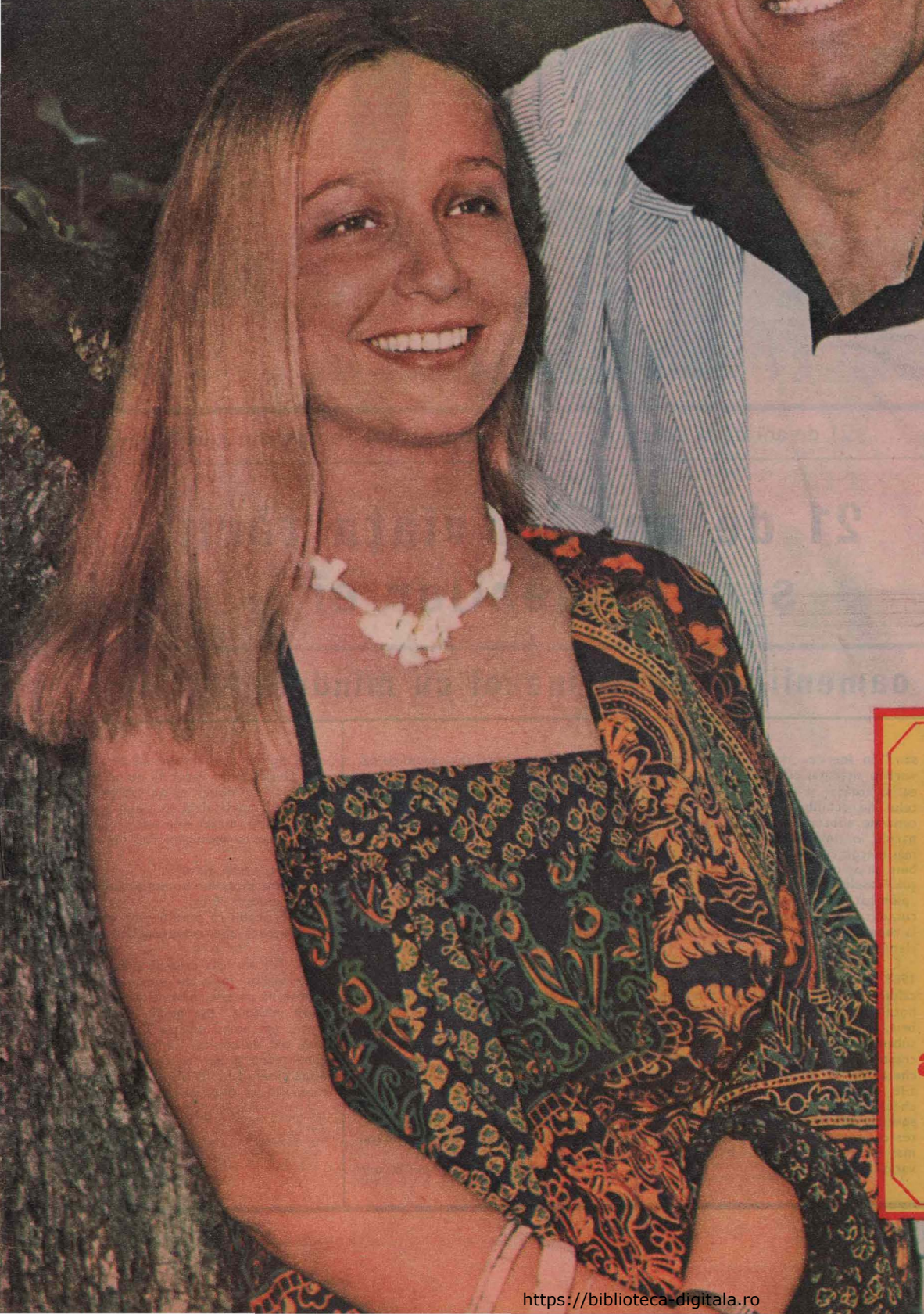


Ci Nr. 7 (283)
Anul XXIV
ne
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, iulie, 1986



**21 de ani
din
viața țării
și
a oamenilor
ei**



21 de ani de la istoricul forum al comuniștilor români din iulie 1965



21 de ani din viața țării și a oamenilor ei

Cînd oamenii pot privi înapoi cu mîndrie

Ucenicia grea, dar voioasă la Jurnalul de Actualități, m-a învățat să fiu tot atît de responsabil cu ceea ce văd, ca și cu ceea ce fac. Consider filmul documentar o evidență a sentimentului față de realitate. Lumea de mine se va popula cu personajele noastre. Eul meu de regizor nu are semnificație decît atîta vreme cît rămîn eu însumi în filmele mele sentimentale despre muncă. Cînd filmul e vrut proces-verbal ori dare de seamă, Boiangiu nu mai e pe-acolo. Fiecare trebuie să aibă o ambiție a lui, spunea tatăl meu „cheferistul”. Ambiția mea, ca reporter de film, este de a participa la dezvoltarea țării. Vreau să mă cheltui sentimental, fără trăznăi de glorie, la focul celorlalte suflete. În fond, de ce a alerg eu, cinematografic, de peste 30 de ani prin toată țara?

O fac **contra uitării**, să nu fie uitați mine cei ce-și zidesc trainic trecerea prin viața de azi. O fac spre a nu fi uitat nici eu, martorul cineast, cel care sînt alături de ei, cel ce are „ochiul cîmpului”. „Se cade să...”, „se cuvine

să...” în loc de „trebuie să...” așa se vorbea altădată, cînd lumea lăsa, de la ea, să treacă „și asta...”. Dar, cînd castelul de echilibru al viitoarei hidrocentrale subterane de la Mărișelu se năruie în timpul execuției, atunci nu mai merge cu „se cuvine să...” ci „trebuie să...” urgent, total, chiar cu prețul oaselor zdrobite. După ce au „plombat” surparea cu beton, au trecut din nou prin beton. Au luat-o de la capăt, și pînă la urmă, au jugănit viclenia muntelui.

E tot decembrie, ca și atunci, în 1969, dar sîntem în 1984. Pașim cu încălțări curate pe mocheta din holul hotelului clujean. În celălalt decembrie, ne întorceam de la filmările din subteran atît de plini de noroi, din creștet pînă în tălpi, încît biata mocheta mai că nu plîngea. După cîteva zile, hotelierii au întins peste mocheta, pentru noi, o „umblătoare” specială de cîneșă groasă, cu rugămîntea ca „tovarășii de la București” să nu mai distrugă sistematic „bunurile tovarășilor de la Cluj”.

Responsabilul hotelului, acum cu parul alb, ne recunoaște imediat. Sîntem aceeași echipă de filmare: Carol Kovacs, la imagine, Florea Marin, la producție, și eu. Ne întîmpină zîmbind: „Sper să nu întindeți iar noroiul pe mochete!” De data asta îmi voi exercita dreptul cetățenesc de a filma, nu prin noroaie, ci prin curatul ecou în timp al greutăților învinse.

Am pornit, deci, pe urmele filmului **Noaptea bărbaților** realizat în 1970. Pe Valea Someșului, avem norocul să reîntîlnim la Gilău, un grup de constructori filmat atunci, de mult. Inginerul Nicolae Toader se numără printre acești veterani ai construcției socialiste. Facem o poză filmată împreună, noi, echipa și el, **contra uitării**.

Pornim la drum, înapoi spre Mărișelu, pe fagașul bătătorit ani și ani de pașii lor grei, de truda lor neplînsă. Inginerul Toader e la volanul mașinii sale. Mătură șoseaua cu privirea, nu întoarce capul spre mine, dar povestește.

— La început am fost și eu, ca ori-

care inginer stagiar, speriat de-a binelea. După ce-am văzut că nu se moare cu una, cu două, m-am obișnuit cu șantierul, mi-a intrat în sînge și, după cum vedeți, astăzi sînt tot pe șantier. Am rămas cu acest „microb” al șantierelor.

— De unde sînteți?

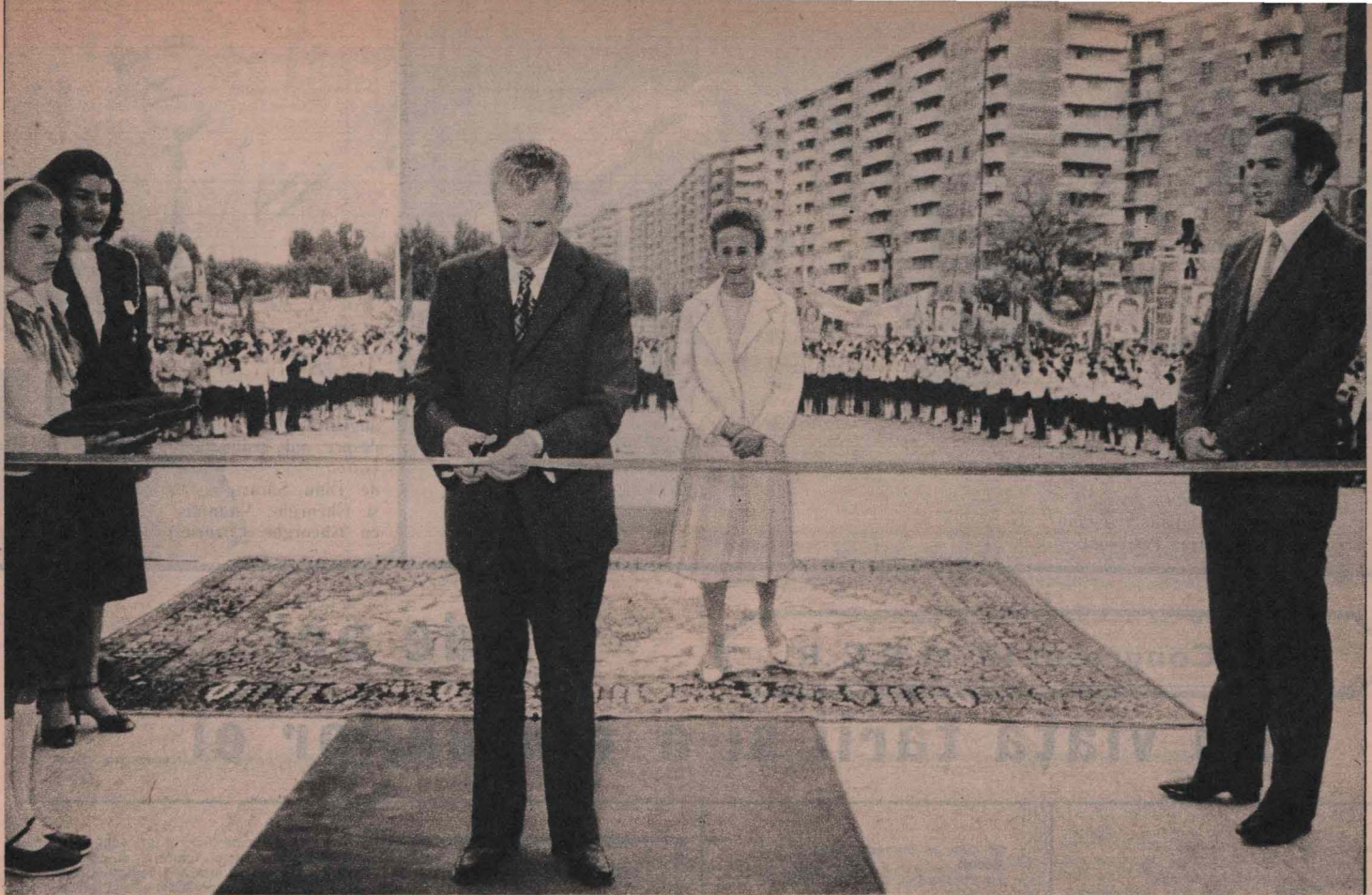
— Sînt moș, din comuna Vadul Moșilor, Județul Alba.

— Probabil că munții de-acolo v-au dat vigoare să-i traversați pe cei de aici!

— Păi, am fost călit de mic. Am lucrat foarte mult în gospodărie, la munte, la pădure, n-am dus o viață de copil infolosit. Așa ne-au crescut, pîrinții, așa ne-au învățat și așa am rămas, om de munte. Cîmpia mă sufocă. Cînd merg și eu, foarte rar, la mare, după cîteva zile mă uit după norii mei, nu-i văd și m-apasă pe suflet...

(Continuare în pag. 4)

Alexandru BOIANGIU



„Avem deplină încredere că viitorul aparține unei lumi fără războaie, unei lumi fără arme, unei lumi a păcii și colaborării egale între toate națiunile!”

Nicolae CEAUȘESCU

din Cuvîntarea la Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 23 iunie 1986

Pentru o nouă calitate a artei cinematografice

Frumoasele zile de vară bogată și rodnică au fost martorele unei rosturi temeinice a treburilor Cetății, aflată într-o etapă calitativă nouă a existenței sale materiale și spirituale. Evoluind cu pași repezi, pe baze moderne, științifice, prin programe îndrăznețe, elaborate în lumina obiectivelor stabilite la Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român și a planurilor concrete, de dezvoltare intensivă a economiei naționale, planuri aprobate de Plenara Comitetului Central din 23—24 iunie. Se preconizează, în toate sectoarele de activitate, o dezvoltare de o asemenea anvergură și profunzime încît — așa cum preciza secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu „în perspectiva anilor 2000 țara noastră să devină o țară multilateral dezvoltată, în care să se afirme cu putere principiile comuniste de muncă și de viață în toate domeniile”. Și ce domeniu mai prielnic afirmării înnoitoarelor principii și relații umane, decît arta, cu modalitățile ei specifice de emoționare și influențare? Și ce artă mai prielnică unei largi stimulări și difuziuni de gânduri și sentimente, de nobile modele umane, valori etice comuniste, decît cinematograful cu uriașa lui audiență. Chiar dacă filmele noastre nu se ridică încă pe deplin la nivelul realităților complexe generînd noile relații de viață și muncă, ele se străduie să afirme, din ce în ce mai convingător, procesul, devenirea, formarea acestor conștiințe etalon de umanitate.

În cadrul aceleiași cuvîntări rostită de secretarul general al Partidului la Plenara din 23—24 iunie, referindu-se la intensificarea și perfecționarea activității politice și ideologice, tovarășul Nicolae Ceaușescu afirma: „Trebule ca în activitatea ideologică, în învățămîntul de partid, să pornim de la necesitatea creșterii spiritului revoluționar, a conștiinței comuniste, a abnegației și spiritului de luptă revoluționar al fiecărui comunist. Să intensificăm activitatea de formare a omului nou, constructor conștient al noul orînduirii sociale.”

Este îndemnul pe care ni-l face astăzi cel mai consecvent revoluționar al țării, omagiat de Comitetul Central al Partidului Comunist Român cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la procesul de la Brașov intentat unor luptători comunisti și antifascisti în fruntea cărora s-a situat tînărul Nicolae Ceaușescu, neînfricat tribun al dreptății și libertății — îndemn mobilizator adresat astăzi nouă, tuturor, celor antrenati în răspunzătoare opera de educație revoluționară a maselor. O operă de intensificare a acțiunii de formare a omului nou, avînd drept elevat exemplu moral pe revoluționarul de ieri și de azi, cel a cărui gîndire fructifică constructiv cele mai bune tradiții ale țării, într-un spirit modern, profund creator, deschis în permanență noului.

A gîndi, a gîndi creator în toate activitățile noastre — ne cere secretarul general al partidului. A gîndi creator în activitatea prin excelență creatoare, în artă, în imagini capabile să reflecte și să stîrnească, la rîndul lor, noi

emoții și idei creatoare. Teren fertil, generator de valori morale și spirituale pentru societate. A gîndi creator — iată, o deviză estetică devine și un înalt imperativ politic. O nobilă sarcină de partid și pentru cineștii care sînt chemați insistent să ridice puterea emoțională și filozofică a realităților aduse în cadru, la profunzimea lor semnificație și vibrație umană. Prea ades — din păcate — filmele noastre de actualitate rîmîn prizonierele unei factologii mărunte, cu conflicte de producție ce nu depășesc cadrul unor confruntări tehnologice de interes limitat și nu deschid perspective asupra aceluia general uman, universal, ce definește dimensiunea ființei, dimensiunea existenței concrete.

Gîndire îndrăzneată, constructivă, revoluționară înseamnă și în film ca și în viață — în viața cea nouă a societății ajunsă într-o fază superioară a existenței sale materiale și spirituale — nu numai metodele moderne, tehnologia avansată, reflex al revoluției tehnico-științifice, ci și spiritul unei epoci, al unei noi etape, al unei noi mentalități către care accede și aspiră mereu, depășindu-se și propunîndu-și mereu noi obiective, constructorul contemporan. Către această mentalitate în evoluție, pe care și-o cucerește individul și societatea noastră, către această dinamică sufletească, se îndreaptă cu interes sporit, cei mai înzeștrați scenariști și regizori ai noștri. De la ei, de la întreaga breaslă, se așteaptă cu îndreptățită nerăbdare, revirimentul filmului de actualitate. Film care va trebui să convingă publicul nostru, dornic să-și vadă și

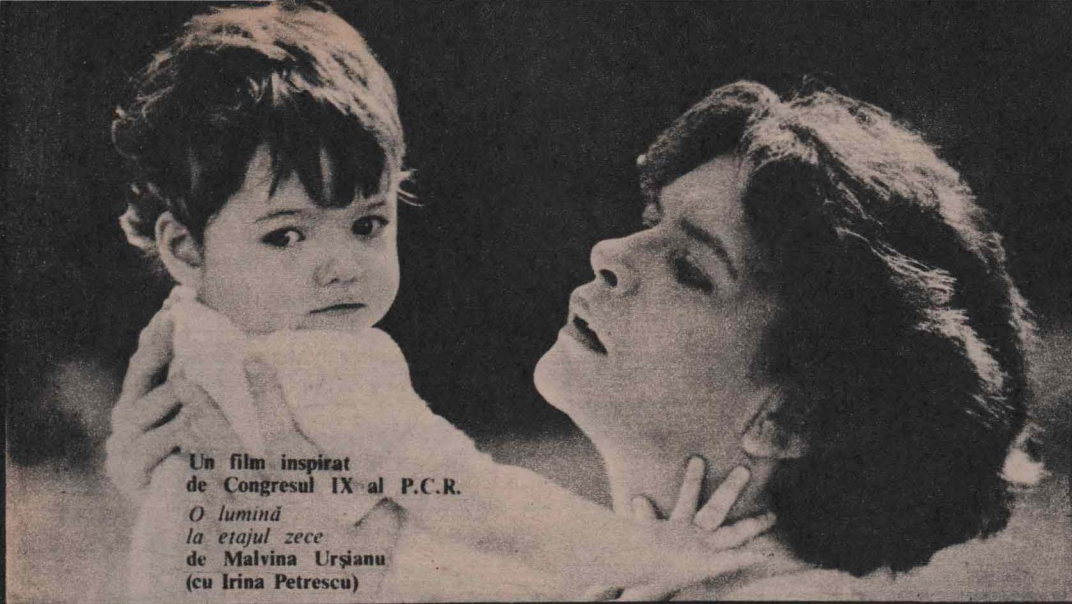
revadă pe ecran existența cotidiană desigur, dar ridicată la o putere nouă, la o semnificație sportită de forță, fascinația imaginii artistice. Pentru că nu spre copierea realității, ci spre interpretarea ei profundă, stimulatorie, capabilă să grăbească „conștiințele în lucrare”, cum ar spune poetul, ne îndeamnă, cu înțeleaptă înțelegere a menirii formative a artei, și recentele documente de partid.

O mai intensă activizare a unor forme colective de analiză și dezbateri profesională de către importanți factori ideologici și artistici, a scenariilor — condiția vitală a calității filmelor — anunță începutul unei înnoiri de concepție și de organizare în cinematografia națională. Se are în vedere, de asemenea, o mai judicioasă politică de valorificare a talenților regizorale printr-o atenție și competență activitate a Caselor de filme.

Se preconizează o mai energică incurajare a tinerelor forțe scenaristice, regizorale, scenografice sau operatoricești și o înnoire atît de necesară — a tipologiei filmelor noastre, printr-o infuzie proaspătă de talente interpretative descoperite în întreaga țară.

Va fi aceasta, nădăduim, o vară bogată în fapte artistice pe care le așteptăm, cu toții, în realitatea cinematografiei pe care o slujim cu credință.

„CINEMA”



Un film inspirat de Congresul IX al P.C.R.
O lumină la etajul zece de Malvina Urșianu (cu Irina Petrescu)



Clipa și clipele adevărului despre noi înșine (Clipa de Dinu Sărau și Gheorghe Vitanidis cu Gheorghe Cozorici)

1965: Congresul IX al P.C.R.

21 de ani din viața țării și a oamenilor ei

(Urmare din pag. 2)

— Dar iarna e mai grea aici.
— Bineînțeles. La baraj și la hidrocentrala erau minus douăzeci de grade. Am încălzit betoanele și ne-am văzut de treabă, suflând în pumni.
— Vă întreb un lucru. Care dintre cei din preajmă v-a fost mai drag, pe vremea aceea?
— Radu Scutelnicu, pentru că atunci când am venit eu la Mărișelu, după câteva zile (el era șeful) m-a întrebat: „Îți plac lucrările?” și mi-a spus „Nu-mi plac”. Mi-a zis: „Mai asteaptă, că o să-ți placă”. După vreo lună de zile m-am dus eu, suflând în pumni, și i-am spus: „Îmi plac lucrările”. A știut că lucrările sînt de așa natură, încît nu se poate să nu-mi placă. Dacă nu mă încuraja atunci, nu știu care era drumul meu mai departe. Eram tînar, nu bănuiam cît de negru e dracul. Au existat și situații limită. La Mărișelu, a trebuit să facem niște lucrări pe aducțiunea principală cu masca de gaze pe față, cu care puteai lucra numai două ore. Am reușit să respectăm termenul, zic eu, cu eforturi extraordinare. M-am și mirat că oamenii au înțeles așa deplin. Pe vremea aceea, nu vedeam decît ne-căzurile. Pe vremea asta, necăzurile s-au estompat și urmează satisfacția unor lucrări cu adevărat frumoase, cu toate că nu se vad de la suprafață.
— Da, este ca în sufletul omului: bucuriile sînt înăuntrul.
— Așa este. Și nici nu sînt dotat cu calitatea de a le expune altora, le țin în mine. Oprim mașinile la hanul turistice. Ne dez-morțim. Soarele bate blind în ploaie.
— S-a schimbat total viața oamenilor, mai ales din Mărișelu, spune inginerul Toader. Pe vremea aceea mai era pe ici, pe colo, cite o casă nouă. Astăzi, întregul sat e nou. A crescut nivelul de civilizație, cu alte cuvinte.
— Întorc ușurel din vorbă spre ce mai vreau de la dînsul.
— Acum, zic, din punctul de vedere al relațiilor dintre constructori și restul lumii... Cu ce ochi vă vede Clujul?
— Asta este destul de interesant. Pe noi, oamenii din Cluj ne consideră eroi, li se pare că ceea ce facem este extraordinar. Nouă, evident că nu ni se pare extraordinar, că ne-am obișnuit. Noi, pe cei din Cluj, li vedem că pe niște oameni preocupați de viața lor. Nu avem timp să ne facem prea multe relații în Cluj, decît așa, duminică, să zicem, că ne ducem, pe stradă și vedem atmosfera, în general o atmosferă frumoasă, de tinerete, mai ales de studenți...
— Pornim iar la drum. Filmăm drumul și apa, păstrăvăria, motelul, confortul, frumosul, oamenii și lumina. Ajunși sus, pe creasta barajului, lăsăm mașinile într-o dungă, și hai să tragem cîteva cadre de aici, de unde se vede toată valea.
— Un paznic, înarmat cu o pușcă Z.B. tîrîta de alții în al doilea război mondial, ne surprinde asupra „faptului”.
— Ce faceți aici? Nu e voie!
— Filmăm ce s-a făcut acum cincisprezece ani.
— Autorizația!
— Poftim.
— Dar dînsul cine este? — arată spre Nicolae Toader.
— E tovarășul inginer care a construit barajul, ocazie cu care și-a dat și dumitale un loc de muncă, să ai ce păzi. Altfel, ca paznic, ce făceați? Te dezbrăcai și-ți păzeai hainele.

— Și cum se numește filmul?
— **Ecoul!**
— Nu e rău. Aici, dacă strigi tare, se-auze pînă departe.
— Paznicul cu mustați, pușcă și bănuielei, pre-luase din mers ideea. Tinerii de acum 15 ani au strigat tare.
— Coborînd pe Valea Someșului, am trecut prin coloniile muncitorești de la Mărișelu și Târnița acum dezafectate. Oprim. Filmăm.
— Lîngă ușa smulsă din țîțini a barăcii, un că-țel, fără stăpîn, caută de mîncare. De un cui ruginit atrîna o pufoaică ruptă.
— În baraca părăsită filmăm un maldăr de sa-lopete, de cizme de cauciuc, de mînuși și centuri de siguranță care nu mai sînt bune de nimic. Aceste veșminte uzate ascund în ele un munte de frig, de arșiță, de noroi și su-doare omenească. Cei care le-au purtat au construit socialismul, cel puțin o parte a lui, partea lor de socialism. Ceilalți, cei care vin după ei și care vor îmbrăca veșminte noi, au și ei datoria muncitorească de a continua și desăvîrși opera începută.
— Pe urmă, coborîm spre Cluj. Ingerul Nicolae Toader mătura drumul cu privirea. Nu întoarce capul spre mine, dar întreabă sincer:
— Spuneți-mi, totuși, tovarășe Boiangiu, de ce ați mai venit pe Someș? Totul s-a terminat, e gata, e ferchezuit, e frumos... nu prea văd ceva așa spectaculos pentru film?
— Acum e pașnic...
— Nu-i răspund. Tac. Dar, din șoapta sufletu-lui îi mărturisesc:
— Toadere, bărbate, am venit după voi să mai schimbăm o vorbă, să văd ce vă mai doare, ce vă mai bucură... Dar, am venit și după tineretea noastră de atunci, să văd ce-o mai fi făcînd, draga de ea!
Alexandru BOIANGIU

Cu **întîlnirea**, Sergiu Nicolaescu reia florul filmului psihologic din **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (în imagine Ioana Pavelescu)



Timpul speranțelor

Cînd realizările de azi întrec optimismul de ieri

Cu o singură excepție, am ocolit filmările în județul Hunedoara, în locurile copilăriei și adolescenței, desi mă simt acolo, mai mult ca oriunde, acasă; încerc să explic, să-mi explic această absență îndelungată.
— Foarte tînar absolvent al IATC-ului nu voiam să filmez în locuri unde, fiind cunoscut în pantaloni scurți, de prea mulți hunedoreni nu puteam să beneficiaz de prestigiul unei echipe de filmare și de proaspătul titlu de „diplomat în arte”, cum scrie pe actul semnat de marele artist nediplomat Costache Antoniu, rectorul Institutului patronat de I.L. Caragiale.
— Am omis județul Hunedoara și pentru că voiam să cunosc cît mai repede toată țara; filmul documentar oferea această șansă minunată de a putea descoperi mereu alte locuri și alți oameni.
— Am filmat, totuși, odată și la Hunedoara în anul 1957, un reportaj pentru „Actualitățile în imagini” celebrul jurnal filmat de odinioară. Hunedoara era, pe-atunci, vedeta presei scrise și filmate, era „cetatea de foc” a realismului socialist, scena pe care se petreceau momente de eroism siderurgic. Scăzînd exagerările conștiente, cuvenite, oamenii Hunedoarei meritaau toate elogiile. Doar că, prea tînar documentarist, doream să filmez și culisele scenelor eroice. În Hunedoara anilor '50, tîrg industrial prăfos, cu prea puține modificări edilitare, viața era încă grea, mai ales pentru tinerii veniți din toată țara să contribuie la propășirea industriei și a vieții lor personale. Se trăia în barăci improvizate, cu bani puțini și speranțe multe. Într-o baracă eram cazați și noi, echipa de filmare, în baraca tinerilor „cocsari”. Ei își spuneau, cu haz: „coț-carari!” Nu era, în Hunedoara o baie (la singu-lar!), nu era un restaurant ca lumea, nu erau multe, dar se trăia „la cea mai înaltă ten-siune”. (Citez, spontan, titluri de capodopere uitate). Am hotărît, împreună cu colegul opera-tor, un ucenic de-al lui Tissé, să construim reportajul nostru altfel decît în schema banală a subiectelor de jurnal, să se știe că a sosit la Studioul „Sahia” o generație nouă, o generație doar cu trei-patru ani mai nouă în meserie decît cea a maștrilor instalați.
— **Fumulile Hunedoarei** — se numea reporta-jul nostru, crucial pentru documentarul ro-mănesc. Așa credeam noi. Pe lîngă fumurile reale și fotografice care prisoseau pe toată suprafața orașului, am filmat și fumuri imagi-nare care ar fi trebuit să se înalțe din locuințe și așezăminte necesare, dar inexistente pe-a-tunci. Am plantat și tablețe cu inscripții care preziceau optimist viitorul: „Baia comunală”, „Strada tinerilor o'elari”, „Casa de cultură” etc. Nu-i greu de ghicit cum a fost întîmpinat

la vizionarea de lucru a jurnalului, reportajul nostru fantezist cu fumuri și cu ce etichetă a fost expedit la arhivă. Tinerilor cineasți „for-maliști” li s-a recomandat să mai învețe viață și meserie, în calitate de asistenți. (Ceea ce încerc de-atunci).
— N-am mai filmat la Hunedoara. A lucrat în tot județul, în anii următori, prietenul și cole-gul Alexandru Boiangiu, care, înfrîntud cu inteligența și talent înierțile timpului, a reușit să filmeze documente umane, valoroase și autentice, deseori citate cu mențiunea „din filmoteca de aur”, firește a televiziunii. Anul trecut ne-am gîndit să ne reîntorcem în Hunedoara, eu cu amintirile unui hunedorean de bastina, iar Boiangiu cu filmele unui hunedorean prin adopțiune ca să vedem — bi-neînțeles prin obiectivele aparatului — Deva și Hunedoara așa cum se înfățișează acum. Filmul nostru rulează cu titlul: **Hunedoara — obiective subiective**. Dezvoltarea celor două așezări urbane hunedorene depășește opti-mismul „formalist” al tinerilor cineasți de al-tădată. Realizările pe care le doream, nerăb-dători, în acel reportaj cu fumuri, ar stîrni acum la Hunedoara hohote de rîs, binemeritate pentru navitatea lor modestă. Pentru asta trebuia să fim criticați atunci, în „sala mică” a studioului. Pentru „baie comunală”, în loc de băi în mii de apartamente. Și alte navități asemănătoare.
— Deva și Hunedoara sînt acum două orașe mari și moderne, cu aproape o sută de mii de locuitori fiecare, două municipii care nu au de ce să invidieze orașele mai vestite ale țării.
— Noua generație de hunedoreni n-a apucat să mă vadă în pantaloni scurți, deci nu mai risc să fiu recunoscut. Pot să filmez acum liniștit și în comuna Baia de Criș (unde m-am nascut și am copilarit) și în orașele Deva și Hunedoara unde am trăit pînă să devin regi-zor bucureștean.

Erich NUSSBAUM

Forje și ceasornice

Cînd, la margine de București, se naște „o stea de primă mărime a industriei noastre”

De cîte ori încerc să-mi reprezint, într-un fel cît mai sugestiv, dezvoltarea economică a țării, saltul imens făcut de industria noastră — îmi vin în minte următoarele imagini: o mi-rîște întinsă, scîlpînd sub soare și o seceră-toare zgomotoasă tăind ultimele spice ale unui lan prizărit de la marginea Bucureștiu-lui. Era în vara lui 1965. Am pus aparatul chiar acolo, pe tarla, și am filmat „planul general” al subiectului nostru... industrial. In-dustrial spun, pentru că în spatele seceră-to-rei se înalță silueta unei noi uzine bucureș-

tene: întreprinderea de Mașini Grele. „O stea de primă mărime în constelația industrială a Capitalei”, cum spunea, voinicos, comentatorul.

Comentatorul, în elanul lui, era bine intenționat. Eu îl înțeleg (mai ales că eram chiar eu comentatorul). Era o epocă de avânt, mai bine zis un început de epocă, și a prefigurării viitorului, a încercării să-l descifrezi din multitudinea diurnă — și uneori amorfa — a faptelor, era o obligație profesională, o datorie de conștiință.

Totuși, „Stea de primă mărime” a devenit I.M.G.B.-ul de-abia în următorii douăzeci de ani. Tîn minte cele două cuptoare electrice cu care a pornit la drum — bubuitoare, cu temperaturi de iad — precum și hala în construcție, prima hală, în care urma să se instaleze o presa gigantică, de 6000 tone. „Cea mai mare de acest gen, din țară” — cum spunea același comentator.

Dar iată că, ce era atunci viitor azi a devenit un mult trecut: presa I.M.G.B.-ului are acum 12000 tone! E primul lucru care m-a izbit (săltul calitativ nu presa, ferească sfîntul!) în 1985, cînd, căuind o temă de documentar, am revăzut uzina bucareșteană. Un perimetru industrial copleșitor, de dimensiunile unui oraș. Cea mai mare densitate de utilaje de mare tehnicitate văzută de mine — și am văzut multe. Acestea este locul de naștere al turbinelor gigant de 330 de megawați (și, în curînd, al celor de 700 megawați destinate centrelor nucleare.) Mașini-unele gigant, piese prelucrate-gigant. Am vorbit despre toate acestea. Am spus (aproape) totul în filmul **Maturitate, tinerețe**, producție Sahia-1985: despre faptul că o turbină de 330 megawați face cam cît Argeșul și Bicazul luate la un loc; sau că, pe aici, se zice că, dacă rebutezi o asemenea piesă-gigant, poți să încarunțești pe loc. Aceasta este o butadă, dar adevărul e

că și fără să rebuteze ceva — sau poate chiar datorită acestei griji excesive de a evita rebaturile — mulți oameni de azi au timpurile nuse. Oameni tineri, sub 40 de ani, au scris pe timpurile lor insipide istoria primei lor noastre turbine de mare putere.

Asa e, de pildă, inginerul Romulus Georgescu, cel care conducea organizația de tineret — iar azi răspunde de toată pregătirea fabricației. Sau Soanca Viorel, de la echilibrări rotoare. Acestea are numai 35 de ani, cît băiatul meu, Gheorghe, cu care a fost coleg de bancă și furau coroduse de la vecini — dar asta mi-a spus-o de-abia acum, nu mai am cum să-l „corijez” pe băiat. Soanca are, deci, 35 de ani ceea ce nu îl împiedică să fie cel mai bun specialist în echilibrări rotoare („o chestie grozavă, foarte importantă”). M-au impresionat oamenii, dar, din păcate „impreziunea” nu s-a transmis și peliculei. Ca de atîtea ori obosim repede, în luptă cu tot felul de marușuri, și renunțăm repede.

Despre maestrul Bobe Varlam ce să mai spun? („Varlam, cu un singur a”, precizează el, de teamă să nu fie confundat secretarul de partid de la forja cu „omologul” său din... calendarul ortodox). Omul acesta care lucrează de 20 de ani în această lume de giganți — chiar în „centrala” lor: forja grea — are un frate... ceasornicar. Mi-am închipuit, o clipă, un ax de vapor, urias, copleșitor, dirijat de maestrul Bobe Varlam de la I.M.G.B., sub boltă de catedrală a forjei grele — și, alături, obrazul unui om, maestrul de pe Smirdan, care scruțează cu lupa mecanismul minuscul al unui ceas. Imaginea m-a obsedat mult timp, dar a murit apoi în vîlmășagul preocupărilor siciltoare. Cred că era nu numai o imagine, ci și un filon dramatic la mijloc. Ce și-or fi spus frații Bobe cînd se întîlneau? Care din ei se scotește mai mare meșter de-



Foto: Victor STROE

Un tînăr rezizor care a înțeles și aprofundat poezia scenaristului Fănuș Neagu:
Ioan Cărmăzan (Lișca, cu Ecaterina Nazare și Valentin Uritescu)

cît celălalt? Tare m-ar fi pasionat să aflu, dar...

Dacă socotești că m-am îndepărtat de la tema propusă, vîd însă: nu vad deloc cum ar fi avut loc o dispută între frații Bobe, dacă în spatele secerătoarei din 1965 nu s-ar fi

conturat „o stea de primă mărime” a industriei noastre.

Și, apropo, știți că sub „tarlăua” de alături acum trece metroul?!

Ion VISU

Timpul cel mai rodnic al generațiilor creatoare

Mai degrabă seamănă destinul filmului, prin sinuozitățile sale, cu o viață de om decît cu evoluția celorlalte arte. Deschideri și infiltrații rapide, retrageri și ezitări nedestulite, acumulări prelungite sau salturi temerare, provocări și tăceri — toate acestea și multe altele — seamănă, mai mult cu o frămîntată existență umană, decît cu linia, în general mai corectă, a artelor așa zise surori. Cu o necesară și importantă corectare: în timp ce unei vieți de om îi trebuie, potrivit melancolicilor calcule ale lui Malraux, cam 60 de ani pentru a căpăta o deplină identitate, pentru a deveni „o grămăjoară de secrete”, cinematograful trăiește, într-un timp concentrat, toate experiențele. De aceea, douăzeci de ani dintr-o sumă de nouăzeci de ani și un pic, pot însemna enorm, cu atît mai mult cu cît, prin lucrarea istoriei, cele două decenii trăite de noi în vremea din urmă, se identifică cu timpul celor mai profunde și semnificative împliniri pe planul construcției sociale, economice, umane, spirituale. Practic, cinematograful românesc și-a spus cuvîntul în anii de după 1965 cînd, făcîndu-și auzite toate vocile, nu puține dintre ele racordate căuțiilor și demersurilor esențiale ale filmului european contemporan, s-a aliniat, în deplină demnitate, frontului culturii noastre.

Au trecut zece ani de cînd, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, într-una din prețioasele sale sinteze, caracteriza astfel filmul nostru: „Cred că nu mai putem spune acum că avem o cinematografie nouă sau tînără. Orice tinerețe are o limită. Cinematografia românească a ajuns, cred, la anii maturității. Ea nu mai poate avea scuzele tinereții, invocate în trecut, nu mai poate apela la o astfel de indulgență. Lucrul acesta este valabil atît pentru scenariști, cît și pentru rezizori sau actori — pentru toți cei care concură la realizarea filmului”.

În cei douăzeci de ani — echivalentul a mai puțin de un sfert din întreaga existență a cinematografului — au trăit orele faste ale talentului și ale puterii lor de creație, ale deplinei lor afirmări, cinești aparținînd tuturor generațiilor, s-au impus personalități și stiluri, s-au limpezit și consolidat personalități artistice, s-au înregistrat debuturi neșovăelnice, toate contribuind la configurarea unei geografii particulare a filmului nostru. Cinești care uceniceau în anii '50 își găsesc un drum propriu, unii dintre ei fiind astăzi în vîrstă, nu de puține ori, drept măști de suflă și de conștiință ai celor mai tineri, Andrei Blaier, (Diminețile unui băiat cuminte. Apoi s-a născut legenda, ilustrate cu flori de cîmp, Rideți ca-n viață.), Lucian Bratu (Un film cu o fată fermecătoare, Drum în penumbră, Mireasa din tren) sînt moralisții noștri, blînzi și consecvenți în disimularea lirismului, intrinseci în observarea unor complicate mișcări sufletești. Afirmăți umăr la umăr, Manole Marcus și Iulian Mișu se vor despărți, primul devenind unul dintre constructorii filmului politic (Puterea și Adevărul, Actorul și săba-

„Valuri” diferite,
stiluri diferite,
același crez

țici, Orgolli), celălalt acceptînd să trăiască toate contradicțiile — uneori derutate — ale căuțiilor unui program propriu. Luptător de cursă lungă, Sergiu Nicolaescu își asumă răspunderea transpunerii pe peliculă, alături de scriitorii ca Titus Popovici, Ioan Grigorescu, a unor pagini fundamentale ale istoriei noastre, de la Daclii din 1966 la recentul Noi, cei din linia întâi, trecînd prin Mihai Viteazul, Zia Z etc. Tenacitatea sa, alături de căuțiile altor cinești, au impus epoele cinematografice drept unul dintre captoarele de rezistență ale cinematografului românesc, exemplar prin „supunerea la obiect” la obiectul istoriei, dar respectînd și legile unui anumit nobil patetism pe care îl implică spectacolele de o asemenea anvergură.

Cu un statut aparte în peisajul cinematografiei noastre, semnată de un „film de autor”, în accepția metodologică, pe care obișnuim a o vehicula, Malvina Ursianu nu s-a abătut, de la prima pină la ultima ei creație, de la **Giocanda fără suris la O lumină la etajul zece**, de la severitatea unui stil a cărui nobiletă este extrasă din acumularea nevăzută a tensiunilor, din descătușarea lor prin inter-

mediul unei construcții de o rigoare silogistică, apropiată dramaturgiei ibseniene, as spune, suport adecvat meditației atît de personale a autorea despre definirea omului în fața istoriei.

Cititor în cheie modernă al unor motive literare sau al unor mituri, Ion Popescu Gopo rămîne un neîntrecut născocitor de jocuri cu tic (De-aș fi... Harap Alb, Povestea dragostei, Comedie fantastică, Rămășagul), după cum un acut simț al poveștii i-a îngăduit lui Mircea Mureșan să se apropie fără ezitări de literatură, să găsească „capătul cel bun” al unor scrieri, fie ele clasice (Rebreanu, Sadoveanu), fie contemporane (Băieșu, Everac). De altfel, recursul la proza ori teatru a mijlocit și altor cinești afirmarea vocației — I-aș aminti pe Gheorghe Vitanidis cu scrierile sale după romanele lui Eugen Barbu și Dinu Săraru (Facerea lumii, Clipa), importante reperi în înțelegerea traiectoriei și finalității filmului politic.

Pe un teren fragil, cam lipsiți de concurență, deci și de provocarea stimulatoare pe care o implică aceasta, Geo Saizescu apără cauzele bune ale comediei cinematografice (lirice, cu precădere), iar Elisabeta Bostan — pe cele ale spectaculosului film cu copii, ale ferierii muzicale, încintare a tuturor vîrștelor.

Cu o biografie spirituală în care se pot recunoaște unele lecții ale predecesorilor, începînd cu Victor Iliu, dar, mai ales, cu o mare „voită de film”, de explorare mai îndrăzneată a cîmpului semantic al cinematografului, generația anilor '70 impune viziuni, rituri și modele noi în cinematograful roma-

La vîrsta dragostei la vîrsta sacrificiului pentru revoluție
(Să mori rînit din dragoste de viață de Mircea Veroiu
cu Gheorghe Visu, Claudiu Bleonț și Tora Vasilescu)



Magda MIHĂILESCU

Ge-a fost la început? Cuvîntul sau imaginea?

Dacă la început a fost Cuvîntul, el nu s-ar fi putut naște fără Idee, iar Ideea n-ar fi putut fi transmisă decât prin Imagini. Așa încît, n-ar fi un neadevăr să spunem că la început a fost **Imaginea**. Chiar și după înlocuirea scrierii hieroglifice cu semne absolut criptice, comunicarea a continuat, într-un mod tot mai amplu și profund, prin desene vorbite. Descifrîndu-le, se ajunge de fiecare dată la Ideea prin imaginea compusă de cuvintele care, explicînd-o, o întregesc. Și nu imagine statică, nu fotografie, ci o suită de imagini artistice derulate pe aceeași idee, deci: filmul!

Cel dintîi film pe care l-am văzut a fost Iliada. Cartea, un sat de sub Parîng, în care cinematograful s-a arătat țirziu, printr-o ciudată caravană ce străbătuse pînă la noi drumuri de cîmpie, de dealuri și de munte. Și eu, citînd-o, aveam în fața ochilor imaginea transmise de un aparat sui-generis, care mă uluia. Stăteam în fața unui tînda casei, cu soarele înspere răsărit și înspere apus — reflectorul ce-mi aducea și lumina și umbra — și în toată această vreme pe Dealul Pîrîului de Dincolo — cum i-au spus oamenii uriașei ridicături de sub Pădurea cu Fagi — nu se mai aflau arbuștii și poteciile pe care le știam, ci scenele de cruntă bătălie pentru cucerirea Troiei, desfășurate într-un ritm alert, mai alert chiar decât acela în care citeam. Fiindcă gîndul o lua mereu înaintea văzului, iar imaginea se proiectau în așa fel încît deveneam eu însumi participant la luptă, dorind cu toată ființa ca victoria să fi fost de partea eroilor iubii de creatorul lor. În acest chip, Homer mi-a apărut ca cel dintîi cineast — și de atunci, de asemenea, toți creatorii de artă veritabilă, fiindcă e imposibil să gindești în artă înafara imaginii aflate într-o necontenită mișcare. În toată arta există mișcare, chiar și într-o statuie, mișcarea are loc tot timpul cit o privești, mișcarea în raport cu puterea de percepere. Clipă de clipă se derulează într-o operă artistică imagini pe o idee. De fapt, aceasta și este arta: o formă de comunicare (și cea mai adîncă și cea mai omenească!) — transmiterea unei idei în chip emoțional. Fiindcă nu există artă fără idee. Cînd sîntem dezamăgiți spunem: frumos, frumos, dar unde e ideea? Și ne dăm deindată seama că tocmai ideea e purtătoare emoției — ideea transmisă prin imagini ce pot, de-alte ori, vorbi, parcă, de la sine. Istoric, filmul s-a născut fără cuvinte. Dar ideea a existat de fiecare dată; nu cunoaștem pelicula fără nici un mesaj. În artă, o asemenea absență e imposibilă! Nu neapărat, deci, cuvîntul ne duce la idee, astfel că sintagma de la începutul acestor însemnări nu-i doar o speculație. De fapt, încercăm să desprindem o stare ce-ar

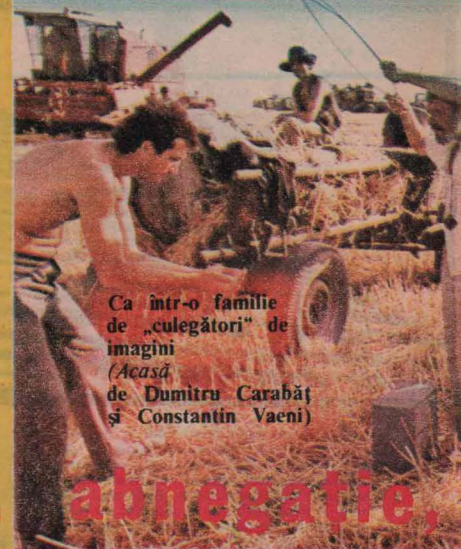
părea incremenită, adică o împrejurare din care nu s-ar putea ieși. Spre deosebire de toate celelalte arte, filmul le cuprinde pe toate celelalte arte și nu metaforic. Fiindcă, în mod real, la realizarea lui intră în joc o sumedenie de forme ale exprimării artistice, de la cea mai simplă — gestică, pînă la cea mai complicată — literatură, actorie, pictură, arhitectură, muzică, dans — **totul** într-un cadru mișcător în care acest tot interpretează un rol pe o idee. Și astfel filmul ne poate apărea ca o operă a operatorilor, impunînd (tocmai prin faptul că el captează celelalte arte), o condiție paradoxală: atunci cînd, în sfîrșit, îl vezi pe ecran, să ai senzația că realizatorul e unul singur. Pentru că, fiind o creație colectivă, filmul devine, într-adevăr, o operă de artă numai dacă fiecare își contopește măiestria cu a celorlalți Bineînțeleși sub „bagheta” regizorului, dar tot atât de bine se știe că arta regizorală nu-și poate atinge perfecțiunea fără deplul concurs al celorlalți. Al celorlalți **arte**, nu ne-arte! Căci în realizarea filmului se implică, în mod firesc, și alți indivizi care nu fac parte din echipa propriu-zisă. Producătorul, de exemplu, factor de decizie — contribuția lui fiind, în sensul cel mai real, chiar

Arta scriitorului stă și în arta de a înțelege că partitura unui film e scrisă și pentru solist, dar și pentru orchestră

decisivă, dar necesară numai atunci cînd atitudinea (favorabilă sau nu) față de o secvență sau de întreaga peliculă este o atitudine **artistică**. Adică, o atitudine prin care, în întregul proces de elaborare, ideea să nu fie despărțită nici o clipă de forma care o propulsează, așa cum, dacă vrei să crească, nu desparți mugurul de fruct. Și, astfel, paradoxal condițiile dispore: opera elaborată în co-

Universul muncii proiectat în u

Spiritul de echipă, adică entuziasm, abnegație,



Ca într-o familie de „culegători” de imagini (Acasă de Dumitru Carabă și Constantin Vaeni)

Respectul pentru meserie

lectiv devine unicat, purtînd pecetea unei singure personalități creatoare. Aceasta e piatra filosofală, acesta e nodul gordian tăiat, în legendă, de întreaga oștire, dar cu o singură sabie și în sensul izbînzii: sabia lui Macedon. Shakespeare și-a „lucis” eroii în același sens (el și nu alți colaboratori) și tocmai de aceea vor trăi veșnic.

Asadar, Cuvîntul sau Imaginea? Oricum ar fi fost începutul, cuvintele nasc imagini, iar imaginile — cuvinte, romanul e un film și filmul un roman (dintr-un anumit unghi de vedere, chiar romanul poate fi considerat o operă colectivă, argumente ne-ar putea aduce cu prisosință prozatorii). Cuvinte și imagini, imagini și cuvinte și, la un loc, arta filmului care, dacă în ordine cronologică este, într-adevăr, cea de-a 7-a, în ordinea dimensiunii și puterii, impactului cu marele public se află, fără îndoială, pe primul loc. Filmul a devenit arta cea mai populară, dar în nici un caz și cea mai facilă. O asemenea prejudecată se cere neapărat învinșă, fiindcă ea este unul din principalele izvoare ale atitudinii **neartistice**, facile.

Să-i dăm, deci, înțietate filmului, nu numai din pricină că ar de tinăra artă își are rădăcini dintre cele mai străvechi în creația umană, ci și pentru a mări respectul față de valoarea intrinsecă și, implicit, față de minunata sa forță educativă.

Vasile BĂRAN

Romanță în miez de vară (Rodica Mureșan și Emil Hossu în Vară sentimentală de Vasile Băran și Mircea Mureșan)



documentarul

Iarna s-a oprit

Din ce în ce mai puțin prezent ca modalitate a documentarului de a surprinde pe viu, la fața locului, întîmplarea, evenimentul, accidentul — reportajul „la cald” care făcea incintarea altor decenii e înlocuit de formule tot mai savant elaborate, mai reci, mai intelectualizate. Rămăsesem cu nostalgia genului cînd, iată, întîlnesc un clasic și emoționant — prin ceea ce pune în cadru și repune în drepturi — reportaj la momentul. „Momentul” fiind iarna grea de mai an, care a durat cîteva luni bune și în care, dacă era să stăm cu miinile în sin și lamentațiile în glas, întrerupeam, la nivel continental, nu doar local, orice activitate cerînd efort la —30° Celsius. În filmul lui Alexandru Drăgulescu **Iarna s-a oprit la Dunăre**, difuzat în cinematografe, pe caniculă (ca o revanșă?) evenimentul „la cald” era filmat pe viscol, cu miini înghețate pe aparat și pe țevile de sudat, în plesnet de crîvîț bicluid urechea și respirația, în vijiiți sinistru amestecat în coloana sonoră cu glasuri sparte de ger, comenzi scurte, și detunături prelungi de exploziv forțînd gheața fluviului, gheața de peste 4 metri, obligînd-o să se supună voinței oamenilor de a înainta cu construcția podului cel nou cu două benzi.

Totul începe molcom, idilic, pe Dunărea cea blîndă și senină, în ritm de vals, și înaintea odată cu iarna pe acel Istru înghețat ce-a înspălmîntat și a fascinat imaginația unui Ovidiu, exilat la porțile îndepărtate ale imperiului. Un autor mai livresc n-ar fi scăpat ocazia de-a însoți imaginile moderne cu elegiile în metru antic. Regizorul preferă faptul nud și n-avem a-i reproșa decât că nu-l exploatează cu destul nerv — în filmare îl mai întelegem, la atîtea minusuri de grade, dar măcar montajul imaginii putea fi mai precipi-

tat, asemeni mixajul sonor, pentru a spori respirația filmului și reacția spectatorului. Reținem cu admirație, de astă dată fără nici o rezervă — numele autorului coloanei sonore: Andrei Bretz, totodată ingeniosul aranjor muzical ce prelucrează inspirat un vesel cîntecel de copii într-o ambianță crîcnenă, de adulți ce se luptă eroic cu natura. Și o supun.

Ascensorul

La ce etaj locuiți? De cîte ori pe zi folosiți ascensorul? Vă gîndiți vreodată de cită osteneală vă scutește acest prieten tăcut și nepretențios, care vă dă mult și nu vă cere decât: să-i deschideți (și închideți) politicos ușa, să nu-i devastați interiorul și exteriorul, să nu faceți imprudența de a lăsa copiii să călătorească singuri și să anunțați — în caz de accidente — depanarea calificată. Urgența de ascensoare. Salvarea tehnică. Vă cere prea mult, față de ceea ce vă ofera: confort, rapiditate, liniște, siguranță?

Și totuși... mai sînt unii care... pentru toți foști sau virtuali contravenienți la legea urbană a civilității, sînt aceste imagini-avertisment comandate studioului „Al Sahia” de beneficier, interpretînderea „Ascensorul”. De fapt, beneficiarii sîntem noi toți care tragem concluzii, luăm aminte să nu... să nu... să da... să da... Didactic? Desigur, cum alimintari se poate întocmi un instructaj al folosirii corecte a acestui mijloc civilizat de locomotivă? Cîteva fotografii îngrozitoare de accidente din cauza grabei, a imprudenței, a ignorării regulilor de circulație sus-jos. A un cu leit motiv, chipul surprizător al unui copil de pe afișul cerînd „Protejați-mi viața!” A lui și a noastră, a tuturor. Vorba unui inspirat titlu pentru filmele de circulație rutieră (tot lecții instructive) „vă implorăm, nu muriți!”

„Toată ziua în ascensor/ ori mă urc, ori mă cobor...”, să păstrăm cîntecul cu zîmbetul pe buze, dar să folosim liftul cu toată seriozitatea.

Allice MĂNOIU

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României“

Un co-autor:
distribuitorul

Cineclub
Lupeni și Hunedoara

Două strategii în aceeași întrecere

Desi activează în unul și același județ, în ambianțe industriale proximale, cam tot atât de vechi prin anii de cînd înfăptuiește și la fel de tinere prin cei ce le compun, cinecluburile muncitorești „Siderurgistul” Hunedoara și „Amafilim” Lupeni — ca două case ce se respectă — au profiluri și chiar strategii de lucru distincte.

Distincte, dar deloc simple și fără a derurge automat din specificul profesional al locului de muncă. Ba, la prima vedere, fiecare dintre cele două centre cine-matografice pare să rezerve celui-alt genul de filme pe care ne-am aștepta să-l cultivăm cu prioritate.

În Valea Jiului, unde toate semnele văzute și nevăzute trimit la forajul în roca emana-mente reală din adîncuri, cineclubul minerilor din Lupeni își fixează drept obiectiv filmul de ficțiune și organizează, primăvara, un concurs cu această titulatură, pentru cineamatorii din întreaga țară tentați de imaginația și fantezia artistică. Pe Valea Cernei, la Hunedoara, unde materiile prime ale Lupenilor și altor subterane sînt distilate în jocul secund al furnalelor, iar privirile atrase de înălțimea acestora, cineamatorii din localitate și cei ce vor să se ia la întrecere cu ei, într-un concurs de toamnă, au o deviză strict realistă: **omul și producția.**

Este de la sine înțeles însă că una dintre stăruințele de căpetenie ale susținătorilor filmului de ficțiune, ca și ale celor ce urmăresc omul în relațiile de lucru, este să nuanteze sensul acestor preocupări complementare. Și

iată-ne, astfel, la Lupeni și Hunedoara; în clasică dispută a fondatorilor cinematografului — Lumiere și Méliès — în care fiecare urmaș pledează oarecum viceversa, dar cu toții fructuos: pentru un film de ficțiune inspirat din realitățile lumii noastre și pentru un realism în care omul să primeze.

În noua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, tocmai lansată, avansul e deocamdată de partea celor de la Lupeni, care serbează 20 de ani de la înființarea cineclubului. Aici a avut loc, în luna mai, primul concurs interjudețean din faza de masă a ediției a VI-a a Festivalului, urmînd ca în octombrie sediul întrecerii să se mute la Hunedoara, după ce va mai fi trecut prin alte județe cineamatore.

Palmaresul publicat alături — stabilit de un juriu sub președinția regizorului Andrei Blaier — oferă satisfacția unei largi evidențieri a cinecluburilor distigătoare, în acest prim concurs din noua serie, iar acolo unde este cazul menționează și numele principalilor realizatori ai peliculelor. E o inovație, întrucît acest tip de palmares înlocuiește obișnuința listelor de titluri și titularii întocmite alte date cu sugestia involuntară că filmele de cineclub ar fi opera unor anonimi.

Anonimatul nu mai rezistă, în mișcarea noastră de cineamatorii, fiindcă infuzia de tinerețe pe care o constatăm pretutindeni e însoțită de un spirit novator imposibil de acoperit sub un titlu generic. Acest spirit poartă de fiecare dată un nume, un tandem de nume sau semnul unui flux colectiv, și el individualizat, de cele mai multe ori prin nume noi. Tinerii cineamatorii, mulți aflați la primul lor film, domină partea de sus a palmaresului nostru. Mihai Vasile — regizor și scenarist — și Florin Andreescu — operator și cameraman — de la Casa de cultură municipală din Pitești, Mihail Crivăț și Dan Pleșoianu — cu o diviziune similară a muncii la „Ecranul util” București — sînt dezbatați. Prin ei și alți clișiva — inclusiv colectivul cineclubului organizator — concursul de la Lupeni a învins de-așteia riscul de care ne temeam cel mai mult: vechea înțelegere a „filmului de ficțiune” ca o înscenare de platou, mimînd tehnicile lucrului cu actorul și ale dialogului de teatru, în condițiile în care filmarea sincron nu e încă posibilă în cinecluburi.

Ambiția creativității originale — dincolo de soluția filmului utilitar, documentar sau reporteresc — își află un făgaș mai propice de afirmare prin inițierea treptată în tainele transfigurării realului. Dintre filmele premiate, **H și Joc de cuburi** apelează la formula accesibilă și eficientă a eseului metaforic sau parabolic, pe temele atît de generoase ale Anului internațional al Păcii, iar **Memento** este un concludent exercițiu al contemplației, prin obiectivul aparatului de filmat, în fața naturii rurale și a lumii satului („Adu-ți aminte...”). Este aptitudinea meditativă, starea fertă din care se poate hrăni ficțiunea cu virtuți artistice, cum e, în acest ultim film, sugestia ingenioasă a unui personaj care deocamdată lipsește din cadrele rurale contemplate: cumpana de la fîntină, lingă care nu e nimeni, mișcată doar de vîntul serii. Sintem pe pragul care separă și unește realismul cu imaginariul — detalii și ideea — adică pe drumul cel bun.

Valerian SAVA

Palmaresul

celui de-al cincilea concurs al filmelor de ficțiune din cinecluburi - Lupeni 1986

Premiul pentru cel mai bun film: H, de la Cineclubul Casei de cultură municipale din Ploiești, în regia lui Mihai Vasile.

Premiul special al juriului: Joc de cuburi — colectivul Cineclubului „Amafilim” Lupeni.

Premiul pentru regie: Mihai Crivăț, de la „Ecran-util” București, pentru **Nocturnă și Memento.**

Premiul pentru imagine: Dan Pleșoianu, pentru **Memento.**

Premiul pentru idee de scenariu, ex aequo: Schija, de la Cineclubul Casei Armatei din Pitești și Etalon, de la „Atelier 16” — Sfîntu Gheorghe.

Juriul a acordat, deasemenea, premii speciale și mențiuni cinecluburilor din Mangalia, Tirgu Mures, Craiova, Broșta, Reșița și Cîmpina.

limba românească în filmul românesc

Imitația unei plauzibilități

Nu-i adevărat că limba vorbită pe ecran trebuie să fie - neapărat - din plastic, de celuloid, o limbă „machiată”. Există și posibilitatea să...

celălalt caz preponderent artistică. Diferența specifică o dau nu atît mijloacele, cît scopurile.

De aceea, și în al doilea rînd, *cinelimba* posedă un bagaj lexical considerabil mai bogat, mai divers, mai colorat. Fondul său de cuvinte nu e nici fix, nici dispus în structuri imuabile, fără a fi, totuși, liber de orice purificare: sita are însă ochiurile mari. Mai mari,

Această zestre lexicală este dispusă în registre sau în dosare: solemn, patetic, sentimental, pitoresc — și alte cîteva, nu prea multe. Natura unui film determină implacabil natura registrului lexical utilizat, de aceea cuvintele sînt cam aceleași în filmele ce aparțin aceleiași categorii tematice. Funcționarea acestor standarde pare implacabilă, deși unele variații există.

De aici decurge importanța *rostrii*: a vorbirii, a actorului care spune cuvintele. Cine ar putea contesta existența unei specializări, a monoculturii în alți termeni, în filmele noastre? Actorul e potrivit nu cu un rol, ci cu un discurs: o metodă infailibilă. Indiferent de filmele în care apare, indiferent de cine este regizor, indiferent de scenarist, un actor cu personalitate reliefată va avea parte numai de același discurs. El e o rotiță, un șurub într-un mecanism care și-l subordonează. Dacă s-a discutat atît de mult despre inexistența unor filme care să conserve amintirea unor mari actori care nu mai sînt, s-a omis, totuși, să se spună care era cauza reală: utilizarea lor strict funcțională. O retrospectivă cinematografică Toma Căvanigiu de acum cîțiva ani, spre exemplu, evidențiază pînă la exasperare, acest proces. Fiind meru funcțional, marii actori devin unidimensionali. Ei slujesc Nu

crearea. Standardizarea discursului duce la standardizarea personalității.

Dacă nu oricine poate spune orice, în schimb toți pot spune la fel. Diversitatea lexicală este înfrîntă de uniformitatea convenției.

În filme se vorbește ca-n filme: o limbă de plastic, de celuloid, imbinată, combinată, scenografică, machiată, pitohnică ș.a.m.d. Este o *cinelimbă*, un produs care, asemenea personajului urmuzian Ismail, „înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin *synthesă*”. Prin *synthesă*! Și, poate, ar fi timpul ca filmul să se reintoracă, din punctul de vedere al limbii — în grădinile publice, pe stradă, în aer liber. Măcar pentru a lua o *probă de microfon*. Pentru comparație. De ce nu? Să se mai pornească și de la *realitate*. Măcar citeodată, de nu întotdeauna.

Mircea IORGULESCU

Scriveți-ne repede pentru Almanahul 87!

Noua formulă a „Curierului” nostru — care și-a găsit un spațiu mai larg, mai bogat în „Almanahul '86” și în „Magazinul estival” sub titlul „Revista spectatorilor care nu sînt numai spectatori” — a primit, din cîte am putut citi în numeroase scrisori, aprobarea cititorilor noștri. Firește că ne bucurăm și că vrem să dăm, în continuare, publicului cuvîntul în următorul nostru almanah, la sfîrșitul anului, conform tradiției.

Așteptăm, deci, pînă la 20 septembrie 1986, corespondențele tuturor cinefililor, ale tuturor celor care urmăresc fenomenul cinematografic românesc, în primul rînd, precum și ale celui de peste hotare.

Solicităm păreri cît mai atent gîndite, cît mai clar redactate, cît mai serioase, oricît de variate, și, bineînțeles, oricît de personale.



Există și filme în care actorii „vorbesc” prin imagine (Ovidiu Iuliu Moldovan și Florina Luican în *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu)

Era dintre artiștii care nu se tem de ei înșiși

Nu m-am gândit vreodată ca voi asista la o retrospectivă Mirei Ilișiu, fără Mirel Ilișiu lângă noi, în sala Cinematecii. Era dintre artiștii care nu se tem de ei înșiși, cărui îi plăcea întotdeauna autocontemplarea, nu practica falsele modestii și asceze, nu delira în fața geniului său, dar era generos cu el însuși, precum era cu ceilalți. Îi plăcea să se uite în oglindă, să se aranjeze, să se asorteze, să se îmbrace curat, potrivit și cochec. Pentru o asemenea retrospectivă îl vâd și azi cum ar fi ieșit din casă, bine pus la punct, de la cravată la ciorapii atent aleși din cioporotecă... Nu știu dacă în luna mai '86, întrebând ce selecție ar fi preferat dintre documentarele sale, care trecuseră de o sută, s-ar fi oprit la acestea, cele privite de noi cu o inimă strânsă și cu un ochi mărit de durerea unui an întreg petrecut fără prezența lui „formidabilă”. În ce mă privește, în primele momente, am avut un apăsător sentiment al insuficienței, al unui portret neîmplinit, fiind mai cu seamă șocat de absența filmelor lui de șantier, de Biczac, de Reșița, de Anina, unde ochiul lui adusesse o lumină înconfundabilă ca poezie și tandrețe asupra cotidianului, aspirimilor, caznelor și cazanelor, fie ele ale Dunării, fie ele ale oțelărilor. Mirel Ilișiu n-a făcut nici aici nimic de mintuială, n-a fost „rece” în preajma lămi-noarelor, inspirația lui nu și-a permis „acte de serviticiu” în fața betomierilor sau fabricilor de ciment. Curătenia lui — de har și morală — a străbătut toate norozialele șantierelor și din băltoacele lor a cules câteva stele adevărate, fără de truc sau fals. Ar fi murit nu de inimă, ci de fals... E o întreagă perioadă de gri — de strălucire a griului, cum ar scrie An-

drei Pleșu — care a lipsit în retrospectiva aceasta. Și fără acest gri al materiei, de unde **Linieștea picturii?**

Dar după această îndoială asupra acurateții retrospectivei, am început să mă împac din ce în ce mai bine cu ea, ajungând azi s-o elogiez pentru forța cu care a pus în valoare un sentiment pe care eu insumi nu i-l bănuiam atât de dezvoltat, pe cât a devenit prin legarea **Cintecelor Renașterii** și a tapisierilor din **Cu-rajul marilor spații** de bocetele din **Marea trecere** și contrastele din **Concerto grosso** duse până la humorul din portretul lui Dan Hatmanu sau a unor ilustrate de „belle époque” bucureștene. Ilișiu „murea” după un montaj inteligent și retrospectiva asta unilaterală în bleu și roz se constituia într-un involuntar montaj al unei surprinzătoare calități: teatralitatea cinematografului și a persoanei lui. Re-pet: n-o bănuiam atât de expresivă, atât de intensă, atât de sinceră. Era, de fapt, un cineast înnebunit de teatru, de sentimentele scenei, deci de decor, de costum, de mască, de spectacol. Cele mai bune realizări, în acest sens, rămân bocetele dansate de Miriam Răducanu și acei **Concerto grosso** în care un meci de box și convulsiiile lui se interpatrund prin Haendel cu mișcarea aceleiași inegalabile tragediene a dansului care e Miriam Răducanu. Nimeni, la noi, nu a realizat o asemenea sinteză de violență și muzică, de sălbăticie și uman; sint realizările lui de sus, de sens superior, în captarea acestei drame a teatralității niciodată retorice ci intime, cit mai intime. Era pasionat de foaiere, de culise, de vernisaje, de orgi de lumini, de încadrarea în spațiul unei scene, — și singurul lui metraj mediu jucat, un fel de „Noapte la opera” cu



Locul lui preferat: masa de montaj

cinemateca

Ion Iancovescu, chiar dacă plin de stângăcii, îți dă fioriul unei mărturisiri inocente: un copil și un bătrîn se joacă în sala unei opere, dansînd cu candelabrele, după ce au atins, evlavios, manetele unei orgi de lumini; e imposibil să nu legi această mișcare pioasă de grandaorea cu care tapisierii vor înălța în foaierele Naționalului opera lor, ca o orgă a tuturor artelor, ca o pinză pentru corăbiile tuturor artiștilor. Cu vremea, simțul acestei mascate teatralități s-a rafinat (poate și subțiat...) înspre pictură. Dintre filmele lui de artă consacrate pictorilor, retrospectiva ne-a dat doar un portret Hatmanu, plin de humor negru, gri, roz, alb... Există însă un portret al lui Ilișiu făcut de Hatmanu. E tot ce-am văzut

mai corect despre cineast la capătul tuturor perioadelor sale: un „Mirel” grav, ridat, fără cochetărie, demachiat, demascat, deposedat de adolescență, înfrigurindu-te prin cruzimea pictorului cu care cineastul a ris împreună. Ultimul lui portret, după cum ultimul său film a fost despre Teatrul cel nou din Brăila (nici el inclus în retrospectivă). Să existe un har, chiar în imposibilitatea de a îmbrățișa opera fecundă a unui artist? Cînd e artist, da. Aveam o vorbă cu Ilișiu, cînd pariam la curse, cînd plecam în documentare, cînd prospectam nave și plute: „Jucătorul bun răzbește”. E. fără îndoială, cazul lui.

Radu COSAȘU

stop cadru

Doamna cu cățelul în „imperiul semnelor”

Se răspindise zvonul că pe chei a apărut un personaj nou: o doamnă cu un cățel”. Așa începe nuela lui Cehov cit și pelucula lui Heifit realizată în 1960 cu Lia Savina și Alexei Batalov, actori mult mai bine cunoscuți decît Anna Sergheevna von Diederitz și Dmitri Dmitrii Gurov, adevărații (considerînd adevărat ce se petrece în literatură sau film) eroi. Din punct de vedere al „imperiului semnelor”, ne interesează citeva mici detalii, care, iată, la o vizionare/lectură plurală ne relevă semnificații noi.

Altfel ne putem întreba în continuare de ce tot „tânjeașcke și boleașcke” un bărbat „de mai puțin de patruzeci de ani” ce „își făcuse o idee foarte proastă despre femeii”, la tinăra soție a unui oarecare funcționar de stat care, să recunoaștem, nu „rupe gura tirgului” prin nimic ieșit din comun. Jună, sensibilă, frumoasă, ispititoare și nereflicată. Dar ce, numai ea are aceste calități? De ce atunci un soi aparte de freamăt în rîndul cineaților? Prin ce anume continuă să „farmece” timidă

„Doamnă cu cățelul” într-o epocă agitată de Rambo și Mărgelatu, Vandana sau Luicu Zobar? Cum e posibil ca un subiect mai mult decît banal, un oarecare, ba chiar incriminat de morală strămoșească, adulter, să nu revolte, irite sau indignă și să găsească înțelegere la destui și destule ce lacrămează fără nici o jenă.

Cu ani în urmă, un cronicar bucureștean încerca să convingă „publicul cetitoriu” că destinul a doi tineri și frumoși protagoniști ai unei iubiri neîmplinite din **Elvira Madigan** nu putea fi altul, din moment ce nici unul dintre ei nu (mai) avea slujbă (?). Semnul întrebării, cit și cel al exclamării, se adresează celor care cunosc suedeza pelucula — nici o legătură cu **Chibritul suedez**, o altă cehoviană istorie de amor unde (iar) doi amanți „nu lucră” doispe cu douăspatru („ea” fiind o casnică, dar soție de procuror, „el” un scapă-tat rentier de provincie). Sigur că activitatea de peste zi ar fi putut da un nou orizont valurilor de sentimente ce nu-l lăsau în pace, dar pentru noi acest „palier de idei” ne ofera sur-



Mai cunoscuți decît eroii lui Cehov interpreții din filmul *Doamna cu cățelul* de Heifit; Lia Savina și Alexei Batalov

prize. Ce spune textul lui Cehov:

„Gurov poveste că el e din Moscova, că a făcut studii de filologie, dar acum e funcționar la o bancă; cîndva își pusese în gînd să cînte într-o trupă particulară de operă, dar pînă la urmă se lăsase păgubaș; că are la Moscova două rînduri de case...”

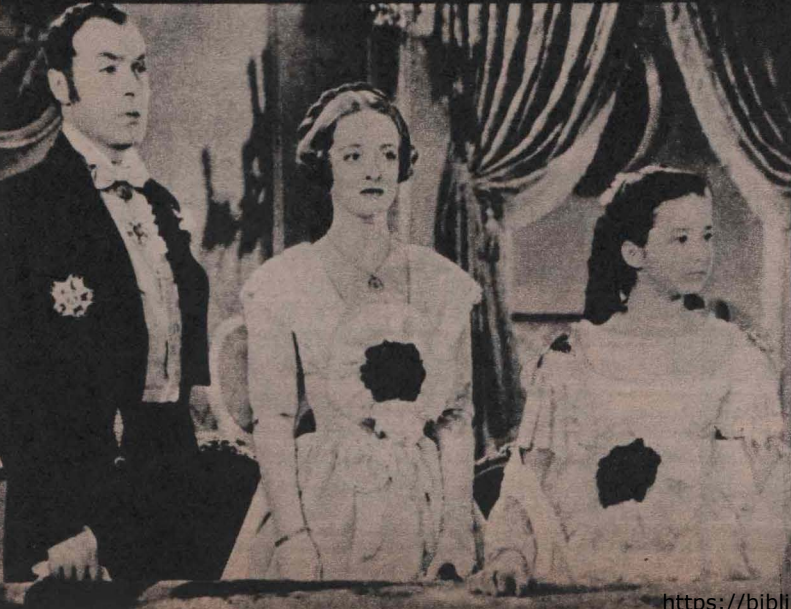
Iată ideea care ne urzică: nu cumva un posibil destin de „cultură mare”, frînt, îl arunca pe D.D. Gurov în tagma oamenilor de prisos? De la Auerbach și Eichenbaum, pînă la Wilamowitz-Moellendorf și retur, filologii au jucat un rol de seamă în circulația ideilor și sentimentelor nobile, ca să nu mai vorbim de întreginerea „focului sacru” al literaturii. Și nu de puține ori, tot ei au fost cei care au zgîndărit gîndirea lenesă și lîncezeala intelectuală a unor epoci. Și atunci ne întrebăm iar, nu este malentendu-ul lui Gurov unul existențial și nu doar afectiv-erotic? Nu avem de-a face cu drama unei acute lucidități — ce altceva reprezintă și doctorul Reghin din „Salonul nr. 6”? — și a unei obscuri așteptări? Un inadaptat, înfrînt în idealuri, refuză, dar și acceptă, în același timp, slujba, colegii, prietenii, soția și restul familiei care-l agresează și-i „constientizează” propriile lășiități, cum să nu realizeze adevărata dimensiune a vieții lui de „cetașean onorabil”; e un neînțeles, nu e doar „spleen” și „plictiseală”, ci o dedublare tragică. „Soțul meu este un om cinstit și bun, dar e o slugă”, „Doream să trăiesc! Să trăiesc! Să trăiesc!”... „Gurov se gîndea că dacă adîncești bine lucrurile, totul pe lumea asta este minunat, totul afară de ceea ce gîndim și facem noi, oamenii, cînd uităm de țe-

lurile supreme ale vieții cînd uităm de demnitatea noastră de om”, lată trei mărturii (Anna Sergheevna, Gurov și Naratorul) ce ne introduc într-o nouă (posibilă) perspectivă analitică: nu e vorba, se pare, doar de dragoste. Gurov îi aduce pe Rudin, Oblomov și Peciorin — eroi ai literaturii mari, dar și ai marelui ecran-laolaltă, într-o nouă ipostază ce prefigurează viitorul erou înstrăinat de tip Meursault (O felie de pepene mîncată „încet, fără grabă”, în timp ce „mărturisiriile atît de neașteptate și nelalocul lor îl enervau după clipe presupuse de „tandrețe” — cuvîntele trimit direct la „insensibilitatea” eroului camusian, căruia i se va imputa prezența, alături de o tinăra femeie pe plajă, cit și viziunea unui film „cu Fernandel” a doua zi după moartea mamei). Sînt „detalii” care adunate pot să conducă la un astfel de portret „monstruos”. Dar Gurov nu e un Sisif fericit: el mai așteaptă ceva. Ce anume? Filmul lui Heifit nu dă răspuns și respectă această ambiguitate cehoviană, fără să ofere soluții cinematografice „happy end”-iste, păstrînd farmecul unui mister interpretabil; iar un anume bovarism al imagini ne îndreptățește să ne întrebăm dacă **post-cehovianism** nu ar putea fi o formulă mai adecvată pentru **postmodernismul** atît de des invocat.

Doamna cu cățelul rămîne să fie iubită în continuare: și poate chiar este, altfel nu ne-am întoarce la nuela lui Cehov sau la filmul lui Heifit, cu nealterată emoție.

Bedros HORASANGIAN

O neuitată *Iubire a lor*, melodramă devenită artă cu concursul Eî, Bette Davis și Lui, Charles Boyer



Între
muzee și teatre,
un scurt popas
în lumea
filmului britanic

destă care nu te lasă deloc să ghicești mulțimea birourilor și nici să presupui ramificatele subsoluri cu depozite. Domnul Tony Smith, un bărbat pe cât de tânăr pe atât de cărunt, mobil, locvace, cât se poate de gentil, ne introduce în dispozitivul instituției, după ce așează pe masă, la îndemână, un vraf de cărți, publicații, albume, cataloage, evidențe, prospecte.

Așadar, Arhiva dispune de aproximativ 120.000 de filme din lumea întreaga. Catalogul e pus pe ordinari, astfel că, dorind să aflăm ce lucrări românești se găsesc în stoc, capotăm răspunsul în cam trei minute, prin telefon. Firește, am fi doriți ca acest răspuns să fie mai lung, dar nu această problemă intră acum în discuție.

Institutul are șase despărțăminte. Unul e arhiva propriu-zisă, cu evidențele ce le poate cerceta orice doritor. Al doilea e rezervorul cinematecilor, și în primul rând al celei centrale, care-și are sediul în noua clădire a Teatrului Național, de pe malul Tamisei. Se alcătuesc programe diferite, pe termene lungi și scurte. Citeva titluri: program oferit de criticii cinematografici, în selecția lor („Filmul de avangardă”), apoi „Filmul spaniol” (proiecții, timp de șase luni), „Filmul cehoslovac în perioada postbelică” (manifestare debutând chiar în acea seară de iunie și la care ni se oferă, de îndată, o invitație). „Istoria transporturilor britanice reflectată în film”, „Filmografia lui Maxim Gorki”. Di Smith ne spune că aici seiau inițiative de către felurite cercuri intelectuale, aceste inițiative fiind acceptate în măsura în care prezintă interes. Diviziunea a treia a Institutului se ocupă de „Finanțe și Dezvoltare”, ultimul termen referindu-se la patronarea cinematecilor din țară. Diviziunea a patra se numește „Distribuție”. De aici pornesc peliculele pe 16 mm către cinecluburile răspândite în provincii, mișcarea lor avind peste cincizeci de ani vechime. Diviziunea a cincea e de „Informații”, cuprinzând o bibliotecă, o revistă trimestrială și un buletin ce

publica extrase din criticile apărute în presă. Ma interesez cine și cum alege extrasele și mi se răspunde că, pentru a se evita delicata excerptare, se ține din ce în ce mai mult spre publicarea integrală a cronicilor, care, în cele mai multe cazuri, sînt scurte. În același departament se colectează afise, desene, fotografii și există o preocupare pentru filmul de televiziune. Aflăm, cu acest prilej, că televiziunea produce, mai ales, documentare excelente — ceea ce am putut admira și direct, vizionînd, în camera de hotel, filme turistice, peisagistice, despre floră și faună, despre viața unor comunități de pescari, mestesugari, imigranți etc., impresii mai incertă făcîndu-mi doar filmele de reclamă, iar una negativă, mai cu seamă cele în care se folosesc păpuși, îndeobște nesimpatice, greoaie.

În sfîrșit, a șasea diviziune e cea de „producție”. Se fac cam 16 filme pe an, în special de artă. Ni se și înmînează caietul, frumos colorat, al ultimii realizări a Institutului, *Caravaggio*, în care ilustrul pictor renascentist e întruchipat de Nigel Terry. Compartimentul producției încurajează experimentele, debuturile. Întreb după ce criterii se aleg debutanții, cine e preferat și de ce. Mi se răspunde că propunerile le fac cineasții reputați, profesorii, alți oameni de bine care urmăresc studenții, asistenții de regie și propun să se încrîdînze cutăruia ori cutăruia un film. Sigur, lucrurile nu sînt chiar atât de simple, dar scopul e, nu odată, atins: Tot acest departament, pe care-l conduce chiar dl. Smith, se ocupă de festivalul anual al filmului (și tipărirea catalogului) precum și de pregătirea unui Muzeu al cinematografului mondial, care va purta numele de „Imaginea mișcării”. „E o muncă grea, complexă, pe care o ducem de multă vreme, cu dificultăți — ne spune amfiteatrionul — dar iată că am finalizat-o și, sincer să fiu, sîntem mindri de rezultat. Avem și un local potrivit. Scototim că va fi o posibilitate bună pentru iubitorii cinematografului, pentru cercetători”.

Discutăm, firește, și alte chestiuni, atingem și problema zilelor filmului românesc, despre care știm că vor avea loc în toamnă — nu Institutul se ocupă de asta în principal, dar participă la organizare — convorbim amical despre evoluțiile unor actori britanici care se bucură de popularitate în țara noastră, furnizăm unele informații despre ce producem, despre tinerii regizori care se afirmă azi la noi și ne luăm rămas bun, mulțumind cu căldură atât de gentilei gazde. Ne-a dăruit nu numai utile date despre instituție, ci și un bogat material documentar, care ne ajută să înțelegem și mai apropiat profilul, preocupările și orizontul Institutului Britanic al Filmului.

Valentin SILVESTRU



„Cum să nu părăsești o bătălie pierdută” recentul film ceh în care Dagmar Veskvora creează un personaj de neuitat

S-ar părea că în proustianul film al lui Schlöndorff Ornella Muti și-a aflat o nouă expresie fizionomică



Pentru filmul britanic 1986 este anul redresărilor. În starsistem: Charlotte Rampling

Cum imi petrec zilele în muzee și serile în teatre, nu mă pot angaja și în cunoașterea peisajului cinematografic londonez, deși unele filme sînt ademenitoare. Un muzical, în care protagoniștii sînt Cliff Richard și Laurence Olivier (în această ordine pe afiș), pare să aibă mare priză, în una din sălile centrale. Noaptea, la televiziune, văd pelicule vechi, celebre, cu chipuri bine cunoscute — Humphrey Bogart, Sidney Poitier, John Gielgud, Charles Vanel — sau, pe alt canal (oferta hotelului în care stau), un serial de aventuri fantastice de un ridicol absolut.

Primesc, însă, cu plăcere invitația de a vizita Institutul Britanic al Filmului, care e arhiva națională engleză. E situat pe Charing Cross, o stradă animată, și are o intrare mo-

..tv..

Miscellanea

cea parte *Copiii inventatorului* — un cadou de întii iunie. Celebru musical cu peisaje și abur de poveste, copiii ingrozitor de reușii, un geniu evident trăznit, o suavă (tot evident) milionară, și-o poveste cu morală: nu poate exista o țară în care nu sînt iubiți copiii, cine uraște copiii este, pînă la urmă, un personaj monstruos. „Chitty, Chitty, Bang, Bang” sună refrenul săltăreț al acestui musical cu humor, abur de poveste de Hauff și binevenit happy-end.

N-am epuizat... categoriile în această „mis-

cellanea” oferită de televiziune. Din cea a ecranizărilor, iată *Marile speranțe*, cu tînărul Michael York în rolul lui Pip, ne-a purtat pe pretexte dickensiene în casa domnișoarei Havisham și-n labirintul sufleteș al celei care nu voia să fie sclava propriei sale inimi, misterioasa, ciudată Estella (Sarah Miles).

Cinematografia românească a fost, din nou bogat, reprezentată: Am fost șaisprezece... Ștefan Luchian (o peliculă oricînd de revăzută) *Labirintul, Asediul, Un om în loden*. Revăzînd *Un om în loden* am admirat acum, la

cițiva ani buni de la realizare, valabilitatea rețetei aplicate de Margineanu: o claritate voită bazată pe mijlocul cel mai eficient — imaginea, o tensiune obținută din montaj, o distribuție foarte fin construită (remarcabili Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Draga Olteanu, Mircea Albulescu). Adică un film de calitate și care rezistă.

Cleopatra LORINȚIU

Imprevizibilul și sinceritatea au fost punctele tari ale filmului corean *Drumul*. Personajul central — o femeie frumoasă, o soferiță cu o viață plină de evenimente dureroase pe fundalul războiului crud. Interesantă este obstinția cu care scenaristul îi refuză acestei femei orice strop de liniște fericită: mama îi moare, secerată de o boală contagioasă, soțul dispare în război, după ce îl așteaptă cu înverșunare ani de zile, în fine îl regăsește căsătorit și cu copii, datorită unei neînțelegeri, abandonată de un virtual iubit (Ciol Su de la „Proiectări”) ea își concentrează puterile asupra băiatului ei, în Ho, care tocmai cînd își termină strălucit studiile și e în pragul însurătorii cu o fată de treabă, moare stupid încercînd să salveze pe cineva de la înec, într-un parc public. Șirul de înfrîngeri își găsește alinare și consolare în realizarea profesională și într-un puternic crez politic.

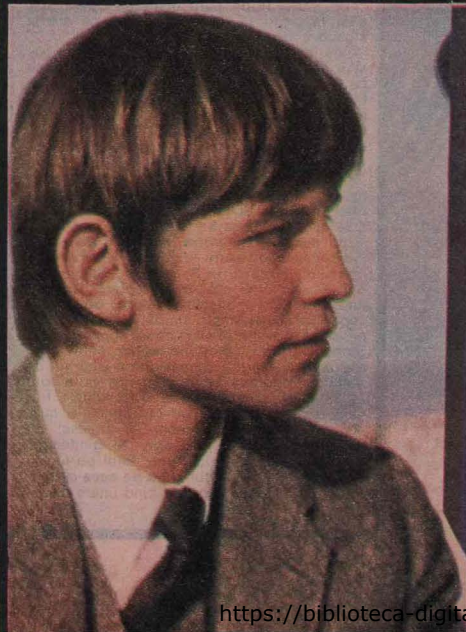
Din aceeași categorie tematică făcea parte și *Dosarul albastru*, producție a Studiourilor din R.P. Chineză în regia lui Liang Tingduc. De remarcat felul în care realizatorii știu să folosească pedala sentimentelor părintești pentru a nuanța liric o acțiune.

Doă filme antologice din colecția dedicată „războiului doi”: *Chela eifurului* (famosul atac de la Pearl Harbour, lovitura cea dură dată de japonezii americanilor și anunțată, trimbitată orgolios cu *Toral Toral Toral* — peste care, paradoxal, plutește amintirea cuvintelor spuse de împăratul Japoniei: „Dacă toți oamenii sînt frați, de ce vinturile și valurile sînt atât de zbuciumate?”) și *Stratagema*, un film de tactică și suspans petrecut în preajma Tobrukului, cu un Burton formidabil, ca totdeauna, într-un rol de mare finețe.

Dintr-o cu totul altă categorie de filme fă-

Michael York din *Marile speranțe*, *Romeo și Julieta*, *Cei trei mușchetari*, *Orient Express*, *Mitul Fedorei*, *Temezurul* și cu atîtea alte remarcabile creații actricești la activ

Sarah Miles, nu așa cum am revăzut-o în *Estella* din *Marile speranțe*, ci sub chipul Carolinei Lamb alături de Richard Chamberlain (Lord Byron) din serialul dedicat sfîdătorului poet romantic englez



Cinefilia ca omenie

Mai că nu ne vine să dăm imediat numele celei care a primit scrisoarea de mai jos. Ea însăși ne-a arătat-o doar de drag, sub imperiul emoției. N-am vrea să sune cumva — în auzuri care în lumea artistică interpretează de multe ori rece, suspicios, delicatetea de suflet — n-am vrea să sune a publicitate sentimentală. Ne cam temem...

Noua însă — sincer, deci curajos vorbind — ne place scrisoarea, fiindcă există. Fiindcă a existat o asemenea clipă cînd, după un film românesc „la numai o oră” după ce s-a întors de la cinema, o profesoară i-a scris fostei sale eleve, regizoarei filmului... Ajuns aici, condeii ne întreabă de ce să ținem seama

de prejudecățile unor spectatori cu prejudecăți în fața unei emoții curate? Iată, așadar, scrisoarea primită de regizoarea filmului *Promisiuni* de la fosta ei profesoară de limba română.

Buhuși, 9 martie 1986

„Zizi dragă, ne-am despărțit de mata acum o oră, te-am urmărit cu sufletul și ochii minții din anii copilăriei, cu dragoste și admirație: gingașă, sensibilă, cu spirit creator, cu maturitate în gândire și faptă, înmanunchete în tot ce-ai oferit minții și sufletului oamenilor.

Am urmărit realitatea cu toate problemele ei: slăbiciuni, sficiuni, luptă pentru înțelegere și iertare, maturitate în gândirea copilului și raza de lumină care-l învalouie în final, toate formînd acea curgere a timpului care se cheamă viață. Nu se putea dărui lucrurilor copilăriei matală, în aceste zile în care natura reinvie, ceva mai bun ca acest film pe care timp de două ore l-am urmărit și trăit intens, alături de mata. În numele tuturor de aici, îți mulțumim cu alese salutări și dragi îmbrățișări de la Maria și sarutări de mină de la Gheorghe Almasanu”.

Linistea și seninătatea capodoperei?

Cum se fac capodoperele? În liniste, în pace, meticolos, senin... E o plăcere să lucrezi la o capodopera, nu? A, desigur, chinul creatorilor... Acela nu se vede. Cu cît o capodopera e mai capodopera, cu atît, se zice, cu nu trebuie să simți cum s-au chinuit autorii ei.

Despărțirea de Africa a lui Sidney Pollack a cucerit Oscarul 86, lumea e unanimă în a cita filmul printre marile izbînzii ale regizorului și între creațiile de înaltă valoare intelectuală premiate de prestigioasa academie — cei mai avizați știu ca și Orson Welles și David Lean fuseseră fascinați de destinul acestei extravagante daneze Karen Blixen, dar renunțaseră la a-l face film: eroina, în 1914, lasă Europa pentru Africa, traiul tihnit pentru a bate savanele în lung și în lat, educînd indigenii, imbinzînd animalele, plantînd cafea, avînd timp și pentru un amor sfîșietor și pentru a scrie romane despre care Hemingway zicea că ar fi meritat premiul Nobel. Meryl Streep „J-a asediat” (termenul aparține criticului american Henry Wilson) cîteva luni de zile pentru a-l convinge pe Pollack să-i încredințeze acest rol. Argumentul ei: „În sfîrșit, un personaj nici nevrozat, nici isteric. De obicei, cînd la Hollywood se decide ca un film să aibă o eroină principală, aceea trebuie să fie o nebună. Or, Karen era întru totul conștientă de valoarea ei, iar conflictele ei nu se puteau numi doar interioare...”

Rolul acesta, al unei exaltate raționale, a fost creat însă într-o tensiune care lîne de „nebulă” cinematografului. După doi ani de pregătiri, după șase luni de prospecții în Kenya, au urmat cele o sută de zile ale turnării propriu-zise, în plină junglă, cu lei aduși în avion de la o grădina zoologică din California, înveselind indigenii cînd li se atrăgea atenția că animalele sînt dresate... Meryl Streep — o citadină incondițională — era la prima ei călătorie de mare dimensiune în altă lume decît aceea a New York-ului ei: „Nu-mi închipuiau pînă la ce punct o asemenea experiență te poate transforma. Imi amintesc ce amuzați erau indigenii în fața agitației noastre febrile. Ne spuneau tot timpul, strîmbîndu-se de ris: „De ce sînteți atît de îngrijorați? Soarele răsare în fiecare dimineață! Ne dădeau o bună lecție de seninătate...” Aveau și nevoie. Căci, peste toate problemele tehnice, cea mai serioasă „nebulă” s-a dovedit scenariul. Scenariul se modifica zilnic, după interminabile discuții cu scenaristul rămas la Hollywood. E de crezut că Meryl Streep și-a citit pentru prima oară rolul de la cap la coadă, dar nu definitiv, abia la trei săptămîni după începerea turnărilor?! Iar după această lectură, Sidney Pollack a stat de vorbă cu ea, exact 45 de minute, pentru a defini împreună cu ea personajul: „Nebunie curată!” recunoaște și artista, dar regizorul n-are absolut nimic să-i reproșeze: „O dată n-am văzut la ea un refuz, un capriciu, e o sfințită solidă ca o stîncă!” Meryl Streep explică foarte clar resortul acestui perfecționism: „Ritmul în care lucrez este ușor de definit: lucrez pînă la epuizare...”

Meryl Streep (în *Despărțirea de Africa*): „Ritmul meu de muncă este foarte simplu: muncesc pînă la epuizare”



La capătul filmărilor, artista se găsea în luna a șaptea... Urma al treilea copil. Și un nou Oscar. Al treilea. Meryl Streep trata și acest aspect cu calm: „În domeniul artistic, e ridicol să crezi că există premii și pierzatori. Ceea ce mă enervează la festivitățile astea de premiere e deajuns de vulgar: ca trebuie să-mi caut o rochie și o coafură potrivită...” Meryl Streep, sfința ca o stîncă de tare, se îmbracă simplu, în jeans și ghete. Nici aici nu suportă farafasticul. Următorul film: o comedie, prima ei comedie — povestea unei femei însărcinate care divorțează de un bărbat interpretat de Jack Nicholson!

Toate promisiunile Elisabetei Bostan împlinite în grație, sensibilitate și înțelegere a vieții



Kean și chinurile meseriei de actor

Demult n-am citit — cinema-ul mai e și „pe citite” — ceva mai plin decît pledoaria lui Jean Paul Belmondo în fața lui Jean Cau (bărbați, dealtminteri, deajuns de duri ca să nu cadă ușor în dușii de liru-liru) pentru a explica de ce el, Pierrot le Fou, degradat în altelea carambolaje și cambriație cinematografice, se întoarce la teatru (urmînd să joace, în ianuarie 1987, *Kean* al lui Dumas și Sartre, în regia lui Robert Hossein). La teatru de unde a pornit, pusan, absolvent cu premiu al conservatorului în 1958, figurant, stagiar, în turnee de doi bani, alături de necunoscuți numiți Annie Girardot și Guy Bedos, el, santinele tricoasă în „Cezar și Cleopatra” a lui Shaw, el anunțînd „Iason a murit!” în „Medea” lui Anouilh, „atacînd” clasicii, dar apărînd și în opere, în „Andaluzia” unde cînta Mariano iar el, pierdut prin trupă, trebuia să cînte și să dea din picioare, „mișcam din buze și băteam ritmul pe loc, toți erau furioși”, ca să ajungă, în sfîrșit, să joace lînga Pierre Brasseur și Suzanne Flon în „Scorpia îmblînzită”, el, valetul lui Flon (Galabru valetul lui Brasseur) intrînd în scenă călare pe o valiză și cerînd un ou. Cît timp erai stagiar

n-aveai voie să joci cu numele tău. L-a chemat o vreme Belmont, se ducea de opt ori să-i vada pe Clariond în „Othello” și îl susținea timid, coborînd scara, pe Pierre Brasseur, beat, dar invajînd meseria așa: „Ia să vedem dacă ești actor — îi zicea „monstru!” — tipă-mi: Ce mai faci, domnule Scapin?” L-am ascultat: „Ți-am zis să țipi!” Atunci mi-am tras sufletul și am urlat, o dată, de două ori, de trei ori, ca un nebun, „Ce mai faci, domnule Scapin?” S-a ridicat tot blocul, s-au deschis ușile, s-au aprins luminile, și atunci Brasseur, cu un gest larg, a mormăit: „Vezi, pustiule, că s-a luminat scena? Ești actor!” Pînă cînd a dat lovitura, pe numele lui, în „Trésor party” și l-au descoperit, J.J. Gauthier, criticul teatral de care se temea tot Parisul, i-a zis de bine și Jean Paul îi păstrează cronica, lînga cea a lui Francois Mauriac la filmul *Leon Morin*. L-a luat apoi valul filmului, noul val, Godard, de la *A bout de souffle* a ajuns la *Pierrot le Fou*, a devenit Bebel, mare cinevedeta un mare cineva, bani, cecuri, eșecuri, glorie, fani, dar cînd a ieșit de la *Profesionistul*, luîndu-l de braț pe taică-său, actorul de teatru Paul Belmondo, om al unei înalte conștiințe artistice, bătrînul l-a întrebă: „Ei, și cînd ai

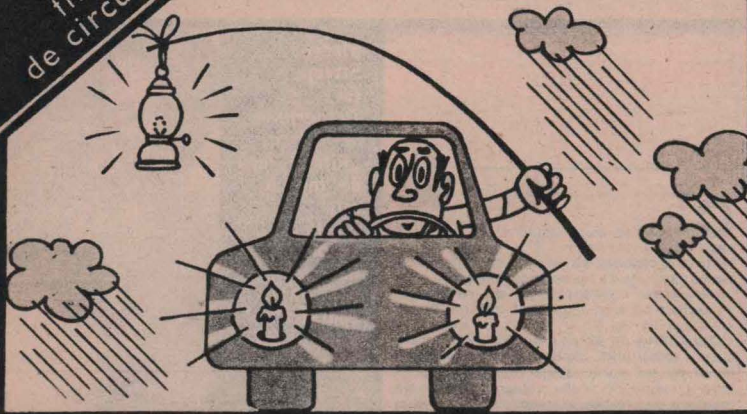
Surîsul unui Belmondo înspăimîntat; în ianuarie 1987 se va întoarce pe scena teatrală: „Mi-e frică... am genunchii de vată și buzele uscate... Așa e bine!”



să începi să-ți faci meseria?” „Care meserie, papa?” „Cum care? Teatru!”

Acum, desigur, putea alege altceva decît această fastuoasă melodramă, *Kean*, adaptată de Sartre după Dumas, dominată de creația lui Pierre Brasseur în '53, pe care Belmondo l-a văzut, dealtfel, acum 33 de ani, reperiînd cu Sartre în sală... Oricine poate veni să-i arunce în față că n-a înnoit nimic: „Nu-mi ca eu susțin că nici un actor nu înnoiește nimic; există epoca și asta-i totul. James Dean e azi demodat, iar la Sarah Bernhardt n-ai mai avea ce vedea. Nu contează: ce actori au fost la momentul lor!” El n-are pretenția inovării, ci a jocului — a adevăratului teatru pentru adevăratul public, „a trăi drama lui Kean pentru public, a-l juca pentru el, a-l redă! E foarte simplu și nu trebuie să tai firul în patru...” Și nu-i e frică? „Nu-mi vorbi de asta... În cinema, niciodată; totul e OK, joc proaspăt ca un boboc detrandafir, dar numai cînd trec prin fața teatrelui imi aude mațele, de parcă aș fi un boxer care trece prin fața lui Madison Square Garden unde va avea de disputat un meci pentru titlul mondial. Dar e bine... Trebuie să-ți fie frică. Limba de carton, buzele uscate, inima gata să sară, genunchii de vată — nimic mai bun. Intri în scenă și explodezi. Joci...” Și tirada finală, demnă de Dumas, de Sartre, de Kean, de chin: „Nu joci ca să-ți cîștigi existența. Joci ca să minți, ca să-ți minți, pentru a fi ceea ce nu poți să fii și fiindcă ești sătul de ceea ce ești. Joci ca să nu te cunoști și fiindcă te cunoști prea bine. Joci fiindcă iubești adevărul și nu îl poți suporta. Joci fiindcă ai înnebunit dacă nu ai juca...”

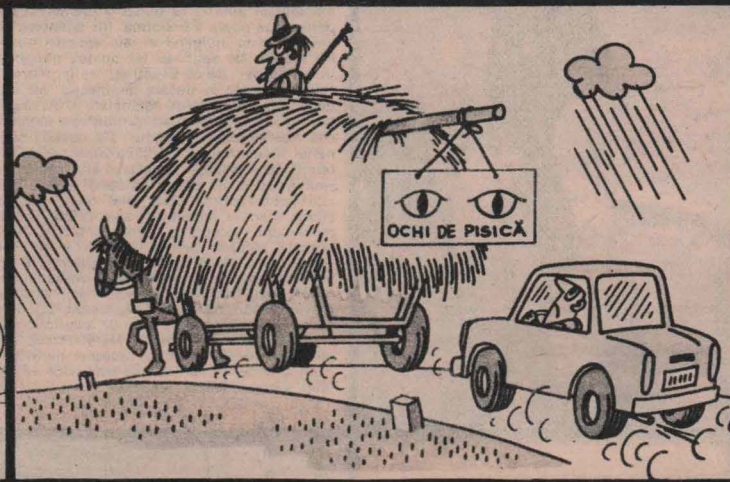
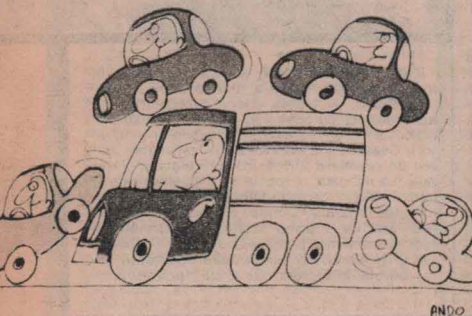
filmul
de circulație



Circulați sănătoși!

Ca în fiecare an, primăvara, la Casa studenților „Grigore Preoteasa” s-a desfășurat gala filmelor de circulație. Desfășurat, este cuvântul potrivit, pentru că organizatorii — Inspectoratul General al Miliției, Direcția circulație — chiar și-au „desfășurat”, sub ochii invitaților, producția de filme pe un an, ceea ce reprezintă, de fapt, o altă desfășurare: aceea a unei activități ce seamănă foarte bine cu o luptă: lupta cu neregulile de tot felul care pot duce la accidente rutiere, lupta, finalmente, pentru viață. Viața „omului de la volan”, dar și viața omului de pe stradă. De ani de zile, acești oameni nu obosesc să atragă atenția, să prevină, să arate cum să circulăm — în orice condiții, dar în deplină siguranță. Pe toate tonurile, de la glumele la tragic, de la didactic la reportericesc, ei vorbesc, de ani de zile, despre aceleași lucruri.

Zece apeluri insistente adresate în egală măsură, „omului de la volan” și „omului de pe stradă”



Te și miri că ele nu au fost înțelese (filmele cu pricina circulă în rețeaua cinematografică, dar în mod sigur nu atât cât ar trebui) te și miri că ei mai găsesc puterea și răbdarea să le spună încă și încă. Ultima mirare e oarecum gratuită, intrucât acești oameni, preocupați, în sensul cel mai direct, de viața oamenilor, muncesc în cunoștință de cauză. Ei au date, cifre, statistici, știu cu cât „s-a murit mai puțin” și cu cât a scăzut numărul accidentelor la volan și pe șosele în toți acești ani de când își desfășoară activitatea cu filmul de circulație, ei au dovada și dovezile că efortul nu a fost în zadar.

Efortul este nobil, dar el devine tot mai mare de la an la an. Pentru că, dacă problematica filmului de circulație (cu mici adaptări la situații noi) rămâne, în mare, aceeași, formele de abordare nu trebuie să fie aceleași. Să nu se repete, să nu plictisească în schimb să convingă, este scopul acestor filme și întru atingerea lui se consumă nu doar un volum uriaș de muncă, dar și un volum corespunzător de fantezie și inteligență pentru găsirea de noi soluții cinematografice. Ce a propus, în acest sens, actuala gală? În ordinea vizionării, propunerile s-au numit: **Fără comentarii** — autori locotenent colonel Alexandru Ruși și maior Virgil Voichină din I.M.B. — un strigăt în imagini, imagini la care adesea ființele sensibile își acoperă ochii, un apel tandru-dur la atenție. Atenție! Copiii circulă și ei

pe stradă! Atenție, șoferii, dar atenție și părinții! Oricât ar părea de ciudat, se dovedește, tot în imagini, numai în imagini, filmul nu are, într-adevăr, comentariu, că și părinții au nevoie, citeodată, să li se atragă atenția. Un film fără comentariu spuneam. Și fără comentarii în ce privește utilitatea lui.

(Urmare din pag. 6)

lordache (**Glissando**), George Constantin (**Intunecare**), pentru a cita doar câteva din marile „modele” ce li-au „pozat” lui Ghibu în filmele sale, se remarcă prin interpretări memorabile nu numai grație talentului lor recunoscut, partiturii rolului sau felului în care au fost conduși de regizori, ci și pentru că operatorul Ghibu, acest intermediar nevăzut dintre actor și ecran, le fixează chipul pe pelicula cu acea pricepere și înțelegere izvorite dintr-o mare dragoste față de „omul” din actor. Apropiindu-se cu tact și afecțiune de personaj, căutând febril unghiuri și spoturi de lumină ce pun în valoare mai mult trairi decât contururi, Ghibu săvârșește minunea de a crea portrete din trăsături de penel, iarăși și iarăși o stare de picturalitate depozitată în subconștientul operatorului, care fărâșcă privirea spectatorului prin înșirări misterioase și splendoarea chipului omenesc.

În perioada anilor '70, când filmul se remarcă mai mult prin vivacitatea mișcării de aparat, portretul fiind o preocupare secundară, ba, așa spune chiar una delibereț ignorată, Călin Ghibu rămâne în cinematografia

Alcoolul și Metrul — autor Dorin Olăeriu de la AnimaFilm — sint alte două apeluri la atenție, în alta notă și în alta zonă. Bine blândate, burdușite cu informații exacte, ele încearcă, primul, să explice care este efectul alcoolului în sine, ce înseamnă o sută de grame de țuică, o sticlă de bere sau un pahar de vin, cel de-al doilea să demonstreze importanța „distanțarei corespunzătoare”, pornind dinspre o întrebare vagă: „Ce înseamnă metru pentru dumneavoastră?” spre o concluzie clară, formulată poetic: „Banalul metru poate fi granița fragilă dintre bucurie și durere, dintre viață și moarte”. (Excelent comentariul pe care filmul își sprijină, dealfel, argumentele).

Tot la drum, dar nu oricum — autor Ion Visu de la Studioul „Sahia” — propune șoferilor profesioniști tot atenție, de astă dată în pregătirea vehiculului pentru drum. Evident, nu oricum.

Pietonul nu are permis — autor Adrian Sârbu, tot studioul Sahia — întoarce obiectivul dinspre omul de la volan, spre omul de pe „zebră”, cînd e pe zebră, dar mai ales cînd circulă alături de ea.

Fumatul la volan — același Adrian Sârbu — începe să acopere două subiecte deodată: acela propus de titlu, dar și, în supliment, „efectele nocive ale fumatului în general”.

Deznodămîntul — autor Haralambie Boros — reconstituie un accident cu multe victime intimplat „pe bază de alcool”, ca o exemplificare nefebricită la filmul **Alcoolul**.

Roboții și Creionul în mașină la tălicu — desen animat de Zaharia Buzea — oferă o lecție de circulație pietonală pentru vîrstă sub abecedar. Și, în fine, pentru că tot spuneam că n-ar fi nimic nou sub soare în filmul de circulație, două noutăți. Una tematică, **Putea de a renunța** — în regia lui Mihai Dimitriu, — de a renunța la permisul de circulație în cazul în care starea sănătății nu mai permite folosirea lui fără pericol pentru propria viață, dar și pentru viața celor din jur, temă pe cît de nouă pe atît de dificilă, pe care se vor mai face multe filme, probabil pînă își va atinge scopul — și o noutate tehnică: un film pe videocasetă, **Imprudența** — de Pavel Ulieiru din I.G.M. — Direcția Circulație — din nou relatarea unui caz real, intimplat însă la Ucea de Jos și „soldat” cu șapte victime. O propunere pentru viitor, dacă acceptăm că viitorul, chiar dacă mai îndepărtat, aparține videocasetelor.

Zece filme cu totul, deci. Tot aștepta încercări de a convinge spectatorul, conducător

Filmul în
China de azi

Misterul statuii de aur

Pretelix polițist al intrigii nu trebuie să însele. Pe canavaa subiectului, plasat în China anilor '30 într-o superbă regiune sudică, se țes laitmotive culturale tradiționale. Natura, pentru chinezi „măsură tuturor lucrurilor”, este, și aici, adevăratul protagonist în funcție de care se ordonează diferitele planuri ale acțiunii. Plastica intrigului film, foarte modernă, de fapt nu face decît să afle tehnicilor picturale echivalente în limbajul filmic E sesizabilă — de exemplu — acea „traire temporală a spațiului”, specifică artei paisagiste chineze. Secvențele-cheie sint compuse, parcă, după lege muzicale, de unde și ritmul cînd abrupt, cînd lent, cînd sincopat

Filmul în
R.P.D. Coreeană

Seriozitatea nu exclude atractivitatea

Ovizită la Pyongyang oferă în primul rînd surpriza unei sugestive îmbinări coloristice: albul caselor răsare dintr-o mare de verdeață, la rîndul și străbătută de ape albastre. Albe, marile monumente. Cralima, superbul cal în plin avînt, impunătoare coloană dedicată ideilor lui Ciu-ce, uriasul Arc de Triumf — dar și majoritatea blocurilor de locuințe ce se înalță tot mai îndrăzneț către cerul limpede (duritatea solului, absența seismelor permit construcții pînă la 30 de etaje — și chiar mai mult, spun cu ambiție constructorii). O pată discretă de culoare, un galben pal, un roz pastel, intrerupe, din cînd în cînd, șirul strălucitor de case. Copaci de-a lungul străzilor largi, imense parcuri, grădini și flori peste tot — alcătuiesc componenta de verde odihnitor a tabloului. Datorită ei, locuitorii R.P.D. Coreeană sint fericiți de poluarea obișnuită în metropole. Riul Botong își duce undele albastre-oteliu către ocean, printre maluri verzi. Poduri late, cu autostradă, leagă cartie-

Cu grație și meserie

Șapte băieți și-o ștregăriță

Sapte. Cifra fatidică stimulînd basme și comedii muzicale, anticipații și westernuri americane, nipone sau europene, aventuri cînd mai cosmice, cînd mai terestre. Pe scenarista Mireille de Tissot a incitat-o spre o savuroasă parodie gen Max Linder, în care cei șapte — nu din Teba, ci din armata lui Napoleon — sint francezi rătăciți într-un picant război al dantelelor italo-austriece și duși de nas, cu fantezie, de o fetișcană plină de nuri și vervă. O castelană în straine de „popolana” inițind farse soldățești ca în commedia dell' arte, cu o Mariù Tolo (interpreta)

Mai mult dantele decît
(Mariù Tolo, Aimee Iacobescu, Jean Lorin)





un roman-marțor

Pe aripile... timpului

Există totuși un miraj pe care o poveste cinematografică ca **Pe aripile vântului** îl exercită, la intervale mai mult sau mai puțin regulate, asupra lumii. Căci iată, odată cu începutul anului, în diverse locuri de pe glob, fie la televiziune, fie în săli, succesul istoric al **aripilor vântului** redeschide curiozitatea spectatorilor, a aceluia care l-au mai văzut la altă sau la alte vârste, ca și a aceluia care abia au deschis ochii asupra filmului. Fenomenul ține de psiho-sociologie. Dar dină că aceasta și ne oferă constatările ei, ne vom opri, cu ocazia reluării și pe ecranele noastre a acestui film care a făcut epocă, la unele aspecte poate mai puțin cunoscute. De pildă la semnificația romanului „Pe aripile vântului” în viața autoarei lui, Margaret Mitchell. Despre roman s-a vorbit, ce-i drept, mai mult decât despre creatura lui, apoi, când a apărut filmul, s-a vorbit mai mult despre film decât despre sursa lui literară. Și totuși romanul fusese publicat în milioane și milioane de exemplare, în multe limbi, pe toate meridianele lumii și a făcut vîlvă. Filmul avea însă s-o covârșească. Margaret Mitchell — în mod paradoxal — s-a bucurat cel mai puțin și de gloria romanului, ca și de a filmului. Mai întîi pentru că ea n-a crezut în succesul cărții la care lucrase vreo trei ani și care avea să fie unicul ei op. În al doilea rînd pentru că nu era deloc pregătită să suporte cortegiul de obligații sociale impuse de celebritate. În al treilea rînd — și este probabil aspectul cel mai puțin știut — Margaret Mitchell a simțit față de subiectul care începuse s-o obsedeze încă din copilărie o adevărată pasiune devotoare, dorind să-l exploreze în toate meandrele și secretele lui, dar nu ca scop literar, ci ca pe o cauză personală. A parcurs o întreagă bibliotecă, a adunat, clasat, ordonat, fapte, documente, scrisori, amintiri, studii istorice și a conturat, la formulat fenomenologia unui război care nu semăna cu vreun altul și care a luat numele de Războiul de secesiune. După ce a înțeles cu mintea ei mărura ceea ce înregistrase fără să înțeleagă atunci cînd îi povestise bunica ei, țînd-o pe genunchi, cum a fost prîjlită și pusă în Atlantă, ce lupte aprige se dăduseră în Georgia ei natală, ce însemnase pentru ei și al ei prăpădul care se abătuse peste locurile acestea cu treizeci și ceva de ani mai înainte, că ea, Margaret să se fi născut, atunci, abia atunci a început să întrevadă o lume ce fusese trezită brutal dintr-o visare cu ochii deschși ca să fie împinsă în derută și aneantizare. Ziarista (căci ziaristă era Margaret Mitchell cînd s-a așezat la masa de lucru de la care avea să se ridice romancieră) și-a părăsit pentru un timp slujba la ziarul din Atlantă, s-a baricadat în biroul ei de lucru, soțul îi ocrotea efortul de a compune o frescă a lumii și vremii secesiunii, și, încet, încet, în plîcri mari s-a adunat, capitol după capitol, „Pe aripile vîntului”. Cînd s-au strîns vreo două duzini de asemenea picuri, Margaret a simțit că aceasta fusese pentru ea totul. Nu credea că se vor putea publica vreodată nici măcar o mie de exemplare, nu credea că se vor vinde măcar cîteva sute, nu credea că ar putea să intereseze pe cineva lectura lui. Nici prin cap nu-i trecuse că într-o bună zi va deveni film și încă un campion al succesului. Tot ce a simțit și a ținut să mărturisească autoarea a fost profundul sentiment al datoriei împlinite față de sine și față de această vie amintire a copilăriei ei, față de parul pe care-l făcuse cu ea înșiși că, va aduna, va studia și va înmănușea tot ce aflase din cărți și documente despre acea secesiune singeroasă și obsedantă. După aceasta n-a mai încercat nimic în ale literaturii. Pentru că Margaret Mitchell — și este aici dovada marilor monedii — nu s-a considerat o scriitoare nici atunci cînd gloria începuse s-o asalteze. „Pe aripile vîntului” fusese pentru ea nu o tentativă literară, ci o imensă nevoie afectivă și de cunoaștere a sensului unor întîmplări, prea fixate în amintirea copilăriei. Farmecul literaturii a venit după acela al cunoașterii. Margaret Mitchell a aprins toate luminile studiului, apoi pe acelea ale scrisului și mai apoi pe acelea ale platoului de filmare asupra unei drame sociale. Asta a fost viața ei. După care n-a mai vrut să spună nimic. În 1949 un automobil dement avea s-o aneantizeze și pe ea în timp ce trecea strada ca să intre într-un cinema.

Mircea ALEXANDRESCU

„rile alea imense care-l țin fix, mari cit torsul unui barbat zdravăn și care te fac să te întrebi cum o fi arătîndu-ți patentul sau mina celor ce ar vrea să le stringă. Explozia dimensiunilor unor lucruri te face uneori mai mult să te miri, decît să le admiri.

Toate cuceririle tehnicii actuale au fost puse la muncă pentru a satisface gustul nepoților celor ce au susținut prima oară cum cîteva decenii, cînd cu turle și surle s-a lansat **Pe aripile vîntului**, panoramicizat, color-improspătat, sonor-stereofonizat, vechiul film, bine machiat și coafat, umple sălile cu oameni care mai mult se amuză (ce altceva ar putea face la cinema?) decît să accepte a descifra un gînd, o idee. Mă întreb dacă, peste zece ani (cînd, sigur, vom avea film în relief și cu mirosuri), bravi tehnicienii vor aplica bieteii „bunici” și aceste noi cuceriri.

Dacă aveți ocazia cumva, pe undeva, încercați totuși să vedeți filmul așa cum l-au făcut părinții lui, pe ecran normal și cu culorile puțin ieșite, cu oarece farmec, cu calitățile și păcatele lui. Trăvînguri aeriene, apusuri și incendii ce înroșesc ochii spectatorilor, retro-proiecții pe sute de metri, imense construcții scenografice spulberate în văzduh, ochi care din verzi au trebuit să devină albaștri sau invers (există o istorioară care ar aminti greaua problemă a tehnicienilor de a schimba nuanța ochilor interpreților... dar nu mai rețin nici culorile, nici motivul), toate dintr-un arsenal care înca de pe vremea aia se arăta amenințător pentru artă, pot fi văzute aici.

Început de un regizor (George Cukor), continuat de un altul (Victor Fleming), lucrat de nu mai știu cîți scenografi, operatori, fără un stil anume, eterogen și bombastic, filmul ajunge să aibă, ca din întîmplare, și o secvență frumoasă, la care înaintașii noștri, cred, s-au gîndit foarte mult cum s-o complice, dar n-au reușit și atunci au făcut-o simplă. Într-un platou, pe un fundal neutru, doi mari actori, cărora nu le mai trebuie nimic împrejur (Vivien Leigh și Clark Gable) joacă scena sărutului despărțirii, superb, în șase cadre și fără nici un moff. Este singura scenă ce aminteste de un subiect, după mine, neîmplînit din mania grandorii, neșansa ce urmărește biata pelucă pînă în zilele noastre, cînd te întrebi ce fel de ochi îți trebuie ca s-o privești pe ecran panoramic.

Florin MIHĂILESCU

secvența criticului

Virstele peliculei

Filmele îmbătrînesc. Ca și oamenii, de altfel. Noi ne prăbușim fizic: chelim, albim, ne zbircim, ne girbovim. Și ele se uzează fizic: se usucă, se rup, se decolorează, sau mai bine zis se colorează într-o supărătoare dominantă adesea singerie. Noi involuăm psihic, adică ne sclerozăm. Și ele se degradează moral, căpătînd un aer desuet pe care îl prîvim cu curiozitate, amuzament sau indulgență. (Din punctul acesta de vedere cărțile sînt privilegiate pentru că ele operează cu abstracțiuni, cu concepte, cu cuvinte pe care cititorul le vizualizează mental potrivit propriilor sale capacități date de inteligență, imaginație și educație). Desigur că există și excepții. Există bătrîni impunatori și înțelepți a căror slovă este plină de învățămînt. Ca **Cetățeanul Kane**, de pildă (nu socotim aici, viața filmelor nu coincide cu cea a oamenilor). Există femei frumoase al căror chip pare să sfideze legea firii și al căror farmec pare să sporească odată cu trecerea anilor, iar cînd îmbătrînesc mai păstrează semnele trecutei splendori. Așa ca **Pe aripile vîntului**.

Ani de-a rîndul, filmul lui Victor Fleming a fost un fenomen. Realizat în 1939, el este văzut și revăzut de miliarde de spectatori de pe toate continentele, rămînd pînă în 1972 (cînd este detronat de **Nașul** lui Francis Ford Coppola) pe primul loc în clasamentul filmelor cu cele mai mari încasări din America și Canada. Povestea de dragoste dintre Scarlett O'Hara și Rhett Butler, reconstituirea scenografică a unei provincii și a unei epoci, frumusețea culorilor, mai ales într-o vreme cînd filmul color nu era monedă curentă, au satisfăcut gustul pentru romantic și spectaculos al cîtorva generații. Bătălia Atlantei cu forfota miilor de figuranți, cu exploziile în rafale și cu decorurile năruite în fum și flăcări a rămas multă vreme un model de mare montare. Iar cvartetul actoricesc Leigh—Gable—De Havilland—Howard a reprezentat pentru mulți, o culme a virtuozității interpretative.

Ce a mai rămas azi, după aproape 50 de ani, din toate acestea?

În primul rînd, în al doilea și în al treilea rînd o actriță născută parcă pentru rolul eroinei Margaret Mitchell, o actriță al cărei joc suficient de nuanțat — e rînd pe rînd copilăroasă, capricioasă, voluntară, superficială, rea, egoistă, plină de forță, perfidă, indiferentă, îndrăgostită etc. — contrastează puternic cu desuetudinea Oliviei de Havilland și a lui Leslie Howard și cu monoexpresivitatea lui Clark Gable.

O primă parte (pînă la înfrîngerea sudistilor) în care nostalgia vremurilor patriarhale este pigmentată de umor (voluntar și involuntar) deosebindu-se de a doua parte, unde însuși discursul dramatic devine mai serios, dar mai descusut și mai încărcat. Cîteva momente surprinzătoare prin concizia și subtilitatea sugestiei. Ca, de pildă, secvența spitalului improvizat în catedrală, cînd Scarlett, scribită și înfricoșată de spectacolul suferinței, își abandonează îndatoririle de infirmieră și fuge în stradă, unde o izbește imaginea războiului în acțiune, panica, haosul și violența. Astfel, Fleming pune, foarte inspirat, față în față, lupta cu moartea pentru viață și lupta cu viața întru moarte, ambele în același spațiu.

angrenate într-un soi de perpetuum mobile. Așa arată vestigiile unei frumuseți trecute. Cine a cunoscut-o în epoca ei de glorie se emoționează mai tare în numele aceluși timp. Cine o vede azi pentru prima oară întîiește doar farmecul de odinioară.

Imi vine să dau dreptate celui care spunea: „Bătrînețea e o naufragiu”. Atît la oameni cît și la filmele de cinema.

Cristina CORCIOVESCU

camera stilou

Mania grandorii

Dacă ați trecut vreodată pe un pod mare de fier, nu se poate să nu fi observat șuruburi



O îmbrășare care nu și-a pierdut peste ani nimic din fluidul electrizant Vivien Leigh și Clark Gable în **Pe aripile vîntului**

De ce revedem aceste filme?

Love story pe ring

K. O. din dragoste

Ringul, de la Rocky-Stallone. Love story de la Ryan O'Neal, prezent pe ring fără însă să fie pindit de văduvie. Dimpotrivă. Umorel și partenera (Barbra Streissand) din **Ce se-nîmplă doctore?** al lui Bogdanovich. — la rîndul său un remake după altă comedie celebră din anii '30.

Din remake în remake, din citat în citat, originalitatea se cam pierde pe drum. Rămîn însă antrenul și hazul. Și nici nu mai trebuie altceva într-o comedie semnă de un regizor — Howard Zeiff — care a văzut mult cinema și știe de unde, cît și cum să combine pentru a ne face să petrecem 90 de minute agreabile. Dealtfel, regizorul recidivează. El ne-a mai oferit o asemenea inofensiv-inteligentă recreație cu **Vizita la domiciliu**, în compania Glendei Jackson și a lui Walter Mathau. Din alăturarea celor două titluri din filmografia, deloc voluminoasă, a regizorului debutant în anii '70, se profilează un stil. Stilul de care nu pare străină experiența sa anterioară, din anii '60, în industria reclamei newyorkeze. Dealtfel, este și profesia din care se inspiră regizorul și în detaliile, ticurile și comportamentul personajului său feminin din **Love story pe ring**. O femeie de afaceri din industria parfumului care știe cel mai bine cum se vinde un produs, fie el bun sau rău, inutil sau încă... inexistent. O femeie de afaceri elegantă, autoritară, inflexibilă — cum poate să fie Barbra Streissand — care evoluează în fața ochilor noștri ca o vajnică adeptă a unui din idoliile vieții americane: viteza. Dar cu aceeași viteza, deci fără preaviz, ajunge, într-o clipă, falită! Singura „avere” ce-i rămîne fiind talentul de a da cu gura și... un fost boxer, a cărei „proprietară” devenise, cu ani în urmă, printr-unul din numeroasele contracte din perioada boom-ului ei în afaceri. Dacă boxerul reapare pe ring și câștigă, ar putea să-și recupereze cele câteva mii de dolari investite în el. Iată-i astfel pe cei doi, mai de silă, mai de nevoie, reușiți în preajma unui ring de box devenit însă repede din teren al înfruntării sportive, teren al sfadului — cînd inversate, cînd săgănice — ale celor doi, ce sîrșesc, ambii, K.O. în fața dragostei, iar publicul părăsește sala O.K., fredonînd o melodie din care reiese că în meciul cu banii, dragostea câștigă.

Adina DARIAN

Unora le place... Marilyn

Mitul fetei de zahăr

Cum nu i s-a spus, în timpul vieții, dar mai ales, după moartea sa, rămasă pînă astăzi, o nesecată sursă de speculații: „zeița dragostei” din epoca atomică. „Venus tragică”, „ultima logodnică a Americii”. În ciuda deșănțatei cantități de literatură hranită nemilos din împrejurările contorsionate sale existențe și ale obsesivului său sfîrșit (în mod sigur, s-au confecționat mai multe cărți decît numărul filmelor sale, unele dintre ele, dintre aceste volume, fiind semnate de nume de răsunet, precum Norman Mailer), în ciuda terifiantei pasiuni cu care i s-a scotocit, fără nici o sfială sau omenească decență, prin toate cotloanele vieții, pentru milioanele de adevărați iubitori ai cinematografului, Marilyn rămîne, în primul rînd, „o fată de zahăr”, cum am spune noi. De altfel, într-unul din filmele sale, unul dintre cele mai bune din cele aproape treizeci, dar, din care, numai 10—11 aparțin personajului M.M., în **Unora le place jazzul**, de curînd revăzut, eroina se numește chiar astfel, Sugar. Pentru că era fragilă și vulnerabilă ca o floare rasărită, întîmplător și spre propria-i uimire, printre crăpăturile calendarului. Plăsmuită cu infinită atenție după toate canoanele Hollywoodului postbelic, care a aruncat „pe piață” mitul „blondei explozive”, Marilyn Monroe, fosta Norma Jean Baker Mortenson, se abate de la destinație, își transcendea condiția, exact atît cît i-a trebuit mitului pentru a se încarca de semnificații mai profunde și mai grave decît cele gândite de alții, într-o America a atocuprinzătoarei tehnici și a robotizării existenței, a

performanțelor consumtivistice, a vigoării în-treținute fără greș, într-o America devorată de mirajul succesului, de cuantificarea unui mod de viață referențial. Marilyn și-a îngăduit, datorită forței unei reale personalități, poate a intuiției, să apară lipsită de apărare, temătoare și candidă; a modificat, cu de la sine putere, o anumită scară a valorilor, eroi- nele sale, cele mai multe, fiind căutătoare ale unei fericiri deconcertant de simple pentru „the American Way of Life”; o prietenie frumoasă, puțină de a fi tu însuși, chiar riscant de naiv. Probabil că nimeni alta, nici una dintre minunatele actrițe care au trecut pe ecranele lumii, de-a lungul anilor, nu ar fi izbutit să alege, cu mai multă grație și nevinovăție, după un colț răcoros descoperit, vai, fie în plină stradă, fie de-a dreptul în apartamentul vecinului (vezi **Șapte ani de căsnicie**). După cum, iarăși este mai mult ca sigur că nimeni nu ar fi reușit să ne convingă, pînă la capăt, precum Marilyn, că dintr-un dezastru trebuie să salvezi „nimic!” la care îți cel mai mult, o pereche de pantofi cu toc, să zicem, așa cum face ea în filmul lui Preminger, **Riul fără întoarcere**. Cei care au înțeles, la timp, aceste câteva adevăruri despre una dintre cele mai tulburătoare staturi din istoria filmului, nu au zîmbit malițios atunci cînd actrița, dornică să-și desăvîrșească arta, s-a înscris la Actor's Studio sau cînd mărturisise că se gîndește la personaje dostoevskiene. Din păcate, mecanismele unui sistem bine pus la punct în materie de transformare a unei vieți de om într-o marfă i-au epuizat, timpuriu, rezistența: „...un simbol te transformă într-un lucru și mie — spunea vedeta — pur și simplu mi-e silă să fiu un lucru”. „Cu puțin noroc”, ca să folosim formula fostului ei soț, scriitorul Arthur Miller, ar fi putut să meargă mai departe. În lipsa norocului, și-a scris singură sfîrșitul, la numai 36 de ani, în plină strălucire. Scoaterea la vînzare a tuturor amănuntelor vieții ei, ca și a puținelor obiecte de care s-a inconjurat, epuizarea frenetică a tot ceea ce i-a aparținut, scrisori, fotografii, tabletele din filme, reconstituirea, fără succes, a personajului său în filmul **La revedere, Norma Jean** (1976, cu Misty Rowe), avalansa de versiuni, unele mai incredibile decît altele, ale morții, mărtiriile și ale chemărilor și ale cohorții de im-



Un surîs pentru care nu există remake (Marilyn Monroe)

postori, toate acestea nu au umbrat personajul numit Marilyn. Unul dintre comentarii de bună credință, criticul englez David Malcolm nota într-un recent — și uriaș ghid „**The Movie Stars Story**” editat de Robyn Karney: „Poate că va veni vremea cînd lumea va obosi să tot cotrobăie prin rămășițe și îi va îngădui lui Marilyn — cea de pe ecran — să vorbească singură. Pentru că, deși uneori, operatorii au brufuluit-o, camera de filmat nu a încetat niciodată să o iubească și într-un sens, asta înseamnă cinematograful!”

Magda MIHĂILESCU

la Casa de cinstă a studenților

Planeta Shakespeare

Despre **Femeia îndărătnică**, ecranizarea din 1967 a lui Franco Zeffirelli, s-a spus că-i

aparține mai mult lui decît lui Shakespeare. Zeffirelli însuși își gîndea următorul film, **Romeo și Julieta**, ca pe un documentar cine ve-



O adevărată ceremonie a văzului (Elizabeth Taylor și Richard Burton în **Femeia îndărătnică**)

rită într-o Veronă a Renasterii. Pelicula avea să însemne pentru istoria cinematografului aproape tot atît cît însemnase pentru istoria teatrului montarea de către același regizor a piesei **Romeo și Julieta**: „o revelație și o revoluție”. O scurtătură spre planeta Shakespeare, prin două filme, forță specifică a cinematografului, de a transcende literatura într-o nouă creație, își găsea în cineastul italian un definitoriu punct de aplicație.

Și totuși, dincolo de originalitatea ecranizării, dincolo de eleganța dezvălurii spațiului și a ideii printr-o ceremonie a văzului intelectualizat, tipică pentru Zeffirelli, **Femeia îndărătnică** rămîne un film cu Elizabeth Taylor și Richard Burton. „Sagrada familia” se mută de la Hollywood în Padova Evului mediu, ple-dind pentru socializarea virtuții. Certurile conjugale din studio se suprapun peste înfruntarea din film. Un bărbat începe să supună o femeie și sîrșește prin a se îndrăgosti de ea. Însă **Femeia îndărătnică** e tot atît de mult un film despre o altă **Cleopatra** (Katharina) și despre un alt Jimmy Porter (Petruchio) care, bineînțeles, **privește înapoi cu minie**.

Pare neverosimil că Zeffirelli „nu iese din Shakespeare” în ciuda alianței dintre libertatea pe care și-o ia fața de textul „piesei și mitul preformat al celor doi protagoniști, mit conform cu biografia reală a celebrului cuplu. Spiritul marelui Will rămîne nealterat în viziunea acestui italian elizabetan get... buget. (**Romeo și Julieta**, de exemplu a fost finanțat de Marea Britanie). În regia lui Zeffirelli, chiar și grimasa are grație, iar background-ul filmului său palpită senzual sub culorile carnavalului pe care le-a imprumutat de la Maestru. Doar violetul de la Liz Taylor, încît nu se știe prea bine dacă, în spatele măștilor din Padova farselor lui Ruzante, suride Zeffirelli sau Shakespeare. Subînțelesul surisului lor e tocmai arta.

Daniel DANIEL

Doi actori capabili să câștige bătălia risului (Barbra Streissand și Ryan O'Neal în **Love story pe ring**)



cinema
București, Iulie, 1986
Anul XXIV (283)
Redactor șef:
Ecaterina Oproiu

Coperta I
După premiera filmului
Noi, cei din linia întâi:
Sergiu Nicolaescu și Anda Onesa
Foto: Victor STROE

CINEMA,
Piața Științei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei
„Cititorii din străinătate se pot abona prin „Rompreslatelia” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10376 presfir București — Calea Griviței nr 64—66”
Prezentarea artistică Anamaria Smigelschi
Prezentarea grafică Ioana Statie
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Științei” — București

Ore de August
și
de antologie

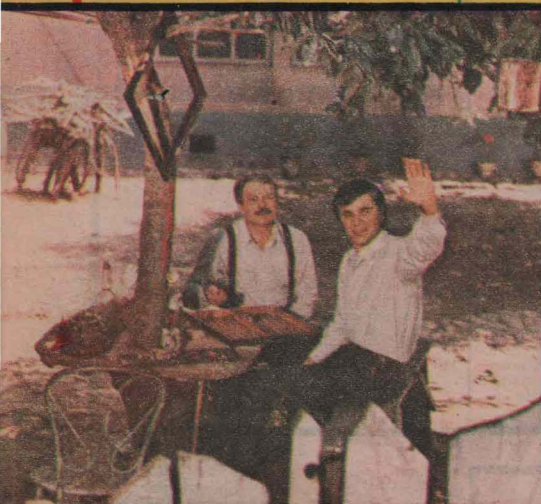
Istoria devenită film

Se vor împlini, nu peste multă vreme, trei sferturi de veac de la premiera unui film românesc al începuturilor. **Independența României (Războiul Independenței sau Războiul pentru neatințare)**. Gestul emoționant al realizatorilor de atunci — de a evoca o pagină crucială din istoria poporului nostru — se petrecea pe vremea uneltor dintii ale unei arte care abia se descoperea pe sine. În 1912, deci, cînd se împlinea sfertul de veac de la evenimentele evocate, filmul românesc aducea pe ecran într-un spectacol de mare montare, realizat sub bagheta pasionatului Grigore Brezeanu („regizor la 20 de ani”), momentul de intens elan patriotic al cuceririi

**Începînd cu *Independența României*
pînă la recentul
Noi, cei din linia întâi,
filmul marilor evenimente istorice
a devenit o nobilă tradiție
a cinematografului nostru**

Caragiu, Gheorghe Dinică. Recent *Ziua „Z”* de Sergiu Nicolaescu, filmul-frescă scris de Ioan Grigorescu, o incursiune prin diferite medii social-politice ale vremii, la ceasul și în minutele fedașării insurecției, o pelicula tensionată, cu o distribuție numeroasă, care a impus, în prim-plan, eroismul și abnegația comunistă.

Dar rememorările cinematografice consacrate aceluși timp istoric au recurs nu numai la modalitatea artistică a ecranizărilor, sau la aceea a reconstituirilor de factură documentară. Regizoarea Malvina Ursianu, de pildă, în *Serata* și-a concentrat acțiunea în noaptea de răscruce, proiectînd evenimentele pe un ecran simbolic, desenînd deingolada și apusul unei lumi — care trăia, atunci, în August, un tragic și grotesc „moment al adevărului” — sugerînd expresiv (îndeosebi prin prezența personajului de neuit interpretat de Cornel Coman) acțiunea forțelor progresiste care au luptat atunci pentru instaurarea unei noi orînduiri sociale. **Cerul începe la etajul III** de Francisc Munteanu (cu Silviu Stanculescu, Matei Alexandru, Gh. Ionescu-Gion) sintetiza, în imagini percutante, drama războiului și urmarile ei, peste ani, în conștiința unui fost ilegalist. **Porțile albastre ale orașului** de Mircea Mureșan (cu Romeo Popoi, Costel Constantin, Ion Caramitru, Emilia Dobrin-Besoiu) transpunea, într-un alt



Ei și-au jertfit viața încrezători
în viitor: *Bariera*
de Teodor Mazilu și Mircea Mureșan
(cu Octavian Cotescu și Ion Besoiu)



O pildă de curaj sfidînd neomenia:
Atunci i-am condamnat pe toți la moarte
de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu
(cu Amza Pellea și Cristian Șofron)



Victoria dobîndită prin efortul
și eroismul tuturor: *Ziua Z*
de Ioan Grigorescu și Sergiu Nicolaescu
(cu Mircea Albulescu și George Păunescu)

Trei destine în vîltoarea istoriei:
Surorile de Iulian Mișu după
Horia Lovinescu (cu Adela Mărculescu
Elena Albu și Viorica Dinicu)



independenței de stat a României. Revizuirea cu o mare reînnoită bucurie, acest marcat film din preistoria cinematografului național reclamea atenția comentatorului. Întîi, pentru că prima creație cinematografică de anvergură coincide cu o operă de artă angajată, consacrată unor evenimente istorice esențiale din trecutul de luptă pentru neatințare a poporului român, iar pentru noi, cei de azi, ca și pentru generațiile care vor veni, filmul acesta îngalbenit de vreme a dobîndit, neîndoios, o „funcție documentară”. Realizînd filmul *Pentru Patrie* — cînd se împlinea un veac de la războiul independenței din 1877 — regizorul Sergiu Nicolaescu intercala în acțiune secvențe din filmul *Independența României* (trecute printr-o culoare cu patina de epocă), conferindu-le o finalitate fără nici un dubiu: ele reprezentau însuși evenimentul evocat în filmul contemporan, ele nu mai erau film, ele deveniseră istorie.

Capacitatea aceasta a filmului de a deveni istorie este o „arma” a artei a șaptea demnă de a fi luată în seamă, mai ales pentru că răspunderea cinematografului față de istorie apare într-o lumină, de-a dreptul, orbitoare. Multe secvențe din marile noastre filme istorice, consacrate unor personalități și evenimente din zbuciumatul trecut de luptă pentru libertate națională și socială a poporului român, au pătruns în conștiința spectatorilor ca importante pagini de istorie.

Un film de acum 21 de ani rămîne elocventă marturie despre resursele artistice ale cinematografului noastre în abordarea acestui gen de film. *Pădurea spinuzărilor*, desigur. Rareori am văzut, de-a lungul anilor, pelicule în care evenimente social-politice ale unui timp de cumpănă istorică — în cazul acesta, clipele de restrîns ale primului război mondial — să se reflecte cu o asemenea intensitate în conștiința personajelor și, implicit, a spectatorilor. Aceeași dramatică ipostază a condiției umane și-a găsit o expresie cinematografică foarte elocventă și în filmul *Viața* nu lărgă de Iulian Mișu și Manole Marcus inspirat de cîteva schițe ale lui Alexandru Sahia a unor acțiuni este plasată în aceeași perioadă istorică a anilor 1914-1918. Cadrul antologic al gamelei, agățată de sirmele ghimpeșt ale unei tranșee, din care picură obseștînt apa, este un cadru-avertisment, o pregnantă metaforă antirăzboinică. Din realitățile primului război mondial au fost inspirate și

alte filme. *Ultima noapte de dragoste* (ecranizarea lui Sergiu Nicolaescu după romanul lui Gamil Petrescu), sau filmul lui Alexandru Tatos *Intunecare* (ecranizare a romanului lui Cezar Petrescu, trecut prin filtrul de gândire și sensibilitate al scenaristului Petre Săucădeanu).

Un capitol important al cinematografului național îl constituie filmele inspirate din momentul de răscruce istorică al lui August 1944. De la *Valurile Dunării* a trecut mai bine de un sfert de veac. Filmul lui Liviu Ciulei (pe scenariul lui Francisc Munteanu și Titus Popovici) evocă un episod din vara lui 1944, pe-trecut pe Dunărea minată de fasciști, aducînd pe ecran o pagină emoționantă din lupta comunistilor pentru instaurarea unei noi orînduiri, mai bune și mai drepte, pe pămînturile României. Dramatismul întîmplării își păstrează peste ani forța unor imagini antologice: filmul are o permanentă tensiune interioară, personaje puternice și frumoase, care deprind din mers lecțiile istoriei și ale revoluției, actori pe măsura personajelor (Liviu Ciulei, adolescența Irina Petrescu, Lazăr Vrabie, Ștefan Ciobotărașu), iar șleful plutînd pe apele în flăcări ale bătrînului fluviu își păstrează intact dreptul la metaforă. Cinematografia noastră, prin acest film-șalon, care impunea un exemplar portret de erou comunist își începe, de fapt, împlinirea unei misiuni de înaltă îndatorire patriotică: aceea de a rememora pe ecran, în pagini cinematografice reprezentative, evenimentele cruciale ale revoluției de eliberare socială și națională, revoluția antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, prin care comunistii au schimbat din temelii destinele și rosturile țării, deschizînd României orizonturi contemporane. În sfertul de veac care a trecut de la acest exemplar film al insurecției, cinematografia națională s-a îmbogățit cu numeroase pelicule consacrate evenimentelor de la hotăr de ere sociale. Unele dintre ele și-au propus să aducă pe ecran chiar zilele și orele lui August '44. Așa a fost cu mai mulți ani în urmă, *Procesul alb*, de Iulian Mișu, ecranizare a romanului „Șoseaua Nordului” de Eugen Barbu, o incitantă reconstituire a ambianței social-politice de epocă, bogată în elemente de atmosferă — personajele cărții dobîndind consistență cinematografică datorită și unor foarte buni actori ca Marga Barbu, Iurie Dăne, Gina Patrichi, George Constantin, Toma

timp creator, un scenariu de amplă respirație epică și poetică al lui Marin Preda, înfățișînd pagini impresionante din lupta eroică de apărare a Bucureștilui, în regia lui Doru Nastase, pe scenariul lui Titus Popovici, filmul *Pe aici nu se trece* aducea un omagiu sacrificiului eroic al elevilor școlii militare din Păulis, cazuți în lupta cu trupele hitleriste aflate în retragere. *Alexandra și infernul* de Iulian Mișu, după romanul omonim al lui Laurențiu Fulga (cu Violeta Andrei, Romeo Partenie, Cornel Patrichi) rămîne un incitant și tragic film de război și de dragoste. În *Așteptînd un tren* de Mircea Veroiu, pe scenariul lui Ilie Tanăsache (cu Maria Ploae, Mircea Diaconu, Andrei Finți), se conturează, în tonuri dramatice, eroismul și abnegația luptătorilor pentru eliberarea României de sub ocupația fascistă. Subiectul unui film precum *Emisia continuă* de Dinu Tanase după Aurel Mihalac aduce pe ecran un fapt de viață, petrecut în ziua imediat următoare actului istoric de la 23 August, cînd o mină de oameni a apărut, împotriva unei unități militare fasciste, postul de radio „România” de la Bod. În sfîrșit, din prezentul imediat al ecranelor, desprindem filmul lui Sergiu Nicolaescu, *Noi, cei din linia întâi*, pe un scenariu de Titus Popovici, cu Anda Onesa, George Alexandru, Valentin Urtescu, Ion Besoiu, Ștefan Iordache, Mircea Albulescu, Sergiu Nicolaescu și mulți alți interpreți remarcabili. Un film emoționant și patetic, dedicat eroismului ostașilor români care au luptat la finele celui de-al doilea război mondial pentru eliberarea Transilvaniei de sub cîmpotirea hortysto-facistă și, în continuare, pentru eliberarea Ungariei și Cehoslovaciei de sub tirania fascistă.

Scotînd în evidență eroismul, abnegația, capacitatea de sacrificiu a luptătorilor pentru apărarea ființei naționale, evidențînd absurdul aberațiilor și atrocitățile — fizice și morale ale războaiului, filmele românești au avut întotdeauna un profund mesaj antirăzboinic. O simbolică emblemă ar putea fi imaginea „omulețului cu floarea” din filmele lui Gopo, care a purtat pe toate meridianele globului mesajul de pace, de înțelegere și de prietenie al cinematografului nostru, al poporului nostru: o imagine, cum frumos spunea cineva — cîi un tratat de pace.

Călin CĂLIMAN