filmul care amintesc cel mai mult de biografia realizatorului însuși, biografia unui om care și-a făcut un cult din îndrăzneală. Indrăzneala de a schimba direcția propriei vieți părăsind școala navală pentru Fototehnică, și apoi ingineria pentru cinematografie. Fără îndrăzneala pe care l-a transmis-o și personajului din povestea cinematografică, petrecută pe un șantier naval (personajul este interpretat de Sergiu Nicolaescu), inginerul n-ar fi devenit cineast. Apoi, cineastul-documentarist, care iese la rampă cu *Memoria trandafirului* n-ar fi abordat ficțiunea, n-ar fi făcut nici *Dacă, nici Ipa*, nici *Cu minile curate* și altele. n-ar fi putut la uterarea după Camil, nici pe aceea după Rebreanu.

„Inginerul din *Zile fierbinți* este, în multe privințe, un om numit îndrăzneală, trăsătură de caracter fără de care viața s-ar scurge ca un riu de șes, lent, aproape încrămenit în albie. Trebuie îndrăzneala inginerului Coman care vrea să monteze, în premieră națională, imensă elos a mineralierului de 55 tone și trebuie și îndrăzneala lui, Sergiu Nicolaescu de a face un film cu ajutorul căruia să poată spune: „cineastul trebuie să învețe să cunoască rostul adevărat al filmului și anume să asculte realitatea”.

Există la amîndoi — la cineast și la personajul pe care îl modelează în *Zile fierbinți* o trăsătură de caracter care îmbracă de fapt toate reacțiile cotidiene: cutezanța de a încerca chiar și imposibilul crezînd, în sinea lui, de fapt în sinea lor — cineast și personaj de film — că imposibilul este doar o provocare, o invitație la autodepășire și, în ultimă instanță, un mod de a face imposibilul posibil. Coman, deși surprins cu bună știință pe o trăsătură doar una, însă puternică, este omul care sfințește locul.

Mircea ALEXANDRESCU

**O femeie intră pe poarta uzinei**

**M**ajoritatea eroinelor Malvinei Ursianu se recomandă cu numele întreg, specificînd nu

fară o nuanță de fin orgoliu și profesia: „ingineră Maria Dinu”, „arhitecta Lena Matei” etc. Conștiința unui rost adînc, aflat prin puteri proprii în marele univers al muncii, le justifică existența, dincolo de încercările vieții lor personale, nu puțin și nu ușoare. Destinul inginerii Maria Dinu, protagonistă filmului *O lumină la etajul zece*, ilustrează la scara mai ximei expresivității și autenticității umane acest sentiment fundamental, care traversează nu întîmplător filmele Malvinei Ursianu, îl regăsim, ca pe o coordonată a unei opere coerente, pîrînd cu el noi și tulburătoare semnificații, în mai toate creațiile sale.

Indrăznesc să spun însă, că trebuie să ai în față nu numai un personaj văzut de cineasta noastră, ci să fii și Irina Petrescu pentru a face din întoarcerea într-o fabrică, părăsită nu din voință proprie, un adevărat marș al demnității. Femeia calca pe locurile unde a muncit, cu cîțiva ani în urmă, cu aerul celui care reîntre în posesia unei lumi ce-i aparține de drept și de fapt. Este „acasă” la ea și ține să se știe acest lucru. Performanța autoarei și a actriței mi se pare decelabilă, cu deosebire, în scenele intrărilor și ieșirilor din uzină; deși amestecată în mulțime, eroina nu este înghețată de această, nu o pierdem nici o clipă din câmpul nostru vizual. Acolo, în mijlocul oamenilor, al tovarășilor săi de muncă, ingineră Maria Dinu își recapătă adevărata identitate omească. Desigur, rînilor sufletesti sînt rani nu ușor vindecabile, iar dinamica morală a unui film ca *O lumină la etajul zece* este mult mai complicată decît ar putea să se înțeleagă din aceste cîteva rînduri. Dincolo de ele, dincolo de orice, își spune cuvîntul regăsirea apartenenței la o lume trînică, a unor valori inebriabile, în esență, a dreptului și a bucuriei de exprimare a personalității prin munca de zi cu zi.

Magda MIHĂILESCU

**Reporterul în acțiune**

**R**eporterului nu l-a fost niciodată străină tenacitatea detectivistă. Femeia nesăfioasă de senzational, curiozitatea rimează cu setea de adevăr. În cazul de față a alfa „secretul lui Bachus”, înseamnă, de fapt, a da în vileag minciuna. Minciuna pe care s-a clădit întreg esafodajul corupției. Și iată că se iveau un voluntar, un temerar care se încumetă să atace imbatabila citadelă. Este un simpatic și tînar gazetar de la un ziar local. La început poate părea prea mic pentru o campanie atît de mare. Dar el nu se lasă intimidat de obstacole. Ba, din contra, își provoacă adversarii pentru a-i putea învinge. Pe chiar terenul lor, în chiar biroul lor suprasaturat de bunuri

materiale și ciurcări sentimentale. Cu abilitate, cu inteligență, face pe prostul, simîlînd, întocmai, defectele insului comun — naivitatea, credulitatea, comoditatea, indiferența — adică acele banale, mici și neînsemnate (aparent) defecte care permit proliferarea raului social, lăsînd loc flagelului să se întindă și să carîngreze organismul sîntos. Stăpîn pe atributele meseriei sale, Mirea (numele lui vine oare de la „mirare”?) pursuează la o amplă investigație. O face într-un mod nu neapărat original, dar marșînd pasionat pe absolut, uitîndu-și, pentru o vreme, propria identitate



Frumusețea sufletului innohînd frumusețea chipului: Irina Petrescu, ingineră din *O lumină la etajul zece*

Astfel încît reușește să cîștige încrederea, ba chiar simpatia marelui boss. „Modestul” teșghetar milionar o să și recunoască: „Am greșit, o singură dată mi-am calcat principiile, am avut încredere!” Dar dacă inițial reportorul pornește la drum senin căuînd să-și păstreze umorul, odată prins în sarabanda tra-

Fermecător și fascinant ca însăși viața: Mircea Diaconu, medicul din *Mere roșii* (cu Angela Stoeneșcu)

Un om numit îndrăzneală: Sergiu Nicolaescu, inginerul din *Zile fierbinți* (cu Zephi Alsec)

Aici, el va avea ultimul cuvînt: Emil Hosu, ziaristul din *Secretul lui Bachus* (cu Gheorghe Diniță)



# pentru crearea epopeii revoluționare a actualității

gi-comică pe care o declanșează, disimulată lui anchetă acumulează o revoltă fără margini: omul de bun simț se încarcă de repulsie, de ură, de dispreț. Măliția din priviri îi dispare treptat, ca în scena finală să izbucnească într-o zăbucimată imprecizie. Simplu și firesc devine ceea ce trebuie să fie: un bun gazetar — purtătorul de cuvânt al opiniei publice.

Această aventura, imaginată de Titus Popovici cu binecunoscutul său har al autenticiității, a reprezentat pentru regizorul Geo Sănzescu o surină de insolite speculații hiperbolizante, iar pentru Emil Hossu, interpretul ziaristului, un excelent prilej de a-și etala deopotrivă resursele de ingenuitate și de dramatism. Un personaj ce înglobează o „inofensivă” candoare, dar și o reală forță demascatoare. Un personaj al cărui crez profesional este adevărul.

Irina COROIU

## După amiaza unui campion

**S**ă transformi o eminență cunoscută, o prezență neliniștită a cabinetelor taicne într-un campion al supercaușului? Microordinarul ascuns care mă secundază în luarea deciziilor clipește dezaprobator: **no comment!** Intuiția regizoarei Cristiana Nicolae, asociată cu o cunoaștere prospectivă, a mizat însă pe un număr câștigător. Și astfel Val Paraschiv, distribuit pînă atunci, cu persuasiune, în misterioase personaje istorice și politice, adesea de joc dublu, a devenit motociclistul de bob la zentul carierei din filmul *Stele de iarnă*. S-a transferat actorul reflexiv, de concepție (să nu uităm că, în ultimii ani, s-a consacrat, mai ales, regiei de teatru), să fi transferat, deci, asupra eroului interpretat propriul regret de a nu se fi putut consacra motociclistului de performanță, rezumînd, în perioada filmărilor, cînd am-atașat de el, posibila glorie a trecutului la o banală motoretă? Simplă speculație psihologice, probabil... Fapt este că Val Paraschiv nu intra prin rolul incredibil într-un total contre-emotor așa cum mi se pare încă la început. Dăvădă interesul cu care s-a apropiat de genul acesta de competiție, în aparență unul dintre cele mai sublim gratuite sporturi existente în lume, pentru care doi oameni fac sute de ore de antrenament, în sală, pe trasee de motocross și pe circuitele de motociclist — vară, iarnă, nu odată pe viscol, pentru a fi împreună mai puțin de două minute în spațiul strîmt al bolidului metalic lansat cu aproape 200 de kilometri pe oră în igheahul de gheață îngust și arcuit al pistei de bob. Adică mai puțin de 3 minute pentru toate cele patru coborîri ale unui concurs. Cîteva secunde despărțind titlul de campion mondial de posibilul anonim. Doar cîteva — făcînd însă parte din 480 de secunde infernale. Închipui-vă cum vău simți la o viteză de peste 100 de kilometri pe oră, într-o căruță cu roțile cercuite metalic, pe un drum acoperit cu pietre de riu. Or, pentru a-l înțelege pe eroul din *Stele de iarnă*, Val Paraschiv a făcut nu una, ci zece de coborîri cu bobul pe pista de gheață. Din asemenea multiple și eterogene acumulări psihologice — începînd cu tănuitele năzuințe nerealizate ale primei tinereți, continuînd cu îndelunga pregătire spartană pentru cele cîteva minute de „infern” ale concursului de pe care numai autorii de metafore superficiale l-au putut numi „zborul de gheață al bolizilor de metal”, și terminînd cu „sforăriile” deloc amuzante ale birocrăției sportive — din interferența acestor date deci, suprapuse pe coordonatele reflexiv-interiorizate ale propriei personalități, a conturat Val Paraschiv, împreună cu regizoarea Cristiana Nicolae, efigia campionului în amurg din *Stele de iarnă*. Un personaj sub

permanent self-control (care, mărturisesc, prin unele trăsături, mă contraria încă, neconcordanță cu eroul conceput în scenariu) exigent, a ceea ce pînă la exagerare, cu sine și cu cei cu care, ancorându-și inteligent unită cu capacitatea științifică și tehnologică împotriva amenințării declin psihologic, un ambițios înțelept, acceptînd să se retraga abia după ce și-a dovedit sieși și le-a dovedit celorlalți că mai poate învinge. Un „campion” caruia actualul antrenor al lotului național de bob, fost el însuși un mare campion, îi mulțumea cu ochii înroșiți, pentru că a știut să descopere în sportul de performanță omul capabil să strîngă din dinți mobilîndu-se supraomenește pentru victorie, dar și în singularitatea marilor sale tristeți.

Mircea HERIVAN

## Omul de știință la ora istoriei

**M**ăm prețecut o bună parte din viața printre medici și chiar dacă, formal, de foarte mulți ani am schimbat această profesie cu o alta asemănătoare, formația științifică și-a pus definitiv amprenta pe tot ceea ce fac. Nu pot crede fără să cercetez, nu pot vorbi fără argumente și nu pot accepta decît ceea ce văd și simt, nu pot accepta gîndirea și practica care este magică etc. Ca medic, detest moartea biologică, iar ca scriitor, moartea psihică și pe toți agenții ei.

Vrem — nu vrem, trăim într-o lume formată de știință, iar valuta foarte a prezentului și, mai ales, a viitorului, este aurul cunoscut. Cîntă care, cită informativ, atîta libertate și progres. Firește, oamenii grefelor calibranți care se cred Shakespeare pot încetini ritmul evoluției, însă nu au cum să-i schimbe direcția. De asta și din alte o mie de motive era normal să mă fascineze lumea celor ce se înfruntă cu necunoscutul și moartea.

Profesorul Cristian din *Orgoliu* este rezultatul provizoriu, desigur, al acestui interes. El a fost obligat, ca alții alții din generația lui, să lupte nu numai cu cancerul propriu-zis, ci și cu un alt cancer, mult mai cumplit, cel social. Luptă eroică, dar înfruntă pentru necunoscut n-ai mijloace materiale, tehnice, informaționale etc. și pentru prostia agresivă — ceaaltă specie de cancer — n-ai arme. Poți lupta cu acesta din urmă numai dacă te cobori la nivelul ei și îi împrumuti arsenalul — ceea ce te descalifică imediat ca om. Cristian știe că niemeni nu așteaptă pe cei întîrziți și niemeni nu-i mai caută pe cei rălăciți. Și atunci? Victor Rebenguc, mare și complex actor, a subliniat cum se cuvenea această dilemă tragică. Dacă filmul ar fi fost în două serii așa cum l-am găndit inițial împreună cu Manole Marcus poate că datele problemei ar fi fost mai bine puse în lumină. Dar, cu toate scelerile lui, cu toate prejudecățile ce însoțesc ecranizarea, simt sigur că acum Cristian-Victor Rebenguc ne poate spune mult mai multe decît a reușit în zilele premierii, iar mesajul l-ar fi înțeles mult mai bine. Pentru că datele problemei se pun astăzi cu și mai multă gravitate.

Dincolo de toate, lumea din *Avanposturile* cunoașterii meită un interes infinit mai mare. Pentru că ea știe foarte bine „ora exactă” a istoriei.

Augustin BUZURA

## Portret de constructor

**U**n chin cinstit al creativității străbate această „imposibilă iubire” și s-ar putea spune că în foarte puține filme românești există o asemenea încordare în a ține mîna omului la egală distanță de morbositate și disperare, de activism și ornamentație optimistă. Vine din *Intrusul* lui Preda, desigur, această privire dreaptă — muncă, dacă e creale și pasiune, nu poate să nu treacă prin căznă și onestitate, amîndouă profund castile discursurilor de paradă cinematografică. Șerban Ionescu menține, în fiecare mișcare, de cele mai multe ori bine articulată ca emoție, sobrietatea unui destin care ia durerea și o pune pe nicolăv pentru a face din ea putere, sens. Constructorul lui e un creator care nu

## Cîmpan, un om al cîmpului

**E** greu să vorbești de pasiunea pentru muncă a eroului pe care-l interpreți omîndînd propriul patos în muncă sau pe cel al autorului care a născocit personajul sau, în fine, pe cel al regizorului care e îndreptățit să definească, la rîndul lui, într-un mod propriu, personajul. Vorbînd din punctul meu de vedere, pasiunea nu trebuie discutată, ci simțită și nu dau nimanui credi să mă caracterizez după ceea ce spun și nu după ceea ce simt și fac. De fapt, cuvintele restrînte cu abilitate creează mai mult confuzie decît eficiență. Exaltarea noțiunii duce la devalorizarea ei, iar tentația sofisticării la escamotare. Pentru mine un om pasionat e acel care vorbește simplu despre muncă, așa cum ai cere o bucată de piine cînd îți-e foame. Acest mod nu



Întîlnirea dintre personajul exemplar și interpretul ideal: Victor Rebenguc, savantul din *Orgoliu* (alături de Cristina Deleanu și regizorul Manole Marcus)

se poate abstrage din nenorociri și nenoroc. Ele îl marchează și pun o pecete apăsătoare pe chip și pe suflet, el nu se ferește, nu se sulemeneste — imposibilă iubire e, înainte de toate, o imposibilă detașare de cea brutalitate a concretului care-l va obseda și pe Petri, cel mai iubit dintre păminteni. Filmul lui Văeni — cu multe surprîzi, atîncări și dificultăți de ritm, riscînd o anume lipsă de antren — impune pînă la urmă, pentru cei care la cinema au și răbdare, o imagine puternică și rară în filmele noastre care îndrăznesc să-și bată țărșii în lumea șantierelor: o tenacitate care nu trezează cu adversității, oricît îi e de greu și de trist. Crisparea aceasta, foarte prudentă în fața bucuriilor superficiale, o găsec necesară, printre atîtea cursivități și frivolități ce se exersează în zona cea mai aspră de inspirație.

Radu COSAȘU

Pagini realizate de Irina COROIU

excluce vibrația și frămîntarea, un om pasionat cu privirea achiușă față de viață. Privire în care intra și o cantitate de stăbucine: Desu-nu manieșit al personajului nu mă va convinge niciodată. Am schițat în clevea vorbe pasiunea legată de conștiința profesională proprie mie. Mutatis mutandis, Cîmpan, eroul filmului *Miezul fierbinte al pînii*, realizat de Alecu Croitoru pe scenariul lui Vasile Mihai, este un simbol al omului cîmpului — chiar numele ne conduce la această sugestie. Pentru el fericierea se dobîndește numai acolo unde își poate investi pasiunea. În muncă. Fericierea dobîndită în acest fel nu are chipul îndestulării, al timpului liber (sau nu numai), ci chipul legii lui interioare de care ascultă, chipul asumării destinului și epocii. Pentru el pasiunea înseamnă inițiativă, inventivitate, sentimentul importanței lucrului pe care-l face. Fericierea înseamnă pentru el, în ultimă instanță, acțiune, dăruire și este îndoielnică părerea că un om inactiv poate fi fericit. Împătimit de muncă — văzută ca un proces de emulație și selecție — Cîmpan e un erou exemplar și e posibil să se ivească într-un context de asemenea amploare. El crede în posibilitatea ivirii lui — iar pasiunea începe de la a crede în ceva.

Vistrian ROMAN

Rezistența fizică poate însemna și rezistența morală: Valeriu Paraschiv, sportivul din *Stele de iarnă* (cu Gheorghe Cozîrci)

Simplitatea gestului esențial: Vistrian Roman, agronomul din *Miezul fierbinte al pînii* (cu Cezara Dafinescu)

Cu fața la speranță: Șerban Ionescu, constructorul din *Imposibilă iubire* (cu Tora Vasilescu)



# „Gred în forța prieteniei exigente“

**A** partament obișnuit de bloc. Prin ingenuitatea celor ce-l locuiesc a căpătui o modernă topografie: chicotea și învecinează cu living-ul care este totodată și verandă. Un spațiu aerat în care splomarea de obiecte nu devine sufocantă, ci conferă personalitate fiecărui ungher. Citeva miniaturi de epocă, o gășă de Rauch, tablouri de tot felul — flori sau minuscule alize lăcuite de la Moulin Rouge (achiziționate pe matriile Senel), delicate vase de alamă, plante de cameră. Pe un raft de bibliotecă, printre cărți și discuri, diploma A.T.M.: „Se conferă actorului Costel Constantin premiul de interpretare pentru ro-

despre cinema de la el. E un regizor care totdeauna știe ce vrea. Frecum un pictor, el da mai întâi conturul portretului, o lăcaș precisă, cea esențială. Foarte ca fermitatea, siguranța îl vine din faptul că lucrează permanent la Studioul Sahia și practică meseria propriu-zisă zi de zi. Ultimul film, cu el-lam-facut, Amurgul tininilor. Au fost filmări dificile care au durat vreo două luni, pînă toamna 1974. Povestea impunea un cadru cu elemente strict determinate: fiintina care trebuia săpată, rîl care se revărsa... Personajul meu, ca timpologie, se înscira în galeria oamenilor simplici care au trăit din plin primii ani ai republicii,

rost. Tonalitatea emisiei vocale se modifică, volumul scade foarte mult. În film o mică înstrăiere a sprincenei poate suplini o tiradă întreagă. Televiziunea — și eu am lucrat foarte mult pentru micul ecran, am jucat în peste 100 de piese — intervine la rîndul ei pentru a-ți păstra intactă luciditatea. Munca în televiziune e și mai dificilă, pentru că trebuie permanent să-ți dispensezi atenția. Să faci deodată și mișcarea propriu-zisă și sincronul și, automat, montajul, așteptînd să se aprindă becul camerei. Dacă la film tensiunea, ritmul se pot imprima și prin forțarea, la masa de montaj, în televiziune trebuie ca tu însuși să-ți

desupra unui culb de ouci”, că-l veți juca pe Mc Murphy? Conștețiți filmul alit de celebru al lui Forman?

— Filmul îl văzusem încă în perioada de pregătire a spectacolului Generosoa fundajie de Antonio Buero Vallejo. Modelul era, într-adevăr, covârșitor. Dar mai exista și cartea. Și, oricum, Horea Florescu avea o cu totul altă viziune regională asupra dramaturgilor lui Dale Wasserman... M-am mai gîndit că el, Jack Nicholson, judecă doar în fața camerei de televiziune, pe cînd eu va trebui să exist pe scenă. Mi-am spus că dacă izbutim să atingem încredințarea simbolice bătălii pe care spiritul liber o desfășoară împotriva mecanismului obstrucționist, atunci îl vom avea, în mod sigur, pe spectatori de partea noastră. Nu sunt un orgolios. Filozofia mea de viață nu-mi dictează că să măriez bine. De actori, de regizori, mai bine decît altul. Fe pe cîștig îl propun să-l fac cel puțin la fel de bine. De ce să nu existe pe lume două lucruri bune? Să existe cît de mult! Și apoi, niciodată arta, faptul de creație nu se lasă cîntări... Acest rol, pe care îl consider asemănător celor din tragediile antice, a fost și este pentru mine un pariu pe care mi-l-am impus și vreau să-l onorez pînă la capăt. Spectacolul nu-l pot juca decît de două ori pe săptămîni și mi-a fost, îmi este necesară un regim sever. Efortul în viața și în marea privește în exclusivitate. Spectatorul nu trebuie să simtă zîmbetul crispat al celui de la trapez. Pentru că atunci, automat, se coboară o pinză care-l separă, spectatori simt inhibiții de cazna interpretului și resping performanța... Zădărnice călătiri, prelinse actorului, în afara de statură și voce este și condiția fizică. În sensul că mai curat al cuvîntului. Eu vin cu un ceas înainte de spectacol. Îmi las un spațiu în care psihicul se relaxează, apoi se pregătește pentru efortul care-l așteaptă pe scena de spectacol. Mai important decît fîcările, gîntexuniile sau 600 de respirații yoga, mai important este acest obicei — acest răgaz în care te ații singur cu tine însuși... La filmăm trebuie de la bun început să se realizeze cu o multă răbdare și calm. Din capul locului știu știe că este foarte mult de așteptat. Fregătirile pentru cele 30 de secunde ale tale pot dura 6 ore, chiar mai mult: se pun luminile, se trag practicabilele, regizorul urîă la securizi, se aduc scaune, se schimbă fîrme. Și abia pe urmă îți tu să ai două cuvinte gîntexuniile... Îți trebuie o mare de liniște interioară, putere de stăpînire... Dar, cum v-am mai spus, dacă te înțelegi cu echipa, atunci fricțiunile inerente trec mult mai ușor. Depinde de fiecare înș în parte ca lucrurile să meargă bine. De actori, de regizori, de operatori. Și eu am lucrat cu operatori excelenți: Călin Chibiu, Doru Mitran, Vivi Drăgan Vasile, Valentin Ducaru... Depinde și de tehnicieni. Dacă oamenii se cunosc, își știu călătiri și defectele, limitele de rezistență, atunci se menajează reciproc și de obicei și de susceptibilități. Totul e să domnească o reală atmosferă de prietenie profesională și un spirit de autoexigență... Aveam o firmare foarte grea, eram la ion. Eu, avocatul Grosaru, veneam cu o șarșă cu doi cai, mi-l amprent în fața casei lui Ion și el mi-l împina cu o tavă cu pîhăruțe de țuică. Soarele trebuia să-mi cadă din spate printru doi copaci. S-a pregătit filmarea. Am repetat de 20 de ori. A sosit momentul mult așteptat. Soarele era la locul potrivit. Operatorul s-a confirmat și el. Regizorul Mircea Muresan a dat semnalul „Atenție, motor!”. Brus, s-a auzit „Stop!”. Muresan s-a apropiat de mine, mi-a îndreptat cravata, mi-a înș mînersale la mîniși. Și deodată, alina fața ca marul, a început „Ce însemnă asta? Pe marginea mînișii era scris „Stefan Iordache”. Fata de la costumă s-a repetat, a spus mînișă spunînd „Imediat, se rezolvă!”. În câteva secunde a fost înapoi. Cînd Mircea Muresan s-a să-mi rîstîrîngă în mînișă, pe ea scria „Costel Constantin”...



actorii nostri

Costel Constantin

După 40 de filme emulația e privită nu ca o loterie cu un singur cîștigător, ci ca o cursă în care foarte mulți pot să alerge foarte bine

Foto: Victor S. FROE

lul Mc Murphy... „Încercarea aceasta de vechi și nou, de păină și strînicie face ca întreaga ambianță să respire caldă, tonica intimitate a unui solid cămin. Bucuria cu care Costel Constantin se grăbește să-ți prezinte fiecare lucrurur în parte îl trădează pe familișul exemplar. Ate că discuția se înțirge simplu, direct, deși fără să înceapă cu „subiectul”:

— „Fiii mei? Cel mare se pregătește pentru medicina. Cei mici libere străine nu-l displac. Nici literatură. Cîl limbă însă nu-pasionat decît de sport. Face rugby. E mai înalt decît mine, are 1,94 m...”

— Bănuesc că, într-un fel sau altul, ve amîntesc de tînărul care erați la 17 ani cînd băteați la porțile Theliei... Singur va caracterizați cîndva ca „un băiat timid și politicoș” cîntina însă îl era jens că e astfel și cănta ca mîcar pe scenă să arate așa cum se via: „un bărbat forte, voluntar”...

— Pînă la urmă am rămas totuși un factur... Îmi place mai mult să fac, decît să spun. Așteptîndu-vă să veniți, mă gîndeam că în toamnă se împlinesc 15 ani de la primul meu film. Între timp am făcut peste 40. Și uite, abia acum, revista Cinema îmi solicită un interviu...

— Să considerăm convorbirea noastră o coincidență ferocă?... La porțile albaștre ale orăzului era un film emoționant realizat după un inspirat scenariu al lui Maria Prode. Cum eți ajuns dumneavoastră la porțile cinematografice?

— Dădusem o probă, încă pe cînd eram student, pentru S-a furat o bombă, filmul lui Gopo. Rîul l-a făcut însă jurie Dariu... De-a lungul anilor am lucrat cu mulți, foarte mulți regizori... M-au solicitat și Fintilie, și Turcu. Am jucat în două importante filme ale lui Verou, Semnul capetel și Așteptînd un tren. Am filmat și cu Danieliuc, Ediție specială. Fe el îl știam de pe cînd, la iași, urma francezoa și juca Jimmy Porter într-o echipă de teatru studentesc. Teofil Vlăcu și cu mine eram instructori artistici. E pasionant să lucrezi cu Danieliuc, dar trebuie să poți să-ți țipi, pentru că înfăcărata lui ardoare pentru ceea ce face, pentru ceea ce vrea să obțină poate provoca unora o stare de panică care derutează. Colaborarea mea cea mai fructuoasă am avut-o cu Virgil Calotescu. Cred că există în meseria noastră — poate că și în altele — o sumă de afinități, de punți afective care îi leagă pe cei ce lucrează împreună, aceeași lume spirituală înseamnă o posibilitate de comunicare optimă. Am filmat mult cu Virgil Calotescu și am învățat foarte multe lucruri

perioada marilor transformări revoluționare cînd condițiile sociale grele, de consolidare a clasei proletare, au coincis cu vitregiile naturii, seceata lui '46...”

— Dificultatea și, în ultimă instanță, frumusețea aspiră a acestei peluice cred că provine și din maniera aleasă — cvasi-documentară, ceea ce a presupus un spor grad de autenticitate în reconstruirea, în interpretare... Nănu Calotă, comunistul Nănu Calotă, e un personaj așezat ca marea majoritate a eroilor interprețați de dumneavoastră pe marile și micul ecran. Cînd, în urmă cu vreo doi ani, eți fost distribuit într-un rol negativ în filmul de televiziune A doua variantă declarăți mînișii mit... „Compoziția e un antidot împotriva rutinei”...

— Vorbînd în termeni profesionali, paritirile actoricești — se știe — se împart în roluri „mănușă” — pe care le faci oarecum în virtutea inerției și roluri de compoziție pentru care gestiația este îndolngă, presupunînd o elaborare intensă, găsirea unui anume mod de comportare, un anume fel de a privi, de a face gesturile... Pentru că nu trebuie doar schițată o tipologie, ci trebuie creat un caracter. Dar ca acest caracter, acest personaj să existe, el trebuie să aibă suportul faptelor sale — acțiuni verosimile care să-l determine reacțiile și în funcție de care intriga să înceapă să prînda viață, să capete veridicitate... O hibă a filmelor românești de care nu este răspunzător nici actorii, nici regizorii se descoperă adesea la nivelul scenariului. Aici, în scenariu se simt de la început punctele nevralgice, acele momente faze, gratuite în economia globală a narațiunii cinematografice. Nu îndestul de adînci, insuficient gîndite. Altfel decît sint faptele reale, de viață. Și m-am întrebant de multe ori cum se face că există o diferență așa de mare între dramaturgia filmică și literatura propriu-zisă. Romanul, nuvela, proza românească în general are niște rezultate extraordinare în ultimii 10-11 ani... Ar trebui stimulat un salt, sare necesară în cinematografia noastră... Eu rămîn la convingerea că filmul este în proporție de 90% o meserie de regizor, dar totuși un regizor ordic de bun nu va salva un scenariu prost ordic start.

— Șansa ce a însemnat pentru dumneavoastră?

— Sînt dintre actorii care au resimțit toate treptele dezvoltării profesionale. Eram în anul II de institut cînd profesora mea, Beate Fredonov, care pînă atunci mă văzuse tot în roluri de Romeo care mie nu-mi erau deloc pe plac, mi-a dat să joc pe Kabanov din Furtuna lui Ostrovski. Un rol foarte greu, mai ales pentru vîrsta mea — personajul, înselat de neavută, beat, plînge pe umărul unui prieten. Genul acesta de solicitare complexă, profundă, care să-mi implice și sufletul, mi-a convenit și-am reușit să-mi conving maeștra care nu avuse încredere în mine. După 10 ani aveam să reiau același rol pe scena Naționalului bucureștean în compania Dinei Cocea. Primii 5 ani l-am petrecut la Teatrul Național din Iași jucînd multe roluri, mai mici și mai mari. De progresat am progresat cu pași mici, dar siguri — zic eu. Odată venit la Naționalul bucureștean, am avut norocul să particip la acel spectacol memorabil care a fost Lear. Apoi am jucat alături de Radu Beligan în Cui le trica de Virginia Woolf? de Albee... Rotirile mi-au venit la timp, nici prea devreme ca să nu le pot face față, nici prea tîrziu. Și în teatru și în film...

— Experiența platourilor de filmare ce efect are asupra actorului de teatru?...

— După zeci, sute de roluri, te pîndeste, inevitabil, rutina. Platoul te ajută să-ți revizuiești și să-ți reglezi mijloacele de expresie. Acționează ca un filtru care curăță, care purifică în fața aparatului de filmat, grandilocvență gestului pe care-l faci cînd ai impresia că să-ți sesizezi și cel de la balcon nu și mai are

construiești astfel reacțiile încît să respecti decența — respectiv viteza de schimbare a camerei — și simulan, bineînțeles, să menți și relația cu partenerii... În teatru satisfacția sint cu mult mai mari. Și asta datorită contactului direct cu publicul care rămîne un lucru fascinant. Bucuria pe care o încerci în fața unei săli pline... 800 de oameni care te urmăresc și pentru care merita să faci efortul de a invoca emoția momentului unic. Emoție care nu se poate obține la comandă, dar pe care merita să încerci, de fiecare dată, să le-oferi intactă... În cinematografie emoția o re-simți doar în timpul vizionării. Și atunci intervine autocenzura, intră în funcțiune spiritul autocritic. Și deci, bucuria nu mai poate fi deloc întreagă... După 22 de ani de meserie, de teatru și film, am ajuns la concluzia că 50% însumăm munca serioasă, susținută, și 10% este ceea ce se cheamă șansă.

— Și coeficientul colății de 10%?

— Împreună cu munca, acest 10%, în cazul meu, îl datorez șoarei. Un om mult mai ponderat decît mine și care îmi asigură liniștea atît de necesară. O viață de familie armonioasă, sigură și ornatată te ajută enorm în meseria noastră. Te ajută să treci mai ușor peste clipele de nesigurantă, peste încertitudinile ce țin de etapare trudei noastre intru creație.

— Sînt dintre actorii care au resimțit toate treptele dezvoltării profesionale. Eram în anul II de institut cînd profesora mea, Beate Fredonov, care pînă atunci mă văzuse tot în roluri de Romeo care mie nu-mi erau deloc pe plac, mi-a dat să joc pe Kabanov din Furtuna lui Ostrovski. Un rol foarte greu, mai ales pentru vîrsta mea — personajul, înselat de neavută, beat, plînge pe umărul unui prieten. Genul acesta de solicitare complexă, profundă, care să-mi implice și sufletul, mi-a convenit și-am reușit să-mi conving maeștra care nu avuse încredere în mine. După 10 ani aveam să reiau același rol pe scena Naționalului bucureștean în compania Dinei Cocea. Primii 5 ani l-am petrecut la Teatrul Național din Iași jucînd multe roluri, mai mici și mai mari. De progresat am progresat cu pași mici, dar siguri — zic eu. Odată venit la Naționalul bucureștean, am avut norocul să particip la acel spectacol memorabil care a fost Lear. Apoi am jucat alături de Radu Beligan în Cui le trica de Virginia Woolf? de Albee... Rotirile mi-au venit la timp, nici prea devreme ca să nu le pot face față, nici prea tîrziu. Și în teatru și în film...

— Sînteti moldovean, cum se face că ardelenii Mircea Muresan v-a ales ca protagonist al ambliozului său film de autor „Întorcerea dragoșului dinții”?

— Bănuesc că a plecat de la ideea că și ardelenii și moldovenii, temporalul, au accesul, repozicione. Oricum, eroul, mult călătorit în străinătate, aproape uitate să mai vorbească românește. Accidentul ardelenesc nu-l mai era necesar. Interesantă era miza filmului...

— Mi-ar place să vă incit la o polemă pe tema receptivității actului critic...

— Criticul are și el o meserie pe care și-o exercită și pentru care are și a tîmeze. De multe ori mi s-a întîmplat, cînd privesc pentru prima oară materialul filmat, să realizez că altfel trebuia făcut un anumit lucru. Șeziez exact momentul greșii. Și chiar, uneori, și cauză. Resimț dureros ceea ce nu-mi place. Dar... nu se mai poate face nimic...

— Decît să o luși de la capăt în alt film, cu alt rol...

— Vă mulțumesc pentru urare!

Interviul realizat de Irina COROIU



# Actorul plenar așa cum a fost și este

**S**tateam într-o oadaie din ospitaliera casă a lui Alexandru Giugăru, mai spre o margine de București, sorbeam un vin dulcea de Huși („că eu de aici sint, știu, tata a fost acar în gara...”) și îl tot îmbeșteam să-mi acorde un interviu, iar el îl tot amina. Mi-a răspuns la întrebări, pînă la urmă — trei zile la rînd — (am publicat interviul în două numere din revista „Teatrul”), dar mi-a înmînat și un caiet gros, zicîndu-mi „în condicta asta a toată viața mea pe scenă, mai scoate și dumneaeze-aici, că sint multe și amestecate”.

Intr-adevar, azi, cînd un prilej pe care nu-l doream ne cere să revedem biografia acestui impunător și singular actor, vedem că ea e încărcată de numeroase și diverse fapte de creație și, dacă mi se îngăduie, nu sînt îndeajuns cunoscute. Căci citesc într-o carte: „De la debutul său, 1916, și pînă în 1944 și-a cheltuit talentul și forțele în trupe de revistă”. Nu-i adevărat! Născut în 1897, la Huși, a fost dus de părinții săi — oameni umili, dar pasionați de teatru — la toate reprezentațiile ce treceau în turnee prin oraș și în căpătuit, de mic, gust pentru această artă. A jucat în formații de amatori. S-a acutiat pentru scurtă vreme pe lîngă Naționalul ișean și pe urmă a venit la București (în 1919), unde a figurat în diverse trupe mari și mici, stabile sau ambulante, în sânul cinematografului. În aer liber. A intrat la Conservator în 1924, ca învățat al lui Luciei Sturza Bulandra, iar din 1926 a devenit membru al prestigioasei companii „Bulandra”. Avea la activ două filme — jucase în **Năbădăile Cleopatrei**, realizat de Ion Săhagian și în **Legende celor două cruci** (Gheorghe Popescu). Actorul — după cum declara acum cîțiva ani, revistei „Cronica” — socotea sfîrșitul deceniului al treilea ca moment al afirmării sale „Acumulussem o experiență de cîțiva ani, trecusem prin toate genurile artei teatrale, prin film, devenisem cunoscut publicului, directorilor și regizorilor, presa mă prezenta elogios și, în aceste condiții, ambiția mea de afirmare — fiindcă am fost și rîmîn un ambițios — se poate confunda cu începutul consacării”.

Ce a jucat Alexandru Giugăru pînă la intrarea sa, în 1946, în Teatrul Național (la poartă caruia bătuse de două ori, în perioada interbelică, fiind trimis la plimbare cu rîceală ori batjocorit)? A fost distribuit pe scena companiei „Bulandra”, în „Discipolul diavolului” de Shaw, de către Soare Z. Geac, alături de G. Storin și Toni Bulandra. Apoi, în „Doctorul Knock” de Jules Romains, împreună cu V. Maximilian și Marieta Sadova. A deținut un rol în „Livada cu vișini”, lîngă Lucia Sturza Bulandra, Ion Mănolescu, G. Storin. A lucrat cu regizorii Paul Gusti, Aurel Ion Mălean. În 1932 a fost chemat de Victor Ion Popa și Maria Ventura la teatrul acestuia să contribuie la lansarea piesei „Tache, Ianke și Cadîr” (rolul Tache). Va mai figura ca interpret în „Muscata din fereastră” de Victor Ion Popa (la Teatrul „Munca și vite buna”, sub direcția lui regizorului și dramaturgului), va face un Catindat mustos în caragialeul „D-ale carnavalului” (1941), un alt rol de savoare în „Gimerele lui Hagi Petcu” de Alecsandri, va fi prezent pe afiș cu „Zile vesele după război” de M. Sadoveanu (după Latiche), „Jedermann” de Hugo von Hofmannsthal, „Vis de seculară” de Mircea Stănescu, va juca alături de Maria Filotti la Teatrul ei, din Sărindar și sub bagheta lui Sică Alexandrescu la Teatrul (teatral) acestuia. În repertoriul său pînă în 1946 — se mai afla piesa de Alfred de Musset, Tolstoi, Ostrovski (în „Furtuna”, la a cărei premieră l-am ascultat pe Gala Galaction vorbind încântător despre traducătorul piesei, C. Dobrogeanu-Gherea) între timp a mai făcut un film cu Jean Mihail, **Covera** în câștig și, în 1943, reînscrisut, pînă azi, **O noapte furtunoasă** cu Jean Georgescu.

Fronte: a jucat activ și în destule bagatele. Dar dacă — după cum se vede — și-a cheltuit forțele, n-are zice că le-a și rasput. A jucat

...cel care spunea,  
cu seninătate și modestie,  
„cînd m-oi duce,  
oi ști că am lăsat cite ceva...”



Faimosul Jupin Dumitrache cu Veta sa — Maria Maximilian — în nu mai puțin faimosul *O noapte furtunoasă* în regia lui Jean Georgescu.

și la revista + cu Tănase —, pe scenarii și librete scrise de Tudor Mușatescu, N. Kirilescu, Ion Manu, H. Nicolaide — la Opera, ba chiar e și unul din membrii fondatori ai Operei Române din București. S-a atlat în diferite formații de cartier, dînd reprezentații în pauzele programelor cinematografice, devenind atît de popular încît lumea din centru se ducea după el prin săli de cartier și grădini de vară. La un moment dat, s-a înghebat chiar o formație proprie, „Trupa de parodie” (la cinema „Model”), care înfrîșea acide satire de actualitate degizate sub titluri pașiste după cele ale Teatrului Național: „Hamlet în mina turcilor”, „Muscata din Matache”, „Ot-hello a găsit bătăie”, „Doamna lui Ieremia cel cu oștean”, la una din ele trezindu-se, emoționat, chiar cu Nicolae Iorga în rîndul înfi, care, la sfîrșit, i-a înfîns mina peste rampă.

În 1946, Zaharia Stancu, numit director al Teatrului Național, l-a chemat aici, și așa a început a doua consacrare (definitivă) a artistului. „Bal la Făgădui” de Aurel Baranga a fost primul exercițiu în noua postură. Numai-decît, cu „Bădăranii” de Galdoni (1946 — regia Fernando de Cruciatii), „Căsătoria” de Gogol, „Balcescu” de Camil Petrescu, „Apus

de soare” de Delavrancea s-a văzut că e vorba de un actor de mare forță, cu un registru interpretativ foarte amplu și o capacitate deosebită de a fi în același timp comunicativ în cea mai autentică manieră populară și modernă în cea mai laconică expresie. Au urmat succesele considerabile din „O scrisoare pierdută” și „O noapte furtunoasă”, tipurile lui Trahanache și Dumitrache rîmînind pînă azi în efigia fixată de interpretarea lui. Interesant e că nici regia, nici direcția n-au avut încredere de la bun început în Giugăru. La „O scrisoare pierdută” i s-a dat, la început, rolul Cetățeanului turmentat. Apoi s-a inițiat o „intrecere socialistă” pentru rolului lui Zaharia Trahanache, între Giugăru, G. Calboreanu și Cezar Rovintescu. Cînd a prezentat Giugăru versiunea lui, Calboreanu s-a ridicat din lăoș și a spus „comisiei”: „El e personajul. De ce ma-ți mai pus și pe mine?”

Actorul a creat multe fapte scenice și tot-deuna cu o personalitate puternic conturată. A fost „Boialvul închipuit” al lui Moliere, cel mai bun Falstaff shakespearian (pînă azi), primarul obtuz și ridicol din „Regizorul” de Gogol, protagonistul din piesa lui Mihai Beniuc „In Valea Cucului”, erou caragialian în toate comediile, în momente și schițe, memo-

rabil și aici, în toate — fie că au fost realizate pe scenă, la televiziune, la radio — frecventînd un repertoriu întins, multicolor, excelînd în comedie, dar nuantînd și reînvîndu-l, nu o dată, substratul tragic, cum s-a întîmplat, de pildă în spectacolul shakespearian cu „Nevestele vesele din Windsor”.

Dupa filmul-spectacol **O scrisoare pierdută** (Victor Iliu, Sică Alexandrescu) a apărut în Directorul nostru (Jean Georgescu 1955) într-un rol substanțial de comedie caustică, în schița Popescu 10 în control, în filmele după Caragiale (dar cînd zic „după”, semnalez și o anumite distanță față de originale) **Doză lozură**, **D-ale carnavalului**, **Telegame**, **Mofturi 1900**, în **Băieții noștri**, **Post restant**, **Tudor**, **Corigenia domnului profesor**, **Răpirea fecioarelor** și altele. A avut și pe ecran ca și pe scenă aceeași prezență sigură, clară, curcioritoare, indiferent de măsca și timp al acțiunii.

Există extrem de numeroase referiri la creațiile lui Alexandru Giugăru, dar nici un studiu de ambitus teatralogic sau filomorfic asupra artei sale, particularităților sale interpretative, caracterului său hermeneutic, așa cum nu există nici despre Timică, Birlic și alții alții de care ne amintim lîrziu că ne-au fost contemporani și lăsam altor generații sarcina de a le modela portretele. Cercetătorul care se va dăruia unui atare studiu despre Giugăru va reține, probabil, realismul viguros al artistului, paradoxala forță pe care izbutea s-o confere placidității, efectele comice pe care le scoțea din opacitate, mîrginire și autoritarism paternalist, viclenia ascunsă sub umilință, ridicolul exersat din trufe, năvălirea în stare pură și amestecul rafinat, de nestîmț, suspiciune și disimulare, vioaia excepțională pe care o răsplinea în scenele de petrecere, modul inteligent de a servi poantele pîrînd a le ignora — savuroasele infamări ale indignării și tot atât de admirabilele, în comicitatea lor, revelații tîrzi și inaudiente.

Avea o dulceață și o împemize a rostirii, cu accentele totdeauna exact puse și cu frazări ireproșabile. Iși controla perfect trupul și gestul, Găsea acorduri optime între atitudine și verb. Comunica desăvîrșit cu partenerii, cînd jucam împreună — scrie Radu Beligan (cu el, cu Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu) — parcă țesam toți la aceeași pînză.

La Paris, la „Festivalul internațional de artă dramatică” unde, Teatrul Național din București s-a înscris în 1956, cu „O scrisoare pierdută” și „Ultima oră” de Mihail Sebastian, cronicăra ziarului „Combat” aprecia expresivitatea deosebită a actorului, „care joacă cu tot corpul, cu mimice, cu brațele și cu picioarele, cu ochii, fără să intreacă vreo dată măsura, fără ca aceasta să ne apară vreedată excesiv sau obositor”. „Humanité” Dimanche scria că „îl interpretează fin pe mocoșani”; Robert Kemp, decanul criticilor francezi, socotea că l-ar fi fost greu să recunoască, fără caiet-program. În cele două interpretări „savante” (venerabilul Trahanache și colericii om de serviciu din redacția ziarului „Destepărea”) pe același „virtuoz”, Giugăru. Avea sentimentul echipei și instinctul sigur al rolului. Era excepțional de laborios, cu un cult al muncii impresionant. Nu suferea nici un fel de improvizări. Iși elabora singur măsca, după îndelungi căutări. „Legea fundamentală a comediei, pentru mine, e seriozitatea”. Sună a deviză. Așa a și fost.

Actor plenar, artist de înaltă clasă, Alexandru Giugăru e o emblemă a teatrului și filmului românesc al secolului douăzeci. De asemenea făuritor de frumusețe nu ne despărțim nicodată, deși înregistrăm cu îndurerare faptul că au trecut în tărîmuri de unde numai amintirea mai știe călea întoarcerii. „Cînd m-oi duce — mi-a spus odată cu seninătate — oi ști că am lăsat cite ceva”.

Foarte mult și își lasă în bronză durate.

Valentin SILVESTRU

Ca Gogol, Căci... (scenariu, regia Birlic)

Un director de neuitat, dintr-un film veșnic tînr: Directorul nostru de Jean Georgescu





Ați văzut-o și într-un film românesc, și în *Gară pentru doi*, și în multe altele: **Ludmila Gurcenko**

## Lumea văzută de cineastii noștri (II)

Păstrându-și personalitatea, filmul românesc și creatorii lui sînt mereu deschiși spre toate orizonturile de cultură și civilizație

**I**n avion e preferabil să dormi. Dacă poți. Somnul la comandă rămîne darul celor tari, cu sănătate de fier, fără griji și fără frică. Al celor cu sînge rece. Ceea ce eu nu sînt.

Aveam vreo patru ore de drum de la Chicago la Dallas. Cînd am zburat prima dată, aveam vreo opt ani. Un văr aviator m-a luat la aeroport, la escadrilă cum se exprima el, m-a urcat într-un avion IAR 38 și am dat o raită de la Deva pînă la Oraștie și prin împrejurimi. La o înălțime ametoitoare de o mie de metri, de la care vedeam jos limpede, ca într-o minunată ilustrație, țărîmuri necunoscute, dar și bine știute, că am recunoscut cu entuziasm, de parcă aș fi fost explorator prin Amazoaie, casa unchilor mei, liceul „Aurel Vlaicu”... Pe acolo zburase chiar el, Aurel, mă gîndeam cu voce tare și vărul meu mă asigură că așa și este și m-a dus pînă la Bîrlintîi să-mi arate chiar pășunea de la marginea satului de unde maiorasul s-a desprins prima dată de glia care ne ține magnetic înlanțuți cu atîta ferocitate. Din simțămîntele de atunci, trebuie să fi fost o năvăla de uluieli, mai tîm mîntic cit de puternic mă vedeam, cel mai puternic om din lume, pentru că deși nu eram decît jumătate-om, eu zburam iar toți ceilalți umbiau lipiți cu o talpă de pămînt și numai cu una în aer, pentru că eu eram în viteză de vultur, iar ei abia se țirau ca melcii. Eram puternic, pentru că ceva din forța acelor mașini minunate, cu două aripi, adică era un biplan, și cit de muzical îmi suna în ureche, cu carlingă de plexiglas, circubar transparentă, încît aveau senzația că te plimbi prin cer și calci pe vîzduh, avionul fiind de observanță, ceva din puterea lui adică, trecea direct în vinele mele umflate și în nervii mei dilatați încît să începă un întreg miracol.

**Aunci am vrut să mă fac aviator.**

Dar n-a fost să fie. În avion, parcă e un făcut, se găsește întotdeauna cineva în apropierea ta să vorbească despre catastrofe aeriene. Mai exact să glumească, să glumească, să ridă pe tema prăbușirii avioanelor, de parcă și-ar zugrăvi pe pereți diavoli, să-l alunge din mîntea lui bolnavă. Desigur, cînd părăsești în avion este greu să nu te fulgere întrebarea: „dacă, dar dacă? Interogarea aceasta stanslavkiană înțărta fantazia și dacă nu te strunești, te miri unde ajungi cu imaginile tale proprii sau cu cele imprumutate de prin filme de groază, gen Ae-

roportul, încit tot dînd după acele imagini ca după muște, te trezești sub frunța de cămărea fundamentală. E azi și rîndul meu?”

Avionul în felul lui, este un instrument paradoxal. Te transportă dintr-un loc în altul cu aproape viteza sunetului, îți scutește un timp enorm, adică îți prelungeste viața incalcutabilă, și cu toate acestea te clăustrează în mod absolut te înghețase într-un scuar, te frîgă și nu mai ai nici o scapare, te duce. Dacă pleci, nu te mai poți răzîndi, nu mai ai cum răspunde presiunilor, nu te mai poți întoarce, ca din stradă, cînd ai uitat ceva sau îți se năzare că mult mai bine ar fi să ai scapă în ziua aceea. Și astfel mi-am adus aminte de gluma enormă a lui Gheorghe Dinică în avionul de la Constanța la București. Era un zbor din acelea care „scutura” peste Bărăgan și un vecin jovial încrecat, inteligent, să intre în vorbă cu actorul pe care îl recunoscuse din filme: „Maestre, mergeți la București?” „Nu!” răspunde iritat Dinică. „Cobor la Tîndăre!” „Din avion e preferabil să cobori la destinația propusă.”

Orele de avion nu sînt ca toate orele oceanicului, sînt mult, mult mai lungi. Începe în ele o cantitate incredibilă de gînduri de toate culorile, de toate dimensiunile, de toate formele, solide, lichide și gazease, coerente, dar mai ales fără nici un dumnezeu, în echilibrul stabil sau indiferent, pendulînd în neant sau agîtîndu-se cu disperare de vreau sens pierdut, încolăcindu-se în spirale, ca iedera pe ziduri năruite, încît îți vine să le dai dracului. Ziarul nu poți să-l citești înghesuit cum te afli, e prea voluminos, are vreo sută de foi și n-ai cum să-l răsfoiești. Pui mîna pe o revistă din cele oferite de compania aeriană cu rugămîntea să nu le îei acasă. E „Newsweek”, un număr vechi de vreo lună, septembrie 16: plînge un negru frumos din Africa de sud pe copertă și redactorii se întrebă ca și noi: „ce e de făcut?” Pe prima pagină, în interior, cuprinsul „Top of the week” semnalează cîteva rubrici interesante, atrăgînd atenția și cu poze: o stampă indiană, un portret al doamnei Thatcher, altă stampă scufundarea Titanicului... Dezastrele au constituit, nu de puține ori, deliciul cineastilor. „Titanicul” a fost unul din acestea, în mai multe ediții. După 74 de ani, știința aruncă aparate foto și video și din roborreflectoare adunate într-un robot numit „Argo” la o adîncime de peste 4000 de metri și descoperă corpul luxosului transatlantic, frînt în două cu partea de la pupa aproape intactă... Pe fundul oceanului se vad bagaje

torul articolului, a recunoscut uriași de la Laurence Olivier la Mickey Mouse. Dar de data aceasta festivalul a demonstrat ceea ce regiunii și producătorii știu mai demult, că este „cea mai proastă afacere de acest gen din lume”. Condiții mizerabile de proiect, mai ales în „Tenda Cinema”, adică în cort, în care răzauzi automotivile de pe stradă și avioanele de pe sus, dar nu sunetul filmului; filme promise, dar reprezentate ca Gînger și Fred de Fellini sau Macaroni de Ettore Scola etc. E drept, se recunoaște că directorul festivalului s-a arătat foarte multumit de sine, susținînd că totul a fost un mare succes, că filmele premiate sînt bune, de exemplu Leul de aur fiind decernat unei mari creații: Fără acoperiș și lege de Agnès Varda etc.

În Veneția am fost și eu în 1969, cu Baltagul. Era la un an după marile „contestări”. Festivalul primise o lovitură în plex, era cum se spune K.O. sub numărătoare, nu avea nici o strălucire, nu avea personalități — care treceau efasate de parcă s-ar fi jnat că există — nu avea nici premii... Nu era nici afacere. Ce voiau contestatarii? Să împună un cinematograful mai angajat, mai artistic, mai puțin comercial? Nu s-a demonstrat. Cred că voiau pur și simplu să ia locul celor bătrîni, să se afirme ei. Un lei de lege firească a supraviețuirii în junglă. Cert este că festivalurile au cam rămas dărîmate. Pentru o vreme. Pentru că afacerea, mai bună, mai proastă, rămîne. Așa se face că azi festivalurile s-au înmulțit ca ciuculeții, după o ploaie binefăcătoare. O listă de vreo două sute nu le epuizează: în mari metropole, în stațiuni mondene sau orașele obscure, competitive, necompetitive, pe genuri, de lung și scurt metraj, cu numeroase secțiuni, pe vîrste și profesii, mondiale sau pe mai puține continente, specifice sau nespecializate sau specializate în neorealism și prezentînd westernuri sau profilate pe film de autor și premind ecranizări după clasici... La acestea se adaugă un mare număr de festivaluri naționale. Sigur, în fiecare zi a anului, se desfășoară undeva, mai multe festivaluri. Nu poți să participi la toate, dar ești dator să încerci. Trezind prin Chicago am prins două zile ale celui de-al 21-lea Festival internațional al filmului, fondator și director Michael J. Kutza Jr. Nu se prea observa în marele oraș Atmosferă deloc. Nici tu un fotograful, nici tu o rochie lungă. Fără realizatori, fără actori. Lumea venea sau nu prea venea, la cinema, cumpărînd bilete, intra, după o bună aprovizionare cu floricele calde, în sală și viziona un



Revenirea unei mari actrițe este întotdeauna un eveniment: Julie Christie apare în trei filme dintr-o dată



Tot împreună după 20 de ani, tot Anouk Aimée și Jean Louis Trintignant și, bineînțeles, Claude Lelouch

și sticle de vin... Din cei 2235 pasageri și marinarii numai 713 s-au salvat... Printr-o cea disperată, cel mai bogat om din America, John Jacob Aster... Căutătorii de comori au ce visa!... Și cinești... O supraviețuitoare, azi în vîrstă de 85 de ani, își amintește că „privilegiul” a fost încintătoare. Toate luminile ardeau și se auzea muzică! Acestea, firește, în vreme ce trupul giganticului, redus de la marile la neputință, se îndrepta inexorabil spre călcăi etern din întunecimile oceanului, dincolo de o barieră peste care și speranțele vor trece greu...

Despre noua politică a doamnei Thatcher se oferă un joc de cuvinte precum că ar fi o „veche zarvă de jellybeans” ceea ce ar putea însemna „jeluiri ca fasolea” sau „persoane efenimate”. Biata politiciană, co-or fi avînd cu ea, nu poate fi efenimată niciodată. Ea e „doamna de fier”...

Să mă simt mai familiar întorc multe pagini, la rubrica „cinema” Un titlu bombă: „Moartea cinematografului la Veneția”... Semnată Edward Behr. Vrea să fie un joc de cuvinte? O aluzie la nuela lui Thomas Mann sau la filmul lui Vicoconti? Sau vrea să fie doar senzational? Este vorba de celebra „Mostra del Cinema”, festivalul filmului incunat cu „Leul de aur”, al doilea ca importanță după Cannes, care a premiat Omul din Aran, lă lansat în Europa pe Kurosawa cu Rașomon în 1951, sau, cum se pronunță au-

film. Punct. La o proiecție s-a anunțat că la sfîrșit onoratul public se poate înfrîni cu regiunea pentru o discuție. N-a avut loc. Era prea tîrziu, după miezul nopții, sau prea puțini amatori, n-am putut afla. Am văzut șase filme. Unul singur mi-a plăcut: Private Show din Filipine.

Pentru unii, filmul ar putea fi erotic. Mie mi s-a părut de o tristete și de o cruzime cutremurătoare.

În presă nici un ecou. Întreb pe un cronicher la „Chicago Tribune” ce se întîmpla? Zăriști nu-l agreează pe directorul festivalului, mi se spune cu zîmbetul pe buze. Și se răzbură pe filme, comentez eu, cu jumătate de voce. Uite că se întîmplă și la Chicago, casa destul de mare în mass-media...

În avion se anunța că peste puțin vom ateriza. Mă trezesc la realitatea zborului. Cineva din apropiere știe și spune tuturor că cele mai multe accidente se întîmplă tocmai la aterizare. Sînt unii sadici... Plutesc în marea ocean aerian, îmi închipui cite nave, mii, zeci de mii sînt acum în zbor, îndreptîndu-se spre destinații necunoscute pentru mine, transportînd destine de asemenea necunoscute mie, dar care ar putea deveni marea noastră cinematografică cu subiecte, la nesfîrșit.

Mircea MUREȘAN



Oscar pentru rol secundar  
Numele de Huston  
a fost auzit, dar nu  
al bătrînului John, ci al fiicei Anjelica  
(în *Onoarea familiei Prizzi*, alături de Jack Nicholson)

Oscar pentru film străin  
Drama unor ani întunecați în Argentina generalilor  
(*Verșinea oficială* cu Norma Aleandro)



## În chenarul comediei

**S**ă recunoaștem, cînd e Fred Astaire pe ecran nimeni nu mișcă în fața televizorului. Dansează, dansează și totul e fascinație, magia, nebunia dansului. Incomparabil, superb, o formă de libertate a spiritului. Iată **Broadway melody of 1940** (regia Norman Taurag, muzică Cole Porter), Fred Astaire și Eleanor Powell într-un memorabil spectacol („Dansez pentru tine”). Deci să stabilim detalii de dincolo de cortină. Astaire—Rogers, cuplul cel mai sigur cu putință din lumea filmului muzical făcuse în intervalul 1933—1939 nu mai puțin de 9 (nouă) filme. Adică „el” în fel de fel de situații și peste toate cele, tronînd, Regele Dans. De la „Noți în Rio de Janeiro” la „Amanda” și „Farandola”. Vor trece din 39, 10 ani pînă cînd Charles Walters avea să-l re-crească iarăși în viața de pe fragilul și atipic-puțericul celului. În acest deceniu de despărțire, Astaire a jucat cu Joan Fontaine, Paulette Godard, Rita Hayworth, Marjorie Reynolds, Joan Leslie, Judy Garland, Jane Powell, Lucille Bremer și... ei, da, Eleanor Powell. În lista frumusețelor „trădari” ale lui Astaire filmul văzut de noi sub titlul **O premieră cu surprize** a fost un succes. Intriga simplă, complicații simpatice (cu participarea de efect a lui **George Murphy**) dans, dans, dans, scene mirobolante, rochii strălucitoare, grafie, nerv, sincronizare neobunăscă, emoție, performanță, explozia bucuriei de a trăi, magicianul Astaire și cea divă grațioasă, suplă, înaltă, frumusețe magnetică, Eleanor ca o peniță sprinteră pe o filă de album a anilor '40. Dansul de dragul dansului, fără griji, fără probleme, fizicofice, psihologice, estetice etc. etc., dansul liber și diabolic, perfectismul, cu farmec și subtilitatea mișcării, dansul, o sar-latoare a privirii.

### Nuanțele iubirii

O îndușătoare melodramă, producție a studiourilor chineze. Se întorc cocorii, ne-a trimis cu gîndul la fantastică lume dintre trestii și lanuri de orez, cu găște sălbatice și cocori cu creastă roșie, cu sentimente limpezi, simple, ba chiar cel mai autentic altruism. Băiețelul Xiao-Xiang e pus la un moment dat în situația de a alege: părinții adoptivi, lumea copilăriei, zburdălnicia sub cerul liber, hîrjoana cu puii de cocor și sărăcia simplă a unui căsuș de orez sau părinții adevărați — la Beijing, intelectuali odinoară prigonți, azi prosperi, familia unei balerine de elită. Ambele perechi de părinți îl adoră, toți sînt buni, toți sînt altruști, iar inima lui Xiao-Xiang bate, bate iar e suferă oricum și-acolo și-aici... La Nenjiyung, unde apare incognită adevărată mămă, grațioasa „mătușica Bai”, cu casefonul, semnul fascinant al altor lumi și al altor mame, la Beijing unde tot pe casefon aude vîntul, furtuna, țipetele cocorilor, semnul libertății de-a hălădui, liber și stăpîn pe natură. Ne-am sentimentalizat la-originem urmînd meandrele sufletului copilăresc și fiecare nuanță a psihologiei și două mame. Amintind istoria cu înțeleptul rege Solomon, ele vroiau amîndouă binele copilului. De dragul lui ar fi renunțat la el. Deci amîndouă erau aici, mame adevărate. Îndușătoare melodramă, parca de neînțeles. European ar fi soluționat-o în doi tim și trei mișcări: vacanțele la părinții adoptivi, școala la Beijing. Nu?

O reîntînire care-ți da fiori. **Catherine Deeneuve**, ingenua romantică și modernă într-un film de Jean Paul Rappeneau în '85 (cu Pierre Brasseur și Philippe Noiret într-un nostim rol de soț bogat și fricos). O comedie simpatice bagatelizînd suav inofensiv... debarcarea aliaților („Misiunea lui Julien”) **Viața la castel** deci, nemți năvi, ocupați cu comandări, partizani, parasuțari fantasmagocice, hazul agurid al lui Noiret, gingașa Deeneuve în cămășă de noapte, senzuală ca o pe-tunșe. „Vive la France” prin subtext, falsul curajos, falsul fricos, în sfîrșit, totul cu farmec, filmul demonștră că e drama la comedie ușoară, e doar un pas. Făcut cu mari actori, merge!

Cu o miză asemănătoare, un film despre **Un meci neobișnuit**. Cadru: al doilea război mondial. Echipele: într-una aliații (aliați momentan sub papuc) într-alta nemii (aliați nu mentan la putere). Decor: lagăr de concentrare plus stadionul Colombes. Decri se poate suride și pornind de la luoruri grave. Filmul e grabit. Trece, ca un fier inferibîntat peste toate, nu insistă la cule și pluri sufletese. La potul opus, o comedie franțuzescă. De asta dată cu mare respect pentru psihologia personajelor. Clasicul profesor de gimnaziu, modest, penibil, rece, în ultimă instanță atît de bun la suflet. Domnul „cetate inexpugnabilă: povestind despre micșon, plocon tade sub asaltul de drăgășenie blondă al virtulei nurori. Fiecare tristete, fiecare nostalgie e exploatată temeinic, fiecare oftat al soarei, fiecare amintire („Parisul era la piciorale noastre...”) fiecare pliu al cămășii imaginare e căi-că cu destoinicie. Cînd e vorba de nuanțe, cînd e vorba de suflet francezii sînt, să recunoaștem, la largul lor. Chiar cînd toate se-nîmplă în chenarul amuzant al comediei (Cînd apare dragoste).

Cleopatra LORINȚU



O demonstrație că între comedie și dramă nu e decît un pas. Făcut de mari actori, merge! (*Viața la castel* — „Misiunea lui Julien”, cu Philippe Noiret și Catherine Deeneuve).



Dansul, ca libertate a spiritului Perfectissim. Fred Astaire

## Oscarurile nostalgiei

**D**acă precedenta ediție a Oscarurilor a fost mărtora triumfului incontestabil al lui Miles Forman și al capodoperei sale **Amadeus**, actuala ediție, a 58-a, a avut ca învingător nu arît un cineast, un actor (ori actriță) sau o operă cinematografică cit, mai degrabă, o stare de spirit: nostalgia.

Premiul pentru cel mai bun film al anului 1980 a revenit ecranizării semnata de Sydney Pollack, după romanul autobiografic al scriitoarei daneze Isak Dinesen **Despărțire de Africa** (*Out of Africa*) o poveste de dragoste (a cărei eroi sînt Meryl Streep și Robert Redford) petrecută, cu multe decenii în urmă, într-un colț pierdut și învăluit într-o atmosferă mult prea romantică, a continentului negru. Amprenta nostalgiei este vizibilă și în decizia de a se acorda premiul pentru cel mai bun rol feminin actriței sexagenare Geraldine Page, nu numai pentru sensibila creionare (în filmul *The Trip to Bountiful*, „Căltorile sentimentale”) a chipului unei bătrîne, căci, la amurgul vieții, se întoarce la locuința copilăriei, ci și pentru că interpretează candidase pînu

acum, fără noroc, de șapte ori la mult rîvnita statueta.

Oscarul pentru cel mai bun rol masculin secundar a fost cîștigat tot de un veteran al ecranului, Don Ameche, seducătorul de odinioară, astăzi aproape octogenar, dînd viața unui moșneg care și recapătă, printr-un miracol linerețea... Și care nu s-au lăsat furții de același sentiment al nostalgiei membrii Academiei de Arte și Științe Cinematografice cînd au răsplătit-o cu Oscarul pentru cel mai bun rol secundar femein pe Anjelica Huston, fiica regizorului John Huston (în a cărui peliculă *Priză Honor, Onoarea familiei Prizzi*) apare și nepoata actorului Walter Huston, care s-au regăsit unul alături de altul, fapt fără precedent, pe lista premiatilor din 1948?

În fine, tot nostalgia a prezidat la acordarea unui Oscar onorific unul alt candidat fără noroc: Paul Newman (ajuns și el la vîrsta a treia!) pentru întrașă sa cariera artistică.

În această veritabilă „călătorie sentimentală” două excepții notabile: premiul pentru cel mai bun rol masculin primit de tînarul actor William Hurt (pentru creația din *The Kiss of the Spider Woman*, (*Sîrșutul femeii păianjen*)) și premiul pentru cel mai bun film străin acordat peliculei argentine *La Historia Oficial* (*Verșinea oficială*), denunțare a tragediei și atît de recente perioade a „dictaturii generalilor”.

Despre toate, pe larg în numărul viitor al revistei.

Romulus CĂPLESCU

## Oscar '85-Nostalgiea unei iubiri în ținuturi exotice (Nora Streep și Robert Redford în *Despărțire de Africa*)



Martorul cheie

**P**înă în Mai 1945 (simptomat pentru influența istoriei asupra cinematografului, această dată este o piatră de hotăr și în evoluția filmului de montaj) peliculele realizate pe baza unor documente filmate în timpul celui de-al doilea război mondial poartă pecetea necesității imediate. Fie că sînt britanice: **Obiectivul din seara asta** — (1941), sau **80 de zile** — (1944), sovietice: **Bătălia Moscovei** — (1942) **Bătălia pentru Ucraina** — (1943) sau **Berlin** — (1945) ori americane: **Bătălia de la Midway** (1942) ele intrinesc imagini „calde”, încă, abia aduse de la locul desfășurării evenimentelor pe care le-au consemnat. Necesitățile de propagandă în rîndul soldaților și al civililor impunea o promptitudine ce nu lăsa timp analizei îndelungi. Constatarea nu implică vreun reproș. Forța imaginilor (obținute nu rareori cu prețul vieții operatorilor) ridică multe din aceste filme la tonul de epopee. Istoria însăși căpătase în acele zile dimensiuni de epopee.

După 1945, cel de-al doilea război mondial, consecințele războiului, rănile neînchinate încă — păreau a deveni o exclusivitate a filmului de ficțiune. Și poate că așa ar fi și rămas, dacă în viața unor societăți n-ar fi revenit, din păcate, pe tapet ideile de reînviere a fascismului. Reîntorcerea la documentele ce dormitau în arhive, deslușirea celor mai profunde semnificații conținute în ele și înarmarea omnirii cu o nouă înțelegere a istoriei recente, astfel ca ea să nu se mai repete — au apărut astfel imperii necesare.

Anii '60 cunosc, așadar, o nouă etapă în istoria

filmului de montaj. (prevestită, de fapt, de celebra serie **De ce lupăm?** semnată de Frank Capra între 1942—1945, unde intenția propagandistică se realiza prin sinteză). Există sute de mii de bobine trase de forțele beligerante, există mai ales timpul de pace necesar analizei, stabilirii unor noi conexiuni, sintetizării materialului. Acum filmele in-

terpretate de-a răspunduri la multiplele semne de întrebare „Cum a fost posibil?... Cum de a fost posibilă ascensiunea nazismului? (Mein Kampf de Erwin Leiser, 1961); cum a putut cel din anturajul lui Hitler să pretindă că n-a avut nimic din ce atrocități au (Criminalii de război de Erik Holm și Eichmann și cel de-al treilea Reich de Erwin Leiser — ambele realizate în 1961); de ce americanilor le-a trebuit un Pearl Harbour ca să renunțe la politica de „non-intervenție” (Kamikaze de Perry Wolff — tot din 1961). Pe un ton sobru și calm, faptele sînt narate cu detașarea permisă de distanța în timp, uneori cu răscolul unui proces verbal. În rest, imaginiile sînt cele ce vorbesc, cu o forță de șoc pe care treceau anilor n-au reușit să o diminueze.

Mai departe încă este impinsă analiza de către Mihail Romm în **Adevărata față a fascismului** (1965) film ce se apleacă asupra fascismului „obisnuit”. Și acest profund studiu încearcă să răspundă la întrebarea „cum a fost posibil?... Cum de s-au putut recruta atîți executori zeloși și după expresia regizorului însuși „unori chiar entuziaști, al celor mai monstruoase dispoziții și ordine?”

Pentru cine încă nu a priceput rostul răscolirii unui trecut sumbru și rușinos, pentru cine consideră că istoria este atrozitate și trebuie proiectate pe ecrane, iată argumentul atît de simplu formulat de însuși Erwin Leiser, ziaristul suedez realizator a două din cele mai importante sinteze cinematografice asupra a ceea ce a fost al doilea război mondial: „Un film despre trecut poate fi un film pentru viitor. Am dorit ca imaginiile și documentele alese (...) să se adreseze direct generației pentru care acele vremuri de singe au trecut deja în istorie.”

Larga audiență de care s-au bucurat, mai ales în această stagiune, filmele de montaj, a confirmat încă o dată apetența publicului nostru, îndeosebi a tineretului, pentru lecția de istorie bazată pe documente autentice, așa cum numai cinematograful i-o poate oferi.

Aura PURAN

subiect liber

O anticipație din 1930

**I**n ultimii ani, istoricii cinematografului noastre au făcut descoperiri importante, și, în fapt, au și elaborat schița completă a dezvoltării acestei arte în România. S-au întreprins și cîteva studii despre mișcarea ideilor în domeniu. Semnalează în această direcție, o opinie a lui Mihail Sebastian, datînd din 1930, care prefigura, de pe atunci, ideea de Cinematecă, adică muzeu viu al filmului.

Se afla la Paris și-și scria prietenului său Camil Petrescu, propunîndu-i, mai în glumă, mai în serios, „o afacere”: „Există la Paris cîteva mii săii, foarte mici și foarte incomode, în care se exploatează un cinematograf de avangardă. În realitate, se prezintă acolo unele din filmele care au fost deja reprezentate la alte cinematografe, dar care sînt lansate din nou, cu un întreg aparat de critică, „pentru intelectuali”. Se creează o atmosferă de cerc închis, care dă publicului impresia că descoperă ei opere de artă și că în orice caz asistă la un spectacol pentru inițiați. Iată cum la toate studiourile astea (Studio des Agriculteurs, Studio des Ursulines, Studio 270) în fiecare seară săiile sînt pline. Prețurile mari, publicul numeros.

Ori, snobi se găsesc și la București. Mi se pare că ar fi ușor să-i utilizeze cineva. Ajunge numai o sală de spectacole — indiferent unde s-ar găsi și cit de incomodă ar fi. Bu-

naoară, sala care trebuie să devină „Studio Ventura”, sau sala de cinematograf a Atheneului, sau, în sfîrșit, orice altă sală. Cit prețurile repertoriului, nu ai decît să vorbești cu o casă de filme din București. Probabil că și la filmele vechi rămîn în depozit sau se distrug.

iar cumpărarea lor e definitivă. Orice casă de filme ar fi fericită să poată închiria din nou filme pe care le-a exploatat deja. Ai putea să-ți alegi 10—15 lucruri, din care să faci un repertoriu pe jumătate de an. Gîndește-te bunăoară că dumneata, ai descoperit excelentul **Chicago** — o crimă celebră și că filmul a trecut neobservat. O reluare inteligent pregătită ar avea cu siguranță succes. De asemeni **La foule** al lui King Vidor și **Solitude** al lui Paul de Fojos (două filme admirabile au trecut neobservate în seama Chaplin Douglas Fairbanks, Molec etc. etc. toate filmele de succes, necunoscute sau nu, ar putea fi luate pe bani puțini. Nu trebuie să te uiți de aiași. Conferințe sau dezbateri publice, invitații, cronici speciale la gazetă ar face o reclamă mult mai eficace.”

Epistola a apărut în revista „Manuscriptum” nr. 3 (36)/1979 și a fost republicată în volumul **Scrisori către Camil Petrescu** (vol. II) Minerva, 1981, ediție îngrijită de Florica Ichim. E, desigur, cunoscutul specialistilor.

Nu sîm dacă autorul lui Bontea l-a răspuns fratelui său. E interesant însă de reținut interesul scriitorilor din acea perioadă pentru cultura cinematografică. Și programul fixat de un precursor pentru o eventuală Cinematecă, program și intenție îndeplinite la noi mult mai tîrziu. Avem azi și Cinemateca (nu chiar în toate orașele mari, dar avem), programe bogate, atrăgătoare, întocmite cu pricepere și gust, despre care se scriu cronici speciale, au loc și spectacole cu invitați, se organizează cicluri de proiecții, conferințe. Poate doar dezbaterile publice ar putea să se refere Sebastian nu sînt acum caracteristice sălii (ori săliilor) cu pricina. Dar, cum au fost, poate că vor mai fi.

Valentin SILVESTRU



O viziune artistică de geniu (Dictatorul cu Charles Chaplin și Paulette Godard)



Un mare dramaturg (Mihail Sebastian) inspirînd filme de cinematecă (Steaua fără nume de Henri Colpi cu Marina Vlady, Claude Rich și Eugenia Popovici)

stop-cadru

„Fugile” Anitei G.

Anita sau biografia unei neliniști (Alexandra Kluge, în filmul de debut al regizorului-scenarist Alexander Kluge)



**P**entru Kluge — promotor al noului val în filmul vest german — cinematograful nu este spectacolul unei acțiuni, ci suita unor căutări și desprinderi interioare. Starea-spectacol la Anita G. — filmul lui de debut — o neliniște. Fuga de ceva spre altceva. „Rămas bun, zilei de ieri” — se cheamă romanul lui Alexander Kluge adus de Alexander Kluge în imagine, urmînd aceleași capitole — fugi într-o suită simfonică, pe motive ce revin (amintirea unei scene traumatizante: felita brutal despărțită de ai ei, împins din spate, cu pistolul de fasciști) sau, dimpotrivă, imaginea-refugiu dînt-un prezent pustiu — o țară scîndată, cu o familie la care nu se mai poate întorcea — spre căminul de demult; o terasă, un perete cu desene de copii, o joacă veselă, o melodie îngenuă îngînată apoi de tinăru cu iubitul ei. rarissimi moment de comunicare, fericire. Apoi fugile prin orașul cu lume grăbită, lume indiferentă, fețe cenușii, preocupate (filmări cu aparatul din mînă, un ciné-vidéé proaspăt

în ansamblul de atunci al cinematografului vest german); fata ce cutreieră metropola în căutarea unei slujbe, a unor slujbe din care meru e concediată și a unui colț al ei unde să-și adune gîndurile, tristețea. Acelaș pat neprimitor de cămin, sau un așternut străin, lîngă un trup străin, pe care n-ar vrea să-i atingă, își trage pătura peste cap să se izoleze, altădată e aruncată cu hainele în strada, ori se ghemuie pe valiză într-un colț de WC și iștovită de pribegie, de hăităluia se duce să se „predea” poliției ca să aibă, în fine, un adăpost pentru ea și copilul care se va naște. Scene — de conștientare — din viața Anitei, scene din viața multor tinere în condițiile social-istorice date, doar sugerate, ori dilatare după un timp interior. Capitulul „Cit de simplă e fericirea” durează, vorba postului, „cît un cîntec”. Întîlnește un tînar într-o cafe-nă, se priveș îndelung, sparg nuci și sporovăiesc veseli, nu se aude ce, n-are importanță comunicarea s-a produs. Apoi la ei acasă, asupra muzică, demontează copilarșii un aparat de radio, se îmbrățișează și murmură ca pe o rugăciune o melodie ce vine de demult, dînt-un trecut al lor, parcă comun, un trecut care-i apropie mai mult decît îmbrățișarea. Lumina dintr-un scaldă obrazul frumos al Anitei — strălucitor interpretată de Alexandra Kluge; un operator atent la fiecare azur inte-

rior sau, dimpotrivă, încețoșare, filmează subiectiv, în unghiuri avantajoase, în gros-planuri amintind de Dreyer cu **Passiune Ioanei d'Arc**, ori deformează sarcastic fețele judecătorilor rigizi și ale doamnelor din asistența socială cu ipocritele lor discursuri despre bine, „ce e binele?” întrebă fără ce n-are pricină cunoscut decît răul lui. Un ritm ades intrerupt de flash-back-uri, un montaj în flux emoțional, cu multe elipse, o coloană sonoră amestecînd priza directă a străzii, cafelelei, cu confidentele fetei direct, în fața aparatului. Și în tot acest bruhăia citadină rece, străin, ostil, un singur tango desuet însoțește peregrinările Anitei, un tango tandru, probabil reminescentă a copilariei imblinzind puțin frigi permanent al fetei ce declară simplu, dură-tan, cînd e prinsă că ar vrea să lure o blană: „mi-a fost frig.” „Chiar și vara?” „Mie în permanență mi-e frig.” Un frig interior pe care i-î dă nesiguranza zilei de mine, neadăpostul, neubiurea, necomunicarea. Temă dreptă a cinematografului modern.

Pe un pod peșagă peșagă între două lumi, un pod demnișu ca cerul fără speranță, se decupează silueta fragilă a fetei tîrînd o valiză. Întrebarea par semnul unui destin ca multe altele, într-o lume a neliniștii, nesigurății.

Alice MĂNOIU



Ziua cea mai lungă

Istoria în filmul de război

S-a spus, și nu fără temei, că filmele de război și filmele de dragoste aparțin ariilor tematice celor mai bătute din toată istoria cinematografiei...

Ca să ne oprim doar la filmul de război, trebuie să observăm îndată că, dincolo de anumite aparate trecătoare, nu se semnalează în rândurile publicului nici un fel de fenomene de saturație...

Inspirat de o carte celebră. Cu actori celebri. Cu mare montare și bune sentimente

Dar, cum bine se știe, nimic nu se învechește mai repede decât tehnica, într-o timp performanțe și mai și au văzut lumina ecranului...

și fascinanți, riscă să rămână dezamăgiți. Spre deosebire de alte zeci și zeci de filme, dintre care și numeroase capodopere...

„Lung și foarte zgomet, are câteva secvențe de lupte, excelent tratate, iar distribuția încărcată de stele l-a asigurat succesul de casă cu prețul verosimilității...”

Filmul se inspiră, după cum se știe, din cartea celebră a lui Cornelius Ryan, ea însăși caracteristică pentru o anumită mentalitate curentă în Occident...

Foarte curios, superdocumentarea nu asigură neapărat și verosimilitatea. Imaginea din film este cea a unui război, în fond curat și sănătos...

Deoarece știm de la început că ai fost învinge, urmărind filmul într-o stare triunfalistă, încințati să vedem încă o dată cifre de sportivi și cifre de boagi...

Filmul se vede, deci, cu mare plăcere: bătăliile puse în scenă de Marton, rezgizorul echipei secundă (care, în aceeași calitate, a regizat și luptele din Ben Hur, Cleopatra, Căderea Imperiului Roman, Adla, armat etc.) sînt impecabile...

În variata abordare a temei războiului, asemenea filme sînt nu numai posibile, ci și necesare.

H. DONA

...angajat într-o altă luptă (John Wayne în Ziua cea mai lungă)

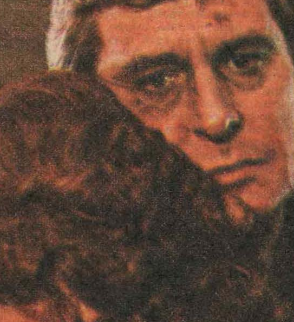


secvența criticului Prezent, trecut, viitor

Într-o comedie orice este posibil. Să dansezi pe pereți și pe plafon (Fred Astaire în Nunta regală), să înghesi douăzeci de oameni într-o minusculă cabină de vapor (Frații Marx în O noapte la operă) sau într-un automobil de cincin locuri (5-a furat o bombă)...

Filmele lui Eldar Riazanov se înscriu în această tradiție...

Patețișmul acelei îmbrățișări (Ludmila Gurcenko și Oleg Bașilavski în Gara pentru doi)



rimetru posibilului improbabil, avînd însă un fundal strict realist. Pentru că un deșteptat de greu de crezut că o femeie urîță, șleampată, răbătoasă în porți și vorbă, o femeie din Dragoste și statistică, poate deveni peste noapte, din pricina iubirii și urmînd indicațiile secretarei sale (nici ea arbitru al eleganței și cochetăriei), o femeie de o curcioasă femininită și gingașie...

Sînt licențe, fermecătoare dealimentări pe care comedia le permite, iar Eldar Riazanov le echilibrează printr-o realitate de plan doi surprinsă cu multă precizie. Furnicatul gării, navala la restaurant după oprirea trenului, zăleatul de nunta, spectacolul străzii, toate cu matrele, ritmurile și configurațiile lor, par extrase dintr-un film documentar...

Procedul nu este o premieră cinematografică, deși nu se înfășurează prea curent. Această ambiguitate între trecut și viitor este însă înedită și se asociază seriei de posibilități și probabilități ale acestei realități nu tocmai reale care este filmul Gară pentru doi.

Cristina CORCIOVESCU

Actori, roluri și destine

Micul ecran regăsește „Caietele regăsite” ale lui Titus Popovici

Am regăsit de curînd „Caietele regăsite” ale lui Titus Popovici. Eugen Todoran le dramatizează (de fapt, le scenarizează) cu nouăzeci și doi ani în urmă, le-a pus în pagină cinematografică, iar micul ecran le-a reprogramat de curînd, și bine a făcut. Unii le-au numit destinația a intitulat scenarizarea după „Caietele regăsite” ale lui Titus Popovici...

grijă, aspirațiile nerostite. „Plec pentru totdeauna” o amenință fiica ei, Eugenia Augustea, „cătărea de Joanele” mamei. Și cînd te întorci? o întreabă mama, cu Cosim olimpiar, știind de partea cui este adevărul și cînoscîndu-și bine îndatoririle sociale, ba chiar și pe cele materne. Un al doilea destin din „Piesa” lui Titus Popovici este acela al unui tânăr muncitor, inventator, care întîmpină tot felul de greutăți birocratice în ducerea la capăt a întîrziilor sale, în punerea în practică a ideilor sale tehnice...

Clăm în CALIMAN

## Cosmosul văzut ca un univers al concordiei

**N**ouă ani au trecut de când a fost lansat pe orbita cinematografică **Întilnire de gradul trei**. Tot nouă ani despărțeau atunci premiera lui Spielberg de modelul inițiator și încă negălat al genului: **Odișea spațială 2001**, operă de maturitate a lui Stanley Kubrick.

Tinărul (avea 31 de ani) Steven Spielberg, cineast autodidact, cu ucenicia făcută pe platourile de televiziune, semăna puțin atunci trei filme, dintre care două **Duel pe autostradă** și **Fălci** ce numărau printre cele mai rentabile producții din toate timpurile. Acum el ambiona să scrie cu aparatul de filmat un fel de act secund al celebrei *Odisei spațiale*. Nici atunci și nici azi comparația nu poate juca în favoarea lui Spielberg. Kubrick folosea tehnica pentru a pătrunde în sfere filosofice, ceea ce l-a îndepărtat atunci, în 1968, de intelegerea și, deci, de acceptarea inițială a spectatorului american obișnuit. În schimb **Întilnirea...**, lui Spielberg s-a dovedit de la început extrem de populară și se află și azi în primele 21 locuri la box office după ce a fost expuzată din topul celor 10 de un alt film semnat... Spielberg, și anume **Extraterestrul** (E.T.). Legătura dintre cele două producții nu este numai de natură financiar comercială, ci și una de viziune artistică. Spielberg a scris scenariul **Întilnirii** încă înainte de a filma **Fălci** (altmotivul psihizei de masă așează însă ambele filme sub o aceeași incidență psiho-sociologică, motiv rețut și în acest al treilea film al său), dar în **Întilnirea** regișorul își exercită pentru prima dată imaginația într-o „întilnire” a pământului cu extraterestrul. (Dealtfel, situetele lor, așa cum se întrevăd, au fost plasuite de același Carlo Rambaldi care, după clișia anii, avea să modeleze înfățișarea tandrului E.T. răbit pe planeta noroasă și fiind după un „accus” nestiut de noi).

De la prima secvență filmul ne poartă către această întilnire mereu sperată și mereu amână, pînă în ultima scenă cînd misterul tot nu se dezleagă. Nu se dezleagă nici pentru eroul „Roy Neary” (interpretat de Richard Dreyfuss) obsedat de enigma OZN-urilor. Nu se clarifică nici pentru spectator ce pătrunde în acea „zonă oficială” unde se sugerează existența unui teren pregătit pentru nave extraterestre. Abilitatea lui Spielberg în menține continuu suspensul fără a elucida misterul se afirmă ca o tehnică artistică și psihologică proprie, acționînd aici la fel de eficient ca și în **Duel pe autostradă**. Cursa de atunci dintre camionul-urmărit și autoturismul-ur-

mărit putea îmbrăca o serie de semnificații: individualitate social-politică, fără ca pînă în final să ni se dezvăluie adevărata cauză a urmăririi. Misterul rămînea și atunci de nepătruns. Cel lansat acum și al cărui potențial ecou îl vom regăsi în E.T. este investirea copililor (în **Întilnire** un băiețel de patru ani, în E.T., unul de zece) cu acea calitate de a pătrunde, prin intuiție și candoare, dialogul intergalactic.

Filmul se joacă în talgerele unei unice bătălie între suspens și acțiune. Inclinăția este net în favoarea suspensului.

Acțiunea, story-ul, tot ca în **Duel...** nu este susținută de o inventivitate deosebită. Un bărbat își propune în foarte tradiționalul stil american al pionierului să deslusească, de unul singur, enigma OZN-urilor. Pe măsură ce se înverșunează pe acest drum, adevărul se distanțează ca o fată morgana.

Suspensul, susținut după modelul hitchoockian enunțat, dealtfel, print-o secvență-citată din **La Nord prin Nord Vest**, se exercită de la starea de tensiune a eroului pînă la orchestrarea efectelor speciale, vizuale și auditive, concepute ca un sistem de semnalizare dintr-o altă lume și care ne mențin în continuă alertă. Întru totul edificator în privința acestei formule scenaristice este chiar genitalicul. Alături de directorul de imagine, cunoscutul Vilmos Zsigmond, figurează Douglas Trumbull pentru efecte speciale, William A. Fraker, Douglas Slocombe, John Alonzo, Laszlo Kovacs specialiști în imagini adiționale; Richard Yuricich pentru efecte fotografice; Robert Hall pentru fotografiile optice; Norbert Swarth pentru imagini animate! Nu mai puțin efectele sonore sînt asigurate de o întreagă echipă. În afara de muzica propriu-zisă compusă de John Williams, unul dintre cei mai rezuți compozitori și aranșeri muzicali, specializat în filmul științific și de aventuri (**Turnul infernal**, **Aventura lui Poseidon**, **Fălci** și apoi **Războiul stelelor**, **Superman** etc.), aflăm din generic că au mai colaborat la efectele sonore un monteuz specialist în banda sonoră, un mixeur de sunet, un supervizor de efecte ș.a. Enumerarea nu include

celelalte compartimente de creație tehnică: efecte speciale mecanice, consilierii la o seamă de alte categorii etc. etc. Dealtfel, genitalicul acestor filme pe care le-am putea numi prin analogie cu o modă în artele decorative „high-tech”, (super tehnizate) derulează print fața ochilor spectatorului citeva sute de nume. Faptul că Spielberg așează la pupitrul de comandă al orgii sonorității spațiale de pe cosmodom chiar pe cineastul și pe prietenul sau François Truffaut arată că regișorul îl consideră un rol cheie în construcția filmului său. El este cel ce are misiunea să adreseze extraterestrilor drept semnale de recunoaștere motivele tematice din *Sinfonia a IX-a* a lui Beethoven.

Nu trebuie să ne mire că filmul — cea mai socială și, să spunem, sociabilă dintre arte — ține pasul cu revoluția tehnico-științifică. Este, desigur, apănajul ultimilor decade de a fi adăugat la formula: film = artă + industrie, un al treilea termen: tehnica. Ceea ce a inspirat lui Paul Newman butada: „Azi, dacă nu ești robot, cu greu mai găsești un rol la Hollywood!”.

Adina DARIAN

## Fascinația dialogului intergalactic (*Întilnire de gradul trei*)



## „În spațiu”... ca pe pămînt!

**P**e un satelit al lui Jupiter. Jo se află zăcăminte bogate de titan și o companie minieră a obținut concesia de exploatare. Viața în această stațiune cosmică e dificilă. Lucrul istovitor, gravitatea o șesime din cea terestră, atmosfera artificială, legăturile cu pămîntul, rare, presupunînd o călătorie foarte lungă, pentru suportarea căreia pasagerii trebuș adormiți șes zile. Ca treș și a meargă și să fie rentabilă, muncitorilor li se vinde, pe sub mînă, o substanță chimică stimulată. Ei le permite să lucreze în șase ore cîl în paisprezece, dar are un efect dezastros asupra sistemului lor nervos, provocînd crize de nebulim furioasă, obsesi terrozante, sau disperși sinucide.

Sean Connery îl interpretează aici pe seriful proaspăt sosit în stațiune și confruntat cu o crimă conjugală. (Soția lui, nesuportînd ambianța deprinsantă, și-l bătu și pleacă). Omul ordinii a dat însă de matrapazificul criminal pe care-l patronează chiar administratorul exploatarei. Conștiința îi interzice să-și urmeze familia pînă cînd nu curmă răul de la rădăcină, chiar dacă această operație justiciară riscă să aibă consecințe fatale pentru el, fiindcă există interese mari în joc și niște criminali plătiți vin să-l lichideze.

Asistăm, prin urmare, la peripețiile tradiționale ale luptei împotriva traficantilor de droguri, dar acum... în spațiu. Altfel, situațiile se repetă: organizarea bîne pusă la punct, protecție superioară, complicități întinse, poliția cumpărată.

Regizorul și scenaristul filmului, Peter Hyams, a avut inteligență artistică să trateze-cit mai realist tema, în ciuda cadrului științifico-fantastic, scoțînd tocmai de aici principialele efecte sugestive.

Sistemul prin care muncitorii sînt storși de vlagă pentru a spori dividendele companiei se prelungește și pe Jo, alinînd-o o tehnologie avansată, încolo însă lucrurile arată nu mai puțin sumbru ca în minele aurifere din Johannesburg, Baruri, mese joase, rotunde, în conuri de neon, instrumentaj mecanic sofisticat și dormitoare sordide, cu paturi supra-

puse. Oamenii înțaiți ca niște rebuții ale societății, interesele numai prin că produc. Corupție și cinism. Administratorul general tronează chiar sistemul.

Cea mai bună sugestie e a sulfocin. Totul afirmă de buna funcționare a sistemului prin care se asigură respirația, echipament protector, alimentație cu oxigen sub cască, sașuri, porți grele blindate, închise ermetic. Morțile sînt violente și au loc instantaneu cînd individul nu mai beneficiază de atmosfera artificială. Organismul explodează pur și simplu și împrăștie măruntaiele victimei pe pereți. Soția serifului vrea să-și ducă băiatul pe pămînt, ca să respire și el o dată aer adevărat, fiindcă a crescut pînă acum doar în astfel de cloitoare cosmice. O idee profundă se naște astfel în desfășurarea filmului: socialii își punem așeză sa holarită chiar și pe cele mai îndepărtate extrapolari futurologice. Și efectele S.F. ies întarite de realism crud, întunecat, al filmului. Pe fundalul realității cotidiene sumbre, în care se desfașoară spolierea muncii salariate, fie și la scara cos-

mica „minunile” tehnice capătă o pregnanță sporită, chiar cînd au un caracter strict utilitar, cîteodată deriziv. Poliștii se antrenează jucînd tenis singuri, la perete, însă aparate automate înregistrează eficacitatea loviturilor și marchează punctele cistigate sau pierdute. Administratorul stațiunii aeriene posedă în biroul său un teren de golf personal, realizat prin tuzie optică, grație computerelor. Scrisoarea de despărțire a soției care i-a bir cu fugă și comunicată prin imagini televizate și seriful o „recitește” mereu. În general, regișorul evită, cu un bun instinct al verosimilității, tablourile în care cartorul în tervine copios, împrumutînd multor filme științifico-fantastice un aer pueril. Și de asta dată, sugestia e chemată să-și spună cuvîntul. Nu se „arată” propriu-zis construcțiile viitorului. Hyams filmează, mai ales, detalii de instalații, unde efectele lumini și sîrnesco impresia fantasticului, cum e la aterizarea navei spațiale, pe care o lasă invizibilă. Tot așa procedează cînd urmărește coboșirea ascensoarelor în mină. Restul sînt coridoare nesfîșite cu secțiune poligonală, camere scurte, ordinator care comunicînd informații succinte și exacte. Senzația de adevăr nu e trdată aproape nicăieri, cu excepția episodului ultim, concesia făcută genului, aduce o bătăie năprăznică în condițiile gravității reduse.

**Doi puncte în plus:**

1. Cînd ne așteptam ca doctorița, singura ramașă fidelă serifului, să ia locul soției lui plecate, finalul se abține să dea o recompență melodramatică curajoșii lete bătrîne și încheie mica idilă print-o replică sarcastică, în stilul ei repezit. Eroul pleacă să-și regasească familia și acrită lui aliați rămîne să-și continue viața anostă, mulțumindu-se doar să o condimenteze cu cite o „bubuială” care survine în stație.
2. Sean Connery, incasabilul 007, apare, aici, într-un rol de polișt amarit, azvîrit print stațiuni cosmice periferice, pentru că are „gura mare”. Umbra neras și se găsește într-o vădăli inferioritate sentimentală, spre a nu mai aminti costumajia pomoză cu care e nevoit să se mulțamească, o șapcă, o uniformă decolorată și niște bieți teniși uzai, în picioare. Cum nu-l putem discipia pe Sean Connery de faimosul James Bond, această evoluție a destiniului său, în spațiu, ca prezicere ironică, nu e rea deloc.

Ov.S. CROHMĂLNEANU

**cinema**

București, aprilie, 1986

Anul XXIV (280)

Redactor șef

**Ecaterina Oproiu**

Coperta I

Suful revoluționar al istoriei în secvențe cinematografice memorabile

CINEMA

Piața Științei nr. 1, București 41017

Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică Ioana Stafie

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Științei” — București

# Personajul contemporan, izvor de inspirație al cineaștilor noștri

## Contemporanii noștri sînt „actorii” vieții

**P**arcă ne aflăm într-o grădiniță cu copii vesnic frumosi, cuminți și curați (nu migălesc pereți), nu varsă cerealia, nu mișcesc hainele cu magiuni, nu inventează praștii și scoabe nu se bat, nu-și pun piedici, nu se pîrsoș, nu fac gălgăie în ore și nici în recrea-

adevăr „dispunînd” de mijloace mai puține! Filmul nu poate, pentru că are nevoie de un coeficient comun (al tuturor particulelor care îl alcătuiesc, tehnice sau umane) un coeficient de curaj, inteligență, talent, dăruire, artă...

Am filmat personaje contemporane, real contemporane, în **La capătul liniei, Probleme personale, Femeia din Urșă Mare, Promisiurii...** Cred că nu sîntem pregătiți pentru ceea ce am inventat... Am filmat într-o „imitație de baracă” înnegrită simetric pe la colțuri, cu un pistol de vopșit, alături de o baracă adevărată în care jumătate din biografia oamenilor o puteai citi în petele de unsoare sau cerealia fum sau gaz, de pe pereți... am băut cafea și am sporovăit, fără să înțeleg de ce „gospodina” care mă invitase, se crispa altă de tare cînd tremurau pereții aceia subțiri la trecerea basculantelor... mi-a trebuit un timp să influențez autoturismul în București, intru-

## Contemporan îmi este cel cu care pot comunica

**P**rin contemporan, înțeleg omul cu care pot comunica — îl înțeleg și mă înțeleg... și... stop. Nu mai am nici o idee, creierul meu superior organizat, mi se lasă pînă pe șchiemă, întorc foaia sa încep rînd nou, dar ghione, e deja scrisă. Poezii. Doamne, de ce mai avem nevoie de poezie? Mihai Eminescu... „Și multe dureri-s, puține plăceri”

de încordare, i se destinde într-un zîmbet larg. Și atunci s-a întîmplat mirajul... Un aparat special de film executat, print-un procedeu tehnic subtil, o imagine întoarsă, de oglindă, și mă învețea să mă văd în costum alb imaculat. Motorul Turnat 1. Zîmbeam larg și răspundeam cu calm omului din fața mea îmbrăcat în blană de lînă. Înaintam. Fața mi se ogîndea în apele mozaicului perfect lustruit. Ireal și totuși real. Măcăjiau film, evidenția ridurile feței, dovada a zărilor și nopților de veghe, la capătului suferințelor. Ochiul ușor subliniat, două raze calde de lumină, sfredelneau parcă strătețele de piatră colorată spre **pinetele pămîntului**, faruri de speranță, pentru sufletele în derivă. Omul din stînga mea, zîmbia ceva despre nevasta lui, ceva în legătură cu o anexită... o boală mai veche... Fantastic. Minuile lui mă pastrau urmele mănășilor chirurgicale și gestuicîndu-molcom împrăștia un praf alb, ca o zapadă de lumină, ce îmunda totul. Mă concentram să-i înțeleg vorbele, dar gîndurile îmi zburau aiora, ieri am avut o zi grea. Eram obosit. „Domnul profesor, vă tremură mina. Ați intrat prea adînc, cred că ați atins nervul...” Bisturiu nu mă mai asculta. Femeia aceea vă rămîne teorbă, pentru toată viața. Și eu sînt om. Foarte în acel moment mă gîndeam și eu la nevasta mea care... N-am nici o scuză. „Sînteți obosit domnule doctor?” „Fuțin. Vin de la o naștere cu complicații”, imagini albe. Reflectoarele din spatele geamurilor trimiteau raze albe creînd senzația de catedrală în care corul nolor născuți întona o muzică celestă de Cornel Taranu. O femeie în alb înainta spre mine dintr-o lume albă. „Domnule profesor, ați fost extraordinar. Aveți inimă de aur. Dint-un foc ați salvat două vieți. O să vă rămîna porocle. Dătorul de viață”. Eram în culmea fericirii. Dar marile fericiri sînt scurte. Miraj. Stop! Tehnica înșelătoare. Omul din fața mea îmbrăcat în alb imaculat îmi spune cu zîmbetul lui larg și omenos: „Să vină doamna să o vad”. Bravo, lovește actor! Nota cinci. Pentru încurajare. Dar tovarășe redactor șef am răspuns perfect. Nu știu dacă am făcut un rol bun ori slab, dar m-am confundat cu el.

Aici ai gresit. Ai ieșit din schemă.

Dorel VIȘAN

**N.R.**: Nu, stimată Dorel Vișan, n-o să gresim niciodată deșind din schemele de desfășurări sigur — nu numai dumneavoastră le detaliați.

## Contemporanul meu este un „om obișnuit”

**N**evioia de personaj contemporan... Cred că este o problemă care astăzi, mai ales astăzi, se pune mai stringent ca orîcînd. De ce? Pentru că trăim o răscură de vremi frămîntate, agitate și pentru că, lucru cunoscut, arta trebuie să fie expresie. Deci, din nevoia de solidarizare umană, din nevoia de împereșare a problemelor esențiale — veșnice, de cînd lumea — dar mai ales a coordonatelor specifice, „contemporane” ale epocii. De aici nevoia de personaj contemporan. Și nu numai istoric determinat, ci indiferent de epocă, cel care poartă în el fondul etern al afecțiivității umane. Dar nu e vorba de un zeu ci de un om care trebuie descifrat, adus în coordonatele sociale ale epocii noastre. Experimentele francezilor și englezilor cu Shakespeare și Moliere sînt mai mult decât elocvente din acest punct de vedere — ele sînt dovada veșniciei artei.

Dar să revenim la personajul contemporan, cel istoric contemporan: nu mai este nevoie acum de eroi, ci de omul obișnuit, cu problemele lui urzici, fără pic de eroism, cu meschinăriile și generozitățile lui, cu rătăciile, cu sentimentalismele, cu bucuriile, cu necazurile mari sau mici, semnificative sau nu. Și toate la un loc, formează personajul complex, căruia important este să i se ofere posibilități de salvare, de desăvîșire. Unele femei — erou al unui film contemporan (cum am înțeles și eu, chiar recent, în **Declarație de dragoste** de Nicolae Corjoi) unei asemenea femei, să zicăm, mamă a trei copii, muncitoare fruntasă, încărăcită de sarcini și sadoye, să i se ofere acel timp de bucurie care să-i înfrumusețeze viața, s-o lumineze, s-o scoată din anonim și cotidian. Și asta să comunice a semenilor ei, posibilitatea de a depăși nimicurile unei zile merse așași.

Dar unde este, filmul nostru, femeia intelectuală, anegnată în problemele spirituale ale epocii: femeia „punct”, model în viața — nu numai parteneră a unui bărbat, ci femeia care, amintind un vechi proverb, „gîndește, construiește căminul, în timp ce bărbatul construiește casa”

Adela MĂRCULESCU



Foto: Victor STROE



Să comunicăm semenilor că nimicurile vieții pot fi depășite (Adela Mărculescu în **Declarație de dragoste** de Nicolae Corjoi)

Să împăcăm realitatea cu „închipuirea” (Ioana Crăciunescu și Dorel Vișan în **Femeia din Urșă Mare** de Adrian Petringenaru)

ții, n-au ținut niciodată degetul în gura și „doamne fereste” (în nast).

„Educațoarea îi primește gata educației de la părinți pentru a-i da gata educației mai departe în școli, de unde ies mari și gata educației — pentru a intra direct în filmele noastre, toți impecabili și așa cum trebuie să fie” de parcă noi am ști mereu cum trebuie să fim... de parcă noi am fi... sau sîntem...”

Vă jur, credeți-mă, sînt actrița la teatrul Nottara de 13 ani, sînt membră a Uniunii Scriitorilor de 6 ani, am 35 de ani „de acasă” și totuși mă surprînd încă (uneori cu unghiile murdare, alteori căscînd și povestea cu mina... care nu trebuie în ureche, dar trebuie dusă la gură nu cînd vorbești, doar cînd caștii... etc...), făcînd cu alte cuvinte ceea ce nu e voie niciodată și nici cum sau, mai precis, ceea ce e voie, doar dacă interpretezi un personaj negativ și ai un regizor bun care se extiază ușor în fața ananțurilor.

Știu precis cu toții tot ce „nu e frumos”, ce nu e voie să facem și să spunem... dar cel mai urît lucru de care nu vrea să ne derzeje nimeni este că aplicăm aceste cunoștințe „personajelor” și nu vieții; că toate „jeuțiile de bună purtare” pe care le-am primit în viață — scenariști, regizori, operatori, actori, directori, producători — delegăm — ni le amintim brusc doar atunci cînd vrem „să închipuim” realitatea în loc, totuși, cit de cit, să încercăm să o reconstituim cu tot ceea ce are ea, emoționant și brutal, frumos și urît, țesătură inescuzabilă de amănunte care ne face să devenim personaje — tragi-comice în propria noastră viață. Nu totdeauna eroi sau fricoși pînă la capăt. Literatura și-a câștigat dreptul la

apartament puternic afectat și că nu se poate obișnui de atunci cu tremurul aproape continuu al pereților de cîte ori trece prim fața barăcii o mașină mai grea... Personajele noastre „contemporane” sînt contemporanii noștri, ei au trăit și înaintea cuvîntului „Motor” — și chipă... au spus de multe ori ce a ales „scenaristul” să spună, dar precis au și multe taceri — și pîlăviri temul întrebătoare pe cine știe ce afirmatii definitive...

Noi, actorii, ratăm unica soluție de a rămîne celebri — împăiem tot felul de personaje, dăm buzna în ecranari, ne fardăm, ne prefacem și ne machiem la fel, cînd e vorba tocmai de ei, contemporanii noștri, partenerii noștri de o viață!

Am filmat în piețe, șantiere, gări, restaurante, sate, magazine, maternități, pe străzi străzi, străzi, multe străzi!

A fost o tragică diferență între noi, cei „autorizii” să intrăm „în cadru”, și cei fără voie! Cei de alături! Cei care veneau din „real”! Cei mereu înalțurați (unii pentru că „sînt urți”) alții pînă la „sînt îmbrăcați fără gust” după un criteriu țînic care propune natura să (faca ce-i comandăm noi și nu invers)... Cred că așa cum acum cele mai reușite sînt filmele fetice și ecranările (nemaieexistînd nimeni viu de atunci, să arunce cu pietre după noi) așa și cele mai reușite filme „contemporane” se vor face cînd noi nu vom mai fi contemporani cu ei! Actorii de atunci nu vor și ce știm noi, nu vor putea vedea ceea ce noi vedem zilnic, dar vor fi artiști și unii din ei vor reuși să închipuie...închipuiesc!

Personajele contemporane de acum sînt, deocamdată, prietenii ratate... Sau poate nu sînt... sau n-or să fie.

Ioana CRĂCIUNESCU

Eminescu a fost un pesimist. Optimismul s-a descoperi mult mai tîrziu. Ajutorii „Tovarăși artiști, mîine la lecția de revista Cinema, aveți de făcut **Schemă personajului din actualitate**, după următoarele rubrici: Nr. crt. Numele și prenumele. Locul și data nașterii. (Dacă nu s-a născut, veți arata motivația). Cetățenia. Originea socială. Apartenența politică. Dacă a mai făcut parte din alte organizații de masă sau obștești. (Dacă a făcut, veți arata de ce a făcut). Dacă nu a făcut, veți arata, de ce nu a făcut). Ordine și decorații. **La calități și fapte pozitive**, veți scrie două pagini la un rînd. **La defecte și fapte negative**, veți specifica: nu e cazul. Rubrica **suflet** o completați împreună. Să lăsa la poezia actorului Dorel Vișan din Cluj-Napoca. Da, ieri am fost la o clinică... O maestre, cu ce ocazie pe la noi? Îi cînt pe doctorul S. Trebuie să așteptați puțin, e în operație. V-o prezint pe doamna dr... Dv. sînteți tot medic? Nu, doamnă, dar așa putea fi! Cum, nu-i cunoașteți? O, da, cer scuze, n-am mai fost la teatru de cîncisprezece ani. Dar v-am văzut în filmul...! Doctorul S. Va roaga să-l așteptați, mai durează cam o oră! Multumesc! Aștept. Secție sterilă. Intrarea instrumentar din cînd în cînd, usa se deschidea și apăreau paturi speciale care transportau spre saloane femeii operate însoțite de asistente și medici care vorbeau o limbă necunoscută mie. Cît timp usa magică era deschisă, auzeam dinspre sălile de operații, zgomotul instrumentelor chirurgicale, lovind sacacătăi ritmic în tăvăle smălțuite, ori „travaliul” ferictelor mame și țipetele nolor născuți, dinspre sălile de nașteri. Viața. Eram impresionat pînă la lacrimi. Viața trăia. Viața. Suferință Speranță. Feroție. Suferință și tîmăduitor. Viața. Adevăr... Maestre, în ce scuze ritmic în tăvăle smălțuite, ori „travaliul” ferictelor mame și țipetele nolor născuți, dinspre sălile de nașteri. Viața. Eram impresionat pînă la lacrimi. Viața trăia. Viața. Suferință Speranță. Feroție. Suferință și tîmăduitor. Viața. Adevăr... Maestre, în ce scuze

Doctorul S. Fața obștie, văzută după orlo