

**Secvențe
din epopeea Eliberării**



C Nr. 8 (284)
Anul XXIV
**ne
ma**

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



Secvențe din epopeea Eliberării

În Gala cinematografică de la Costinești au fost prezentate și distinse cu Premiul special al juriului noi filme documentare, de amplă respirație, care se constituie în vibrante mărturii ale istoriei poporului nostru și cu precădere ale ultimelor două decenii de mărețe împliniri socialiste.

Este vorba de filmele de montaj, de dimensiuni impresionante, realizate în colaborare cu studiourile Buftea și Alexandru Sahia, filme care aduc în discuție un gen aflat la hotarul documentarului cu artistic. Sunt filme cu un caracter deosebit, omagial, prilejuate de marile aniversări din acest an: **Partidul. Patria. Poporul** scenariul Nicolae Dragoș, regia: Virgil Calotescu, montajul: Mariana Andruță); **Cel mai frumos 20 de ani** (scenariu: Dinu Săraru-Viorel Cozma, regia: Mircea Mușean, montajul Mircea Ciociliei); și **Cununa de lauri** (scenariu: Nicolae Dragoș, regia: Anghel Mora, montajul: Ileana Puzdreac).

Scenariști și regizori, operatori și monteurii cu experiența marilor suite simfonice, celebrează în imagini evenimente devenite istorie — istoria vie a poporului nostru începând cu momentul crucial din august 44 cu actul revoluționar de eliberare socială și națională care a schimbat destinele României îndreptându-o pe făgașul ei nou, socialist. Cinești de talent din ambele studiouri și-au unit efortul în vaste sinteze evocatoare de trecut eroic și de prezent, și el eroic, prin strădania întregului popor condus de partidul său comunist, în frunte cu tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, strădanie de a atinge mereu noi repere de progres. Strădania unei țări care cu numai o jumătate de secol în urmă era destinată a fi o țară „eminamente agricolă” dar, care a ajuns astăzi o națiune socialistă modernă, puternică și independentă.

Memoria peliculei de-a lungul deceniilor de existență liberă și creatoare, în pagini de cronică devenită letopisetez readuce, pe ecran, tulburătoare realități surprinse și „nemurite” cum spun poeții, pentru viitorime. Secvențe antologice din filme mai vechi se întregesc cu imagini de arhivă din epopeea războiului antifascist și a revoluției de eliberare socială și națională antiimperialistă și antifascistă, cu materiale — dintre care unele de inestimabilă valoare istorică, descoperite cu ocazia mini-tvoașelor documentare ale cineaștilor noștri. Toate sînt puse în valoare într-un context modern, dinamic, al unui prezent tumultuos, în permanență înnoire care dă panoramicului cinematografic profunde semnificații politice și sociale.

Partidul. Patria. Poporul — sugestivul titlu al filmului-rapel al istoriei revoluționare a Partidului Comunist Român de la înființarea

Gîndirea și acțiunea revoluționară a Partidului Comunist Român, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu — permanent izvor de inspirație pentru cineaștii noștri

șă, din Mai 1921 pînă astăzi — e ideea majoră care structurează întreaga retrospectivă cinematografică. Întregul gravitează în jurul momentului hotărîtor pentru destinul socialismului românesc: Congresul al IX-lea, Congresul care a adus în fruntea partidului „omul venit din istorie pentru istorie”, ctitorul spre mai îndrăznețe idealuri ale clasei muncitoare, devenite realități curente în anii socialismului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Același reper istoric, piatră de hotar a epocii moderne, Congresul al IX-lea al partidului care, prin hotărîrile sale „a luminat drumul spre noi culmi de progres și civilizație socialistă în patria noastră”, cum aprecia secretarul general al partidului, devine și leitmotivul filmului **Cel mai frumos 20 de ani**. Documentar de largă respirație, construit pe ideea verticalității ca semn al acestor ani de ctitorii avîntate, adevărate colonne — zboruri spre lumină. Prezent și trecut, într-un dialog însuflețit, datorat și unei iscusite alternări de secvențe filmate de-a lungul anilor. Istoria, ca și geografia cea nouă a patriei, se desfășoară pe ecran într-un montaj susținut cu inteligență: marile hidrocentrale de pe Argeș sau de pe Dunăre, de pe Bistrița sau Olt, cetățile petrochimiei românești, Canalul Dunăre—Marea Neagră, ori semetul Transfăgărășean. Imagini — reper ale dezvoltării industriei românești moderne în acești ani glorioși se succed caleidoscopice: cupole de aluminiu, impunătoare catedrale moderne, titani ai siderurgiei, străpung cerul; sonde de foraj marin împinzesc apele, uriașe colonne de oțel, piergii ale forței economice românești, toate redau ceva din grandoarea drumului parcurs de la Eliberare și cu precădere, parcurs în cei 21 de ani de la istoricul Congres.

Și în cealaltă sinteză cinematografică a realității românești, **Partidul. Patria. Poporul** trecutului dialoghează cu prezentul, în perspectiva acestui luminos prezent, mereu adus la zi, în secvențe de fierbinte actualitate, fil-

mate în valea Jiului sau la Rovinari, dar și în cel mai proaspăt bazin carbonifer apărut pe hartă, sau în ultima stație de metrou dată în folosință. O idee pe cît de frumoasă, pe atît de frumos urmarită cinematografic într-un montaj paralel este ideea continuității tradiției de luptă și de idealuri ale clasei muncitoare și ale partidului său revoluționar, ca și continuitatea tradiției creator-spirituale artistice a poporului român. „Civilizație modernă, dar cu o foarte veche tradiție, începînd de la roata olarului și ajungînd la uriașele turbine de oțel, de la războiul de țesut, realizînd comori de artă populară recunoscute în întreaga lume, la complexul robot modern, industrial, de la Coloana infinitului sau Poarta sărutului, valori ale artei mondiale, la minunile arhitectonice de azi, adevărate capodopere ale spiritului constructiv românesc” cum își prefața regizorul filmul, la apariția lui pe ecran.

Documentare artistice mai sînt numite aceste filme de montaj inspirate de tumultuoasele realități ale țării. Genul își afirmă virtuțile, dar și cerințele lui speciale. Și ele noi, susceptibile de variate formule, căi originale de dezvoltare a unui anumit specific. Specificul constă, cred, în puterea de a obține un efect emoțional de mare intensitate, printr-o desfășurare de imagini strict documentare în cadrul unei construcții rigurose structurate pe o idee-simbol, cum a fost frumoasa metaforă a unui documentar mai vechi cu virtuți artistice semnate de un tânăr regizor, Cornel Diaconu. El realiza portretul colectiv al generației născută în anul Congresului al IX-lea, vîrstă tineretii și a entuziasmului creator, exprimat de toți acei tineri care repetau cu îndreptățită mîndrie: „am douăzeci de ani”. Prospetăimea și vioiciunea unor răspunsuri la întrebările puse de regizor celor o mie de tineri aduși în fața aparatului de filmat, în cadrul unei anchete, pe platoul de televiziune, sînt răspunsuri care se constituie în tot af-

tea incursiuni în diverse medii sociale și profesii, în tot atitea sugestive schițe de portret individual și colectiv. Aceste incursiuni ridică reportajul la înălțimea unor impresionante mărturii despre ce au însemnat ultimele două decenii în viața tineretului României socialiste.

Documentar artistic e chemat genul acesta complex, izvorît din realități complexe. Dar poate că mai aproape de cea ce reprezintă metoda și specificul genului nou este termenul „film de montaj” pentru că, într-adevăr, montajul este hotărîtor pentru crearea ideii și a emoției. Ca exemplu, elocvent celălalt film premiat la Costinești, **Cununa de lauri** de Anghel Mora. Dintr-o grandioasă competiție a talenților și a genului popular creator care e Festivalul național **Cîntarea României** tinărul regizor a realizat un superspectacol al ochiului și gîndului, de un dinamism seducător, într-un montaj amintind impetuozitatea ritmurii moderne, dinamica dezvoltării românești în aceste două decenii de la Congresul care a descătușat energiile creatoare ale întregului popor. Poezia și corulul, recitativul, baletul clasic și tabloul vibrant, dansul popular și marile ansambluri coregrafice, toate se întrec într-o ambicioasă desfășurare de talente și energii artistice reunite în finala Festivalului, în spectacolul omagial desfășurat pe „Stadionul 23 August”. Fericită și unică simbioză între viață și artă, între creația materială și creația artistică într-o societate în cadrul căreia oamenii muncii se bucură de artă și produc valori artistice. Și această metaforă artistică a ceea ce sîntem, dorim și reușim să fim sub înțeleapta conducere a partidului, metaforă dominată pe ecran, ca și pe stadion de portretul tovarășului **Nicolae Ceaușescu** care, împreună cu tovarășa **Elena Ceaușescu** deschid, în uralele multîmii grandioasa sărbătoare a poporului român. Impresionează la acest film varietatea unghiurilor din care e înregistrat spectacolul”, cu mai multe aparate concomitent, impresionează montajul inteligent, antrenant, ca și folosirea inspirată a versurilor unor cantate sau recitate de mari interpreți, ca și reveneria leitmotivului Coloanei infinitului devenită simbol al năzuințelor unui popor, emblema artei și istoriei naționale. Renunțarea la clasicul comentariu dar recurgerea la cele mai inspirate versuri patriotice scrise în această perioadă, dau filmului o anvergură lirică deosebită.

Toate aceste filme realizate de cinematografia noastră ca omagiu al unor mari evenimente istorice alcătuiesc, pentru viitorime, un vast letopisetez al unei epoci de revoluționare prefaceri a patriei noastre socialiste.

Alice MANOIU



„Înfăptuirea revoluției din August 1944
a constituit rezultatul luptei Partidului Comunist Român,
de unire a clasei muncitoare, a țărănimii, intelectualității, a tuturor forțelor naționale,
pentru apărarea intereselor întregului popor, a integrității și independenței patriei noastre”

Nicolae CEAUȘESCU

23 August 1944 - 23 August 1986

Timpul devenirii noastre

La fiecare consemnare în calendar. Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, își îmbogățește semnificația și bilanțul, puterea de a ne lumina tradițiile de luptă și orizonturile viitoare.

Sărbătorirea Zilei naționale devine în acest an un moment de referință durabil prin faptul că a 42-a aniversare a eliberării are loc în aceeași vară cu împlinirea a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român: jumătate din anii parcurși pe noul drum au beneficiat de auspiciile epocii în care timpul devenirii noastre a căpătat o pondere unică în istoria multimilenară a patriei.

În *Epoca Nicolae Ceaușescu*, cele 21 de trepte anuale — înalte și temerice — s-au multiplicat la ordinul sutelor, prin cifrele și faptele unanim recunoscute ale dezvoltării industriale și urbanizării, prin cotele atinse în evoluția științei și tehnologiilor, prin parametrii construcțiilor care redimensionează imaginea țării pe planetă, atribuind totodată o nouă calitate vieții materiale și spirituale a prezentului și viitorului.

Cinematografia adaugă și ea, cu modestie, dar cu toată demnitatea, propriile cîștiguri, ca probe certe ale descoperirii de sine, trăite în toate sferile muncii și creației, în epoca ce poartă numele marelui cititor al României so-

cialiste. În jumătate din cei 42 de ani numărați de la 23 August 1944, s-au turnat patru cincimi din filmele grație cărora cineaștii au cucerit deplinătatea dreptului de cetate în cultura și arta românească.

Întîmpinăm, de aceea, virsta matură a celei de a 42-a aniversări a Revoluției, cu încrederea mereu tinără a celor 21 de ani de cînd spiritul revoluționar și-a găsit făgașul cel mai propice de manifestare, în intimă simbioză cu patriotismul autentic al comunistului de omenie, cu preocuparea continuă de a revela noul generații și lumii originalitatea și anvergura propriei istorii. Recenta hotărâre de a se celebra cum se cuvine 2500 de ani de la primele lupte pentru libertate și neafirmare conferă o nouă deschidere epopeii naționale, pe care secretarul general al partidului, președintele republicii, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, a indicat-o ca îndatorire de prim ordin a cinematografilor românești — tot atât de importantă și plină de exigențe ca tematica actualității socialiste. Reușitele înregistrate în această direcție, inclusiv cu unele filme închinat luptei eliberatoare a partidului, participării României la războiul antifascist, sînt în măsură să stimuleze noi opere de valoare, spre satisfacția publicului cel mai larg.

Intorcîndu-ne privirile spre viitor, primul 23 August din al optulea cincinal, ne situează pe coordonatele clarvăzător elaborate de partid,

cu contribuția decisivă și sub conducerea directă a **tovarășului Nicolae Ceaușescu**, pentru toate sectoarele vitale ale economiei și culturii, cu programe riguroase, pînă în anul 2000. Sînt tot atîtea direcții fertile de investigație și reflecție pentru artiștii imaginii, pentru spiritul de inițiativă și de conlucrare al caselor de filme, pentru regizorii și scenariștii așteptați mai frecvent la locurile de muncă și viață ale celor ce făuresc valorile societății românești contemporane. Prin adoptarea acestor inspiraatoare programe, Congresul al XIII-lea al partidului — jalon de primă mărime în istoria celor 42 de ani — a marcat intrarea în a treia etapă a luptei pentru socialism și comunism, care — în planul vieții ideologice și activității educative — solicită prioritar aportul artei moderne a marelui și micului ecran. Ca atare, înnoirea metodologiilor, avansul criteriilor științifice, inclusiv în estimarea valorilor artistice și cu atât mai mult în sistemele de lucru ale unei arte industriale și de maximă audiență, e normal să se afle la loc de frunte pe agendele cineaștilor și ale cinematografilor în ansamblul ei. Profundul edificatoare sînt, în acest sens, expunerile prezentate la Congresul științei și învățămîntului, de **tovarășa academiciană doctor inginer Elena Ceaușescu**, care are un rol esențial în stimularea creativității românești, cu orientări fundamentale pentru oamenii de artă și cultură.

Apreciind la justa lor valoare reușitele și forțele de care dispunem în toate compartimentele creației de filme, sărbătorim al 42-lea an al Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, gîndindu-ne cu deplină încredere, dar și cu toată răspunderea, mai ales la viitor, la îndatoririle care ne revin în opera de propășire multilaterală a patriei, în susținerea politicii interne și externe a partidului și statului nostru, prin calitatea de excepție a muncii noastre.

Judecarea critică a propriei producții în spiritul orientărilor pe care conducătorul partidului și al țării, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, le-a dat în repetate rânduri cineaștilor, este o parte integrantă a eforturilor de înnoire, necesare în toate sectoarele de lucru, în impulsionarea unei creativități superioare a profesioniștilor și amatorilor, în mai buna fructificare a marilor disponibilități pentru actul de artă și cultură, date la iveală cu atîta forță de Festivalul național „Cîntarea României”.

Angajîndu-și mai eficace toate talentele și competențele în procesul delicat de formare și educare a omului nou — prototip pentru mileniul III — cinematografia românească va putea să confirme propriul său stadiu de maturitate, ca școală națională de artă.

„CINEMA”



Un sentiment pentru toate încercările vieții: prietenia (Pistruiatul de Francisc Munteanu, cu Sergiu Nicolaescu și Constantin Băloiu)



Logodnicii la răscrucea istoriei (Noi, cei din linia întâi de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, cu Anda Onesa și George Alexandru)

Anul Internațional al Păcii

Pacea, aspirația omenirii

Memoria documentului

Filmul despre război, cel mai elocvent document antirăzboinic

Mai înainte de a se fi dorit instrument de propagandă în favoarea unuia sau altuia dintre beligeranți, „actualitatea” cinematografică de război s-a vrut, pur și simplu, document, iar omul din spatele aparatului de filmat nu luptător, ci martor, reporter, cronicar... Creatorii documentelor cinematografice de război, cei care, pe parcursul a 90 de ani de cinema, au făcut să se adune în bunkerurile arhivelor de filme milioane de metri de cine-documente de acest tip înainte de a schița un răspuns la întrebarea: **De ce luptăm?** (titlul dat celebrei serii de documentare realizate în anii celui de-al doilea război mondial de Frank Capra și Anatole Litvak) și-au propus, probabil, să consemneze, să imortalizeze pentru protagoniști și mai ales pentru supraviețuitori, pentru cei care prea lesne și prea curind sînt dispuși să uite lecțiile războaielor trecute: războiul însuși; acea cumplită încestare căreia, cu o irațională obstinație, i-au fost sacrificate și vieți, și valori ale civilizației, și resurse economice, și potențial uman creator

Oglindă și memorie vie a unei epoci în care războaiele militare și războaiele civile, războaiele mondiale și cele „locale” au devenit jaloane istorice, însingurate pietre de hotar ale unei realități tragice pe care un cineast suedez o numea inspirat (și o ilustra adecvat adunînd laolaltă cine-documentele secolului nostru) **Fața nedreaptă a războiului...** Războiul burilor și războiul din Vietnam; război în China, în Balcani și în Abisinia; război în Rusia, în Algeria și în Coreea; război în Orientul Mijlociu și în Pacific, în Caraibe și în Malvine; război în apă, în aer și pe uscat... Totul așezat în cutiile cu peliculă de pe rafturile filmotecilor, în fișele și în indexorii catalogelor de arhivă.

Paradoxal, potențialul „exploziv”, antirăzboinic al documentului cinematografic de război a fost intuit chiar de cei care-l comandau pentru evidente rațiuni de propagandă războinică. Nu există servicii cinematografice militare care să nu fi cunoscut interdicția prezentării publice a unor documente cinematografice zguduitoare și asta, pentru că potențialul lor propagandistic în favoarea războiului era minat interior de adevărul omenesc, crud, al realităților luptei. Nu este deci, exagerat să consemnăm, în ordinea contribuțiilor importante aduse la istoria cinematografului mondial de către serviciile cinematografice militare (constituite peste tot în lume), alături de formarea unor reporteri cinematografici și angajarea lor organizată într-o activitate de producție de stat, de crearea unui vast patrimoniu de cinedocumente, și **evidențierea potențialului antirăzboinic** al acestora, întuirea virtuțelor lor capacități de a deveni „arme” într-o luptă al cărei scop pacific devenea lichidarea tuturor războaielor.

De la această intuiție la filmul „de montaj” antirăzboinic utilizînd ca „materie primă” documentul cinematografic de război n-a fost decît un pas; un pas ce s-a putut face nu numai pentru că însăși crearea documentelor cinematografice de război a cunoscut — vai! — prilejul unei nedorite extensiuni, ci și pentru că cinematografia a făcut însemnate progrese în conservarea patrimoniului său, odată cu crearea pe toate meridianele a unor arhive de filme, instituții capabile să satisfacă setea de document cinematografic specifică epocii de expansiune a noilor mass-media.

De la filmele realizate la începutul anilor '20 de Bruce Woolfe consacrate războiului mondial în Europa, la clasicul **Povestea soldatului necunoscut** al lui Henri Storck (1932) și, de la acesta, la operele perioadei postbelice, opere semnate de Joris Ivens, Paul Rotha, Roman Karmen, Erwin Leiser, Grigori Ciuhrai, Annelie și Andrew Thorndike (ca să nu ne referim decît la creatorii de lung metraj), cinematografia documentară „de montaj” a străbătut un drum pe parcursul căruia a dobîndit, concomitent cu știința valorificării cine-documentului potrivit unei dramaturgii specifice și cu mijloace tehnice adecvate, o capacitate propagandistică sporită, o știință a

articulării mesajului în termeni specifici emoționali și ideologici. La acest nivel superior de elaborare se situează și filmul lui Karl Gass **Anul 1945** prezentat în premieră românească cu ocazia unui simpozion desfășurat la Arad. Un film zguduitor care, prezentat la 41 de ani de la încheierea războiului ce a marcat victoria asupra fascismului, vorbește omului de azi, și despre cataclismul războaielor, și despre absurdul lor destructiv, făcîndu-l să perceapă, dincolo de ruinele aceluși sfîrșit de război, bucuriile meritate ale primelor zile de pace, spectrul distrugerii totale, al neantizării lumii pe care omul însuși o poate produce.

În anul acesta în care s-au împlinit 90 de ani de cînd minunata invenție a „fraților Lu-

mină” poposea pentru prima oară la noi, în acest an pe care omenirea și-l dorește un an al păcii, să ne aducem aminte că — relevant detaliu privind nașterea cinematografului sub semnul păcii! — în catalogul firmei „Lumières” pe anii 1895—1890 nu figurează nici un document cinematografic de război. Cît de diferit acest început pacific de realitățile înscrise în istorie (și pe peliculă) în deceniile ce au urmat!... Vremurile în care războaielor de orice fel nu li se va mai rezerva nici un fel de loc nici în memoria peliclei și nici în viața omului nu sînt însă — sperăm — de parte...

B.T. RÎPEANU

Să aperi pămîntul țării (Pe aici nu se trece de Doru Năstase, cu Vladimir Găitan)



Ei, cei din spatele frontului (Punga cu libelule de Manole Marcus cu Eniko Szilaghi-Dumitrescu)



Un sentiment numit: Speranța

Nicăieri, personajul de film nu-și simte existența atît de crud amenințată ca în filmele de război

Pentru un personaj de film, ca pentru oricare erou de narațiune unde structura epică devine hotărîtoare, povestirea e ca o barcă pe un val, o barcă obligată să parcurgă zonele cele mai periculoase, o barcă ducînd un om printre capacanalele nenumerate ale morții. Niciodată omenescul, ca atribut esențial al unui personaj, nu pare să fi avut un revelator

mai bun spre a se confrunta, edifica, limpezi, trada, disimula, concilia, verifica, sensibiliza, în ceea ce numim clasa filmelor de război. Nicăieri personajul de film nu-și vede atît de crunt amenințată existența ca în povestirile de război. De aici, din contextul de vulnerabilitate creat omenescului, derivă mai multe atitudini regizorale, auctoriale. Între povestire, adică între însușirea faptelor într-o struc-

tură a prezenței, adică a valorilor diegetice, și personaj, se instituie o relație activă, deosebit de fertilă în perspectiva faptelor filmice.

S-a vorbit adesea despre presupusa dispariție a personajului în artele narative, deci și în film. În producțiile de război însă personajul nu dispăre, el este, de fapt, obligat să dispără, și este nu o dată, literalmente, distrus. Și este distrus omul, este distrusă ființa lui fizică, morală, psihologică. Regresivitatea ia cîntăci odată înfățișarea catastrofică a unui holocaust, fie că se rezumă la un singur personaj, fie că se raportează la o colectivitate, povestirea cinematografică își inmormintează, de regulă, personajul cel mai drag, sau îl conștrînge la singurătate și referire. Se produce o aneantizare a personajului, nu o dată pînă și a celui investit cu aureola eroică, justificată și temeinic motivată. Dar să intrăm, fie și în trecut, în teritoriul concret al cîtorva tipuri de situații și de filme.

Pregătind acțiunea emblematică și schițînd portretul moral al personajului, povestirea ne poartă în **Trenuri strict supravegheate** de Jiri Menzel către un final tragic. Meandrelle subiectului sînt concepute spre a construi momentul final în ipostaza lui de surpriză dramatică uluitoare. Personajul lui Menzel este un neprețuit în ale vieții, un tânăr lipsit de succes la femei și lipsit de știința de a angaja un dialog cu urmări profitabile, imediate. Povestirea ne pregătește anume să fim luați „pe

dat — lasă loc unor ezitări din care apare suspensul povestirii. E vorba de suspensul moral, iar nu de acela generat de teatrul acțiunilor militare, mai puțin interesant pentru însemnările de față. Ultimul film scris de Titus Popovici și regizat de Sergiu Nicolaescu — **Noi, cei din linia întâi** — amină verdictul povestirii asupra personajelor, hotărîndu-se, cu o „dificultate” anume concepută, pe care dintre eroi să-l sacrifice. Nu va muri bărbatul, tânărul ofițer Horia Lazăr, ci, de astă dată, eroina, Silvia, studentă în medicină, admirabilă combatantă. Efectul e cu atât mai sfîșietor.

Memoria este și ea un personaj de luat în seamă în filmele de război. Funcționalitatea acesteia capătă amploare pînă la a structura povestirea. În **Hiroșima, dragostea mea**, binecunoscutul film al lui Alain Resnais, cele două planuri narative (ale primei iubiri, în vreme de război, la Nevers, între tinăra franțuzeică și soldatul neamț ce va fi ucis, și acela al întîlnirii femeii la Hiroșima cu un japonez) se interterează, spre a sublinia și aici, victoria unui sentiment asupra memoriei. Victorie sentimentului timpului, victoria dragostei, de fapt victoria omenescului.

O categoric de povestiri caută să ne poarte odată cu personajul într-o călătorie menită a-l înstrăina de sine, a-l distruge moral ori a-l îmbolnăvi de o glorie vecină cu nebunia. În **Intorcerea acasă** de Hal Ashby trimite în răz-

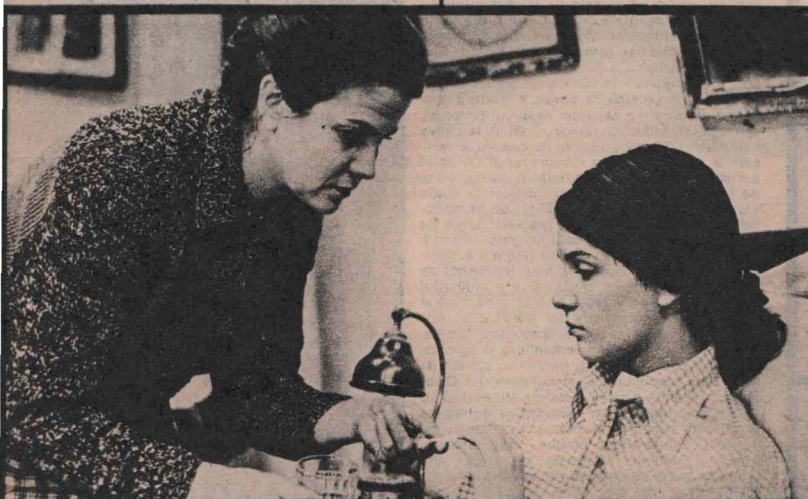
dar istoria le-a poruncit: „Du-te și vezi”... filmele martorilor, cîtește-le memoriile, rasfoiește trecutul și uria-l în imagini incendiare, explozive, pirjoloare chiar pentru retina celor de azi, familiarizați, de pe ecran, cu atîtea explozii, atîția torționari, atîtea măceluri.

— Dacă în **Agonia** — film dens, film-simbolic, film-sarcastic la adresa unei epoci, unei ieșiri din scenă a ultimilor Romanovi ce și-au precipitat sfîrșitul (ca bibliografie citim fascinantă „Călătorie a diletanților” de Okudjava) Klimov desfășura sumptuoase cortine în tonalități morbide, cu oboseli de „fin du siècle” și isterii geroaie, încoțșate, în acest cutremurător lamento **Du-te și vezi**, efortul artistului nu mai e spre abstracție, spre idee. E spre și prin crîncenul, crudul geamăt al vieții molestate, prin zvîrcolirea și frisonul ei, — ades dezgustător, naturalist descris, ca în scena insulei unde se refugiază siluete spectrale sau acel obraz ars, îngămîndu-și durerea de dincolo de suportabil, sau acel trup al feței violate, lacrimă de sînge sîrînd înspre pămîntul pirjolit. Pînă și caricatura dușmanului are o formă concretizată de țărani în lut: un schelet — figurîndu-l pe Hitler — acoperit cu noroi și ură, totem jalnic pe care să-l sculpe cu dispreț și ură toate mamele cu prunci arși, toate văduvele cu soți estropiați, toate victimele holocaustului fascist. Apocalipsului de atunci.

Precum perla născută din zvîrcolirea, durerea scoicii cristalizînd-o în lacrimă albă, transparentă, rece, tot astfel ideea acestui film-zvîrcolire, film-durere, durere nemăsurată, uneori exacerbată grotesc, se cristaliză în secvența ultimă. După ce a străbătut gheena, incredibilul, calvarul, copilul cu chip emaciat de suferință, martor și acuzator, se oprește în fața unei fotografii a lui Hitler zvîrlită în glod. Semeția „supraomului” tăvălită în baltoacă. Băiatul îndreaptă pușca asupra celui care declanșase măcelul. Și într-o dilatare subiectivă, folosind secvențe de arhivă, se derulează istoria fascismului à rebours, numărătoare inversă începînd cu steagul victoriei asupra crimelor, înfipt pe clădirea Reichstag-ului, înapoi, spre defilările în pas de gîscă pe străzile Europei și terminînd cu Hitler, din ce în ce mai tânăr pînă ajunge copil în brațele mamei, mama cea mai blestemată din lume. Copiul-victimă, cu pușca ridicată a răzbumare, va avea puterea să tragă în copilul-călau?

Întrebarea rămîne suspendată pe obrazul copilului îmbătrînit cu o sută de ani și o mie de suferințe. Un copil numit Ivan sau Floria Zbigniew sau Ion, ce-au străbătut infernul. Și au încetat a mai fi copii.

Alice MĂNOIU



Jertfa unei familii, pentru fericirea țării (*Duminică la ora 6*, cu Irina Petrescu și Eugenia Bosînceanu)



Fascismul, dușmanul omenirii (*Procesul alb* de Mișu Iulian, cu Gina Patrichi)

negreălit” aflînd că acest personaj înșelat de viață, în căutarea de clipe agreabile, dispăre tocmai atunci cînd reușise să-și învingă toate reținerile și să se apropie cu mari șanse de reușită, de prietena lui. Distanța dintre acțiunea derulată și portretul moral al personajului se masoară ca opoziție între opinia curentă a celor din gara unde lucra eroul și realitatea pregnantă a unei tragedii acum sub zodia excepționalului, dar adineauri sub paravanul insignifiant al banalității.

Un statut similar are și personajul exuberant din **Secretul din Santa Vittoria** de Stanley Kramer, cu deosebire că Bombollini, jucat de Anthony Quinn, este un tip zgornțos, dar tot atît de puțin previzibil pentru un scenariu eroizant, cum îl indică finalul.

Unele personaje au capacitatea de a ilustra — în structura lor monolitică — tocmai forța sentimentelor umane fundamentale. Deîndată ce războiul dispăre, fie și aparent și pentru un răgaz minim și înșelător, se creează ambianța iubirii. Între cei doi combatanți ai unui film care a stors multe lacrimi — **Al 41-lea** de Grigori Ciuhrai — dragostea se înfiripă spre a fi anulată cu o brutalitate absurdă. Citeodată jertfirea — firească în contextul

doi bărbați. Unul se întoarce mutilat fiziceste, celălalt, obsedat de spectrul iminent al morții. Unul încearcă să se adapteze la noua lui viață, al doilea se sinucide. Tot un film american, **Apocalipsul**, acum de Francis Ford Coppola, ilustrează a doua situație menționată. Devenit pericol public, un ofițer afirmat ca as al războiului din Vietnam, impune să fie anulat întrucît devenise o monstruoasă grandomană și mistică, un produs „secundar” al fabricii de ucidere, zeu al morții într-o lume de ignoranți bigoți.

Oricum s-ar desfășura acțiunea unor asemenea filme, ca și războiul ce le oferă principal scenariu de fond, ele își sacrifică personajele. O înfiorătoare condiție de obiectivitate a povestirii! Desigur, printre atît de numeroasele producții de război, se află destule povestiri care cultivă cu rafinament și tonicitate un personaj numit Speranța. Nu neapărat speranța într-o victorie pe cîmpul de luptă, ci chiar speranța că răul numit război poate și trebuie să dispără. Speranța în forța morală a omenescului privit la scara planetară a speciei noastre.

Ioan LAZĂR

Un copil în infernul războiului

Atrocitățile războiului prin ochii unui copil. Copilăria lui Ivan, copilăria lui Zbigniew, a lui Ion și a altora. Mult prea mici pentru un război atît de mare. În filmul lui Klimov **Du-te și vezi**, pe ecranele noastre în această lună, regizorul nu generalizează, el restrînge, particularizează, condensează istoria la un sat, la o vară, într-o manieră pe cît de personală pe atît de expresiv-emoțională. Expressionist-e-

După 41 de ani de la victorie, din nou un memento al coșmarului

moțională. Cu o încărcătură — ades supraîncărcătură — de fapte cumplite, insuportabile, dar strict reale (ni se precizează în generic), care devin tot atîtea revelații cutremurătoare și pentru cei ce „nu-au văzut cu ochii lor” cum sute de femei cu prunci în brațe devin torțevii, cum fieri satele pe ruguri moderne, în tact languros de „Lilly Marlen”. Ei n-au fost martorii ororilor făcute de fasciști în Bielorusia,

Instrument solist: prim-planul

Dacă cineva s-ar apuca să scrie un manual despre prim-planuri (termen cinematografic mai puțin cuprinzător și mai tehnic decît acela de portret), las-că ar fi o întreprindere temerară, dar în mod sigur imaginea filmului **Du-te și vezi** ar avea ceva de completat sau de contrazis.

Într-o structură de limbaj destul de stufoasă, prim-planul apare aici, adesea, sub forma cadencei instrumentului solist, cînd Klimov lasă mină liberă operatorului iconoclast Rodionov să-și dezvolte partitura.

Marea performanță a filmului este devenirea lui Floria: alegerea fericită a interpretului, mijloacele miraculoase și rafinate ale machiajului, fac din suita prim-planurilor acestui personaj puncte de sprijin ale arcelor acestui edificiu ambifios.

Portretul Glașei, din primele secvențe din pădure, în care monologhează programatic declanșînd în fața băiețandului traiectoria destinului ce îl va face prea devreme bărbat și apoi bătrîn, martor al unor drame zguduitoare, este unul dintre cele mai emoționante momente ale filmului. M-am oprit la acest cadru-secvență fiindcă la o primă analiză contrazice toate regulile; dar cum altfel decît filmul cu o optică mai scurtă decît normal s-ar transforma adolescenta în mamă, fata într-o tinăra cu ochii arzînd de iubire, femeia într-o vizionară a dramei ce va răscoli pămîntul, cum altfel decît prin jocul subtil al perspectivei liniilor feței ieșit din modificarea discretă a distanței față de obiectiv. Filmul în exterior, nu numai că nu apelează la știința „Lumină de portret”, ba mai mult înneagăză sau modifică cromatic reflexele nădurii de pe fața interpretetei, creînd o armonie între jocul actriței și efectul imagistic. Limba filmului căpătînd astfel încă un cuvînt în vocabular.

Plăcută, dar neliniștitoare senzația mono-

Un „combatant” pe frontul imaginii

gului pe seama unor realizatori ce au pre-texte filmice și puterea de a opri timpul pentru a medita și a inventa cîte ceva în fața camerei, unde este nevoie, din ce în ce mai mult, de o adiere de aer proaspăt.

Florin MIHĂILESCU

Raze de lumină în împărăția întunericului (Maria Ploae în *Întorcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu)



Lucrare de control

Într-un debut, tânărul — nu obligatoriu și foarte tânăr — își pune totul: pasiunea pentru artă, profesia proaspăt învățată, ambiția de a demonstra cât și cum poate și — mai ales — dorința singularizării de tot ce s-a făcut pînă la el. Acest **altfel** trebuie să chinuie zilele și nopțile debutantului. El nu vrea să fie ca toți ceilalți, el are ceva de spus al lui și numai al lui și ține morții s-o spună altcumva decât s-a spus pînă atunci. Așa au fost cele mai ambițioase și relevante debuturi ale anilor '70 și unele dintre cele ale anilor '80, așa au fost, din păcate tot mai rare, afirmările în filmul cu actori din ultimii ani: Șerban Marinescu, Ioan Cărmăzan, Cornel Diaconu, Nicolae Caranfil, Dan Marcoci, Tereza Barta, Dumitru Dinulescu, Adrian Istrățescu-Lener. Și un întreg activ de tinere talente afirmate la Studioul „Alexandru Sahia”. Alții s-au aliniat din păcate cuminți — mult prea cuminți — fără ambiții de originalitate, în plutonul oboșit, rutinier, mohorit, al celor fără vîrstă creatoare. Blazați, parca, înainte de a se naște artistic. Ce i-a împiedicat? Multe — și nu în cadrul unei note de premieră, enumerabile — cauze obiective și subiective care-i determină pe debutanții ajunși — unii după îndelungi așteptări — să-și ia startul cu prea puțin elan, aplomb, voință de cîștigător. Printre ele, la loc de frunte scenariul. Ce ia în primire tânărul regizor din miinile încercărilor scenariști? (pentru că, neapărat, un „încercat” se cere pentru ca, de pe umerii lui siguri, să-și ia avînt în primul său zbor, „bobocul”). Ce miză, deci, are viitoarea „temă de control”? Pentru că asta e, în definitiv, prima ieșire în public. Prima lucrare scrisă în imagini, pentru exte-

cii scenariilor (și autor al onora pentru micul ecran) a oferit o partitura cursivă, lîmpede ca morală și explicită pentru toate vîrstele. Tânărul cu pretenții se definește prompt, din primele fraze („Ce, pentru un nenorocit de examen, de ghinion, să mă îngrop eu la țară?... „Tatăl meu mă trimite la frecții și la ventuze și sint alții alții care n-au nimic cu cercetarea și totuși...”) Adulții au replici categorice, sunînd sentențios: „Și eu mi-am început cariera la țară, și uite nu m-am ratat”, sau „De îngropat se îngroapă cei morți. Aici se trăiește!” Totul e comme il faut, cu un singur moment de tensiune, cînd „ambuscatul” întîlnește în drum un copil accidentat și jurămîntul lui Hippocrat nu-l lasă să nu-și facă datoria, chiar așa, în condițiile disprețului staționar, cu aparatul rudimentar, dar pe care viitorul medic o va folosi cu succes. De aici concluzia, dedusă dintr-un lung prim plan descriind hotărîrea bărbătească: se poate exercita profesia oriunde, numai pasine (și știința) să fie, se poate trăi, — cu logodnica alături — oriunde. Numai înțelegere să fie!

Perechea tinăra — el absolut, ea încă studentă la medicină — poartă chipul și mișcarea (cam stingă) lui Marian Rălea și undă de umor caragielesc a Magdei Catone („Mazileasca a vorbit cu Mazilescu, care Mazilescu o să vorbească cu Ionescu ș.a.m.d.”). Virtniciu sint figurați cu discretă personalitate. Revedem cu emoție pe regretatul Octavian Cotescu, apoi pe Mircea Angheliescu, Ion Fiscuteanu, Elena Bog. Povestioara se așterne cumințe la drum, cu viteză medie, pe terene neted. Respirație domoală, de ses, fără emoții. E și asta un mod de a debuta în secolul vitezei! Precipitare de tinerețe nerăbdătoare, greu ținută în friu de cumințenia scenic-regizorală e data de imagine. Un ti-



Un actor mereu prezent în amintirea noastră: Octavian Cotescu și o tinăra interpretă, Magda Catone, pe genericul *Lucrare de control* regizată de Ilie Epstein

rior. Cu profesorii, în cadrul institutului, își mai permiteau micile experimente pe un pre-text de scenariu; acum, examenul cu milioane de ochi trebuie să fie lîmpede, direct, rotund, explicit. De aici capcanele: cea a explicitării prea-precis, a noutății artistice nici prea-precis, a conciziei foarte-foarte. Din punct de vedere al difuzării, greu de cuplat cu ceva. **Lucrarea de control** recentă „n-a dansat” decât o săptămîna, la Cinema „Studio”. Prea puțin pentru a se impune, a fi comentată, acceptată, ori refuzată de publicul — foarte larg — cîruia i se adresa. Publicul foarte larg de tați, mame, absolvenți, rude, prieteni, un posibil lanț al slăbiciunilor care, citeodată, în viață, se mai pune în mișcare dacă e impulsionat în scopul aranjării cît mai confortabile a viitorului odraslei. În cazul de pe ecran, odrasla e a unui profesor universitar care refuză să intervină să-și aranjeze fiul în capitală. Cunoscută adresa, cunoscut adresantul. Genul deșei putea fi la fel de bine satiră de moravuri (vezi **Lanțul slăbiciunilor**, ori **Buletin de București**) ca și mini-dramă cu efect terapeutic. Ca în cazul de față. Ion Bucher, cu experiența hermeneu-

nar operator — și el la primul lui film — Igor Antip se mișcă nervos, ca la un bun reportaj TV, filmează vioci, din unghiuri variate, cu efecte de umbră și lumină și, cu ajutorul monteusei Ileana Puzdreac, povestește alert, în prim planuri și detalii bine gândite, o partidă de tenis și o clipă de relaxare, un accident sau o ambițioasă: facultatea, biblioteca, dispensarul. Temperamentul lui animă **Lucrarea...** și o face, în ciuda tezismului, a dascălului, să treacă rampa (scuzați, ecranul). Dar adevăratul debut... etc. etc. etc.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de filme Trei. Scenariul: Ion Bucher. regia: Ilie Epstein. Imaginea: Igor Antip. Muzica: Caroly Horvath. Decoruri și costume: Călin Popură. Montaajul: Ileana Puzdreac. Cu: Octavian Cotescu, Marian Rălea, Magda Catone, Mircea Angheliescu, Ion Fiscuteanu, Elena Bog. Film realizat în Studiourile Centrului de producție Cinematografică „București”.

Romantismul personajului

Există, da,
un romantism creator
al zilelor
și — iată —
și al filmelor noastre

Ce ar putea, la o primă lectură cinematografică, apropia **Speranța** lui Șerban Creanga de **Vară sentimentală** or de **Cerul n-are grăți** semnate de Francisc Munteanu sau de imaginea acelor **Destine romantice** regizate de Halarambie Borș? Ca să nu mai vorbim de insolita — singulară în tipologia filmului nostru — eroină a **Luminii la etajul X** purtînd emblema creatoare a Malvinei Ursianu! Și totuși, urmărite în cadrul ciclurilor propuse la cîteva cinematografe bucurestene în cinstea aniversării a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al partidului, se poate desprinde un suflu (vine de la „suflul”, nu?) care le unește, în ciuda varietății de unghiuri, modalității de prospectare a universurilor umane, gradului diferit de realizare artistică. Un frison lăuntric — unii îl zic romantism, eu i-as spune tinerețe a spiritului, vibrație creatoare de nou, indiferent de vîrstă — prin care ni s-au impus și militantul socialist din **Speranța** și tînărul pictor intrat în mișcarea antifascistă din **Cerul...** și constructorul care-și sacrifică dragostea, familia, în focul zidirii (**Destine romantice**) și agronomul cu planuri prea mari pentru un sat atît de mic (**Vară sentimentală**) și inginerul din **O lumină...** revenită printre metalurgiei ei după o „tristă întîmplare” cum numește ea dureroasa experiență care nu i-a distrus însă femeii, pe nedrept condamnată cîndva, încrederea în adevăr, prietenie, dragoste de viață. Alte etape în care se desfășoară povestirile cinematografice, alte biografii — pe cit de neasemănătoare, pe atît de interesante, pentru ca simțim permanent în spatele faptelor sau vorbelor abia sugerate, acea încărcătură de viață autentică, nemenajată și neamenajată, ce-ți face dintr-un personaj un prieten, dacă nu chiar un model etic. Ceea ce-i apropie pe acești eroi de baricada istorică sau cotidiană, e credința lor într-un ideal social, într-o so-

cietate — abia întrezărită la început de secol, de către eroul **Speranței**, sau de mai tînărul lui urmaș revoluționar, în condițiile ilegalității din filmul lui Francisc Munteanu — ca și credința celor de azi în societatea pe care singuri și-o construiesc după propriile rețete, rigori morale, imperative concrete, curente. Credința noilor romantici e dublată de certitudini științifice — nu întîmplător ei sint pasionați ogoarelor bine planificate ca să dea rod bogat, sau ai metalelor ce pot fi inobilate și, o dată cu ele, ceva din fibra spirituală a modelatorului la temperaturi înalte. Dintr-o eroare, un abuz al etapei istorice, Maria Dinu fusese îndepărtată, o vreme, din uzină și invenția ei inusită de un coleg fără

Un dramatism tonic (*Zile fierbinți* de Sergiu Nicolaescu, cu Ileana Popovici, Colea Răutu și Sergiu Nicolaescu)



subiect liber

Toată încrederea, tinerilor!

Se manifestă, de către regizori, o încredere din ce în ce mai pronunțată în tineri, și rezultatele o justifică. Acțița de la Teatrul de Nord din Satu-Mare, Marina Procopie, distinsă și cu un premiu al criticii teatrale pentru performanțele ei scenice, a dat chip și glas **Adelei** în filmul lui Veroiu, care a dobîndit o întinsă reputație internațională. George Alexandru, încă student, a creat un profil interesant în **Noi**, cei din linia întâia, gradînd înțelegerea stărilor personajului, procesul său de

maturizare. În **Întunecare**, Alexandru Tatos i-a distribuit, cu pertiniență, pe tinerii Tania Filip de la Craiova și Valentin Voicilă de la Arad — ambii titulari de roluri importante în teatrele unde funcționează, amîndoi siluetînd și portretizînd cu finețe — și pe Mariana Baboi, studentă, a cărei apariție episodică se reține.

Pentru actorii care, după absolvirea Institutului, pleacă în teatrele din țară, cinematografia rămîne o șansă a formării profesionale.

Adela lui Mircea Veroiu, dar și a Marinei Procopie

Încă studentul rol
Noi, cei din linia



contemporan

scrupule. Inginera e repusă în drepturi, frauda sancționată, dar între timp atâtea noutăți în tehnica s-au perimat, cine poate recupera absența atât de îndelungată a inventatorului? Femeia peste care au trecut ani grei se va încapa în să-i spună meșterului, ferm, dar cu lacrima copilului ambițios în glas: „O să fac eu un alt aliaj! O să vezi...”. E un moment minunat jucat de Irina Petrescu cu acea grație a nuanței dramatice, acea bine temperată căldură față de personaj — un personaj antologic într-un film-reper pentru demnitatea și noblețea omului de azi. Într-o secundă se dezvelește, ca la lumina unui fulger, toată durerea, vulnerabilitatea acestei femei tari care bravează inteligent, ironic (ca atâtea personaje ale Malvine Ursianu, de la „Gioconda” la arhitecta „trecătoarelor iubiri”) — ironic față de cei ce merită disprețul ei, stingaci ca o mărturisire față de cei pe care-i admira, îndrăgește — față de avocatul „pledat” cu atita strălucire artistică de Gheorghe Dinică.

Femeia singură, modernă, ce nu se plînge de singurătate pentru că are tot timpul feaștra sufletului deschisă spre tot ce o înconjoară, spune la un moment dat cuiva — dar prea apăsător ca să nu-i suspectezi sinceritatea —: „eu n-am vocația maternității”. Pentru ea, în final, după o întâlnire cu o fantomă a trecutului care o marcase atât, care o mai face încă să sufere (cit de tulburată își aprinde țigara oferită de acea fantomă) să întâlnească, în drum, un copil, să-l ridice în brațe și să acopere cu sărutări speriate trupul de bebeluș ce-i trazeste atâtea nostalgii. Vocații ratate... O fericită colaborare autoreinterpretă știe oferi portretului acea aură de mister și de complexitate, de nespus și netrăit „la vedere”, în imagine, dar sugerate cu atita forță artistică! Solicitând din plin fanțazia și inteligența spectatorului — al treilea colaborator inspirat, deci, al filmului.

Desigur, în cu totul altă tonalitate (declarată lirică), la altă scară valorică, filmul **Destine romantice** (regia Haralambie Boros, după o partitură de Vasile Baran) invită și el la completarea sugestiilor unor destine romantice, unor portrete moderne. Constructorul a revenit după cîțiva ani în orașul în care și-a lăsat familia — mai exact soția îl lasase, nu-l urmase pe alt șantier și se recăsătorise, dar copilul îi duce dorul tatălui adevărat. Holteiul de azi suferă încă (mai există suferința, iată și pe ecranele). Rivalul e chiar omul cu care va trebui să colaboreze, cu timpul însă munca și întâmplările — bune și rele de pe șantier ca și de acasă — vor reuși să atenueze animozita-



Demnitatea marilor înfruntări (*O lumină la etană X* de Malvina Ursianu, cu Irina Petrescu)

Romantisme createoare (*Sper să ne mai vedem* de Dumitru Dinulescu, cu Valentin Mihali și Rodica Negru-Harsa)



tea. În final, la tristețea pierderii dragostei soției se adaugă și dispariția fetei într-un accident și fără a urmări neapărat melodrama, autorii își înconjoară eroi cu o durere reală, ca în viață — durere care-i înobilează făptura. Durerea îl va însoți la plecarea pe victoriosul constructor care a terminat cu bine orașul și-l părăsește după ce și-a zidit, realmente, fericirea, ca meșterul din legendă, la temelia construcției. Există în același film și o „pată de culoare” vie, credibilă, derutantă uneori, dar foarte adevărată. O feteșcană atrăgătoare, cu aparențe ușuratece, ce da fircoale inginerului singuratic, dar care va ști să aleagă dintre mai mulți pretendenți pe cel care îi va oferi și o meserie frumoasă odată cu statutul de nevastă. Fosta chelneriță ajunsă sudoriță își pune în cap să urmeze la seral și apoi, mai departe, un institut politehnic, numai pentru a ajunge să fie tratată de bărbați ca o ființă demnă, nu ca un obiect atractiv. Un tînăr viitor hidroenergetician (din **Vara sentimentală**) consideră că cea mai frumoasă declarație de dragoste pe care i-o poate face fetei iubite e: „Mi-am terminat proiectul. Ne putem căsători”. Există, desigur, dorința de-a caracteriza un tip timid și laconic, zgîrcit la vorbe ca mulți dintre eroii lui Francisc Munteanu. Interesant, cum tocmai un scriitor e tentat să facă economie de fraze! Și bine face, cînd sugestia e prelăută de imagine. Doar că, prea telegrafică, unele fraze sună sentențios. Refuzul retoricii (în special sentimentale) poate duce, în extremă, tot la un fel de retorică — de astă dată a terminologiei tehnice, a detaliului explicativ ce poate plictisi la fel ca și discursivitatea, diluția sentimentală. Dacă nu chiar mai tare. Nu e neapărat cazul filmelor amintite, dar am ajuns prin ele la un anume tip de personaj. La un romantic al timpurilor moderne, cu timp puțin și pudori verbale, sentimente bine mascate. Dar încă sentimente. Riscăm cu unele filme, printr-o înțelegere simplificatoare, să-l deshidratăm, forțînd prea tare nota „concretului” cotidian. Riscăm să pierdem din vedere, detaliul — esențial în artă —, cel afectiv. Ascuns, ades, la tipul de personaj de care vorbeam, într-o ironie, autoironie salvatoare. Sau nesalvatoare, dar ironie (ca la alt cavalier al cimpiilor verzi, alt romantic al hidroameliorațiilor, tot inginer, tot inginer, din **Sper să ne mai vedem**, scris de Ion Băieșu și regizat de Dumitru Dinulescu).

Și în încheiere, revin la **O lumină...** — recent transmis și de televiziune. Ni se pare că acest film devine (și din acest motiv) o demonstrație de talent a felului în care se poate vorbi sugestiv — deci emoțional — cu precizie, rigoare artistică, dar fără uscăciune, didacticism, despre aceste noi destine romantice — romantice prin vitalitatea pasiunii lor createore, modern-novatoare. Modelatoare. Automodelatoare.

Alice MANOIU

Nu numai un prilej de afirmare și de notorietate care, în arta interpretării, sînt aspirații firești. Ei au fost pregătiți, teoretic și practic, ca interpreți de teatru și de film. Dar în timp ce, ajunși în lumea scenei, au posibilitatea, oriunde ar fi repartizați, să joace roluri importante chiar din primul an, să conlucreze

după o experiență-două practicate în studiul scolii și vreo fericită coincidență cu casele de producție, rămîn, timp îndelungat — uneori pentru toată viața — în afara acestor arte.

Rezervorul de talente tinere se împropățează în fiecare an. Dar după ce, țînînd sub

în trenuri și avioane ca să studieze efectivele actoricești ale acelor locuri. Și e tot atât de puțin probabil că, făcînd cîte o atare călătorie, în puținul răstimp cit vor sta la Turda sau la Bîrlad, vor afla acolo spectacole reprezentative, iar în acele spectacole, pe candidații potențiali în roluri care să le arate măsura lor reală. Un tînăr regizor, care s-a dus, totuși, după colegii săi din Institut, undeva într-un oraș departat de Capitală, mi-a povestit că a trebuit să aștepte zece zile în acel oraș pentru ca trupa, aflată în nu știu ce turneu, să se întoarcă la sediu; acesta, în decada cu pricina, a fost închis.

N-ar fi oare potrivit ca, așa cum toți studenții în actorie trec prin reflectoarele scenei ca interpreți **teatrali**, în anul ultim de studii, fiind văzuți apoi — într-o microstagionă de o săptămînă — de directorii și regizorii de teatru din toată țara, și de critici, să treacă și prin fața aparatelor de filmat, și să-i vedem — împreună cu regizorii și criticii cinematografici — în pellicule de probă, într-un expozeu final? E adevărat că unii apar în filmele de



Lirismul „verii sentimentale” (de Francisc Munteanu, cu Rodica Muresan)

examen ale colegilor lor regizori sau operatori. Dar cîți? Și cum? Ar fi, poate, încă o soluție, pentru că în existența createore ce o încep din momentul fast al absolvenței, să nu intre, pentru cinematografie, în conul uitării. Să nu piardă această șansă — pe care, în fond și pînă la proba contrarie, toți o merită.

Valentin SILVESTRU

Ce-ar fi o microstagionă „de probă” pentru toți tinerii absolvenți?

cu o trupă stabilă, să muncească intensiv în repertorii alternative, ce le solicită întreaga gamă de mijloace și aptitudini, forjîndu-le talentul, — dobîndind și avantajul major de a se confrunta permanent cu publicul și critica specializată — ca actori de film, unii din ei.

braț diploma sa aurită, actorul ce a terminat studiile pleacă la Petroșani, Reșița, Botosani, Piatra-Neamț, Suceava, Baia Mare, nu e totdeauna probabil că regizorii cinematografici, fatalmente legați de Capitală, prin întregul dispozitiv de producție și creație, se vor urca

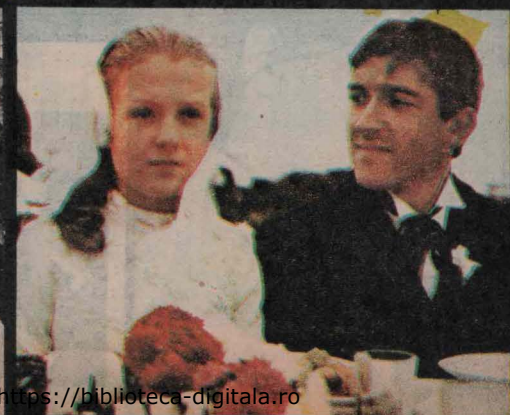
George Alexandru, principal în *Itii* de Sergiu Nicolaescu



Valentin Voicla și primul său rol în *Să mori vînt din dragoste de viață* de Mircea Veroiu



Tania Filip în filmul de debut, *Pruncul, netrulul și ardelenii* de Dan Pița cu Mircea Diaconu



Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României“



Județe cineamatoare: Hunedoara

Cine-foto-clubul „Siderurgistul” din Hunedoara are două embleme: una a clubului însuși, cealaltă a concursului interjudețean organizat anual în acest mare centru muncitoresc. Prima insignă indică, printr-o schemă de retorte industriale, locul de muncă; a doua înscrie devisa „Omul și producția”, dar așează în centru mina omului, cu o floare suprapusă, ale cărei petale sînt fără sôt; sugestie poate a jocului de șanse la orice concurs.

Pînă la concursul din toamnă, mai sînt cîteva săptămîni dar tema este prea importantă pentru a nu ne atrage de pe acum atenția, în raidul pe care am început să-l facem la această rubrică prin „județele cineamatoare”.

Intr-o asemenea angajare tematică exemplară, nuanțele, atent precizate în insignele și prospectele organizatorilor, nu sînt mai puțin prețioase decît enunțul generic.

Cîteva dintre condițiile acestui succes asistent — inclusiv îndatoririle cineastilor profesioniști — sînt semnalate în marturiile pe care ni le-au încredințat cineamatorii și factorii de răspundere ai mișcării artistice și muncii educative din acest județ. Un județ cu două cinecluburi fruntașe — „Amafilim” Lupeni, despre care am vorbit în numărul trecut al revistei, și „Siderurgistul” Hunedoara. Dar cel puțin alte zece își pot propune să ajungă la același nivel.

Omul și producția sau Homo Faber siderurgist

Prin cele 12 titluri din planul de lucru pentru 1986, Cineclubul „Siderurgistul” din Hunedoara poate concura cu productivitatea unei case de filme: filme de ficțiune, documentare, filme de animație, poematice, filme-portret, de protecția muncii și tehnice.

Cineclubul — o casă de producție, dar și de difuzare

Ionel Braia, director al clubului: Producem filme, descoperim talente, ne aducem contribuția la pregătirea candidaților pentru examenele de admitere la institutele de artă — numai în acest an am „promovat” trei studenți la I.A.T.C. și la Institutul de arte plastice din București. Dar, în același timp, sîntem o instituție de difuzare a filmelor proprii și ale studiourilor profesioniste, atît la sediul clubului, cit și în sălile de cultură de care dispun secțiile combinatului siderurgic. Grație unei colaborări foarte bune cu întreprinderea cinematografică județeană, prezentăm muncitorilor la locul de muncă lung-metraje, documentare și filme de cineclub, în așa fel încît munca, educația politică, ateist-științifică și artistică merg mină în mină cu plăcerea oamenilor de a se vedea, ei înșiși, pe ecran.

Nu pretindem însă că am rezolvat toate problemele teoretice și practice ridicate în mod deosebit de acea secțiune a activității cineclubului definită prin devisa concursului interjudețean — „Omul și producția”. Unele discuții sînt încă în curs și am fi bucuroși dacă o critică mai atentă a peliculelor noastre —

tre — fie mai vechi, prezentate în edițiile precedente ale Festivalului național „Cîntarea României”, fie aflate în lucru sau în premiera absolută — ne-ar ajuta cu un plus de clarificări.

Două cinecluburi fruntașe și alte zece care le pot urma exemplul

O problemă deschisă: destinația filmelor de cineclub

Szalkey Zoltan, responsabil al cine-foto-clubului: În cele două decenii de cînd activează cine-foto-clubul nostru, am făcut filme despre multe dintre secțiile combinatului siderurgic: un film cu oțelarii, altul cu cocsarii, un al treilea cu furnaliștii, nu i-am uitat pe dispeceri, recent ne-am ocupat de controlorii de calitate, iar acum avem în plan un documentar cu laminoriștii.

Cel mai important este că ne bucurăm de încrederea factorilor de îndrumare și a forurilor de conducere, de partid, de stat și obștești, care ne asigură libertatea de a gândi la orice temă, la cele mai atrăgătoare și mai noi forme de expresie. E o încredere reciprocă, bazată pe simțul responsabilității muncito-

rești, încredere verificată și la prezentarea filmelor noastre în diferite uzine ale combinatului, uneori ca un punct pe ordinea de zi a ședințelor Consiliilor oamenilor muncii, cum s-a întîmplat cu unul dintre ultimele noastre produse — Controlorii. Printre problemele care rîmîn să fie soluționate se află însă aceea că filmele de cineclub nu sînt încă multiplicat. Aceasta reduce mult șansa de a ne finaliza creația în beneficiul celor pentru care filmele sînt făcute, fiindcă o copie unică, pe care s-a făcut și montajul, devine practic inutilizabilă după 10—15 proiecții, dacă nu vrem să o distrugem, odată cu tot ce s-a investit în ea.

preferă esul cinematografic sau colecția desenului animat ori să propună căi noi de apropiere de realitatea vieții și muncii într-un mare combinat siderurgic și într-un oraș ca al nostru, de specificul căruia nici cineastii profesioniști nu s-au apropiat pînă în prezent.

E un regret greu de reținut, că unii regizori și scenariști, inclusiv critici, sînt rareori văzuți, nu numai la furnale, dar chiar în cineclubul nostru, care a trebuit să țină trei dintre concursurile „Omul și producția” fără nici unul dintre ei în juru.

„Omul și producția” nu se reduce la o unică formulă

Dorel Merges, responsabilul adjunct al cineclubului: După expresia unor colegi mai cu experiență, eu aș face parte din al doilea sau chiar „al treilea val” de cineamatori de-a-lungul celor două decenii de existență a „Siderurgistului”. Ar mai fi vorba — voi cita alfabetice — de Calin Copciuc, Constantin Găina, Kovacs Gavril, Rencioz Attila și alții. Ne preocupă, într-adevăr, găsirea unor forme noi, pentru reinnoirea unei bune tradiții. Fiind încă debutanți sau simpli ucenici în ale filmului, rezultatele poate întîrzie, acolo unde nevoile sînt mai urgente, dar și exigențele și ambițiile noastre sînt mai mari. Nu depreciam deloc primele trepte ale pasiunii și nici subiecte utilizabile. Ne aflăm în lucru cu un subiect de protecție a muncii, intitulat Dirijorul, în care, în ciuda titlului, e vorba de destinul unui oțelar. Dorim numai să nu repetăm experiența unor pelicule care au vrut să fie foarte instructive, dar au reușit uneori mai mult să sperie, înfățișînd infirmitățile ca argumente brute pentru respectarea normelor de lucru.

Cu atît mai mult, filmele artistice pe care le realizăm și le solicităm și de la alții, pentru concursul interjudețean „Omul și producția” nu le reducem la formula „omul și ciocanul”. Cu alte cuvinte, cum spune adesea, la dezbaterile de lucru, responsabilul fondator al cineclubului nostru, „Omul și producția” este pentru noi formula contemporană a lui Homo Faber.

„Omulețul” la Damasc

Cea mai prestigioasă revistă de cinema siriană, „Viața cinematografică”, editată de Ministerul culturii la Damasc, a acordat un amplu spațiu analizei filmelor de animație ale lui Ion Popescu Gopo. Într-un număr în care se editează un scenariu al regretatului regizor turc Yimaz Güney, se evocă personalitatea lui Chaplin, se discută filmul japonez azi, grupajul dedicat regizorului român aduce încă un argument în favoarea popularității și prestigiului de care se bucură cinematografia noastră peste hotare.

Padova

Premii special al juriului

Sculpturile lui Constantin Lucăci sînt bine cunoscute criticilor și iubitorilor de artă din Italia. Prezent cu doua „Personale” la Bienala de la Veneția (1976, 1980), Lucăci a avut încă două prestigioase expoziții la Palazzo dei Diamanti din Ferrara (1982) și la Galeria „Italia” din Roma (1983). Palmaresul sculpturii sale ca și cel al Studioului Al. Sahia s-a îmbogățit în această vară și cu Premiul special al juriului acordat documentarului artistic Constantin Lucăci realizat de Jean Petrovici cu comentariul semnat de Eva Sirbu

prezențe românești peste hotare

Filmul un ambasador al culturii

La Festivalul filmelor din lume de la Montreal, *Promisiuni de Elisabeta Bostan și Vasilica Istrac a dăș aerul tandra și sensibil al filmului nostru de familie (Ioana Crăciunescu și Maria Plouze)*



Fragment din amplul articol apărut în revista siriană „Viața cinematografică”, dedicat lui Ion Popescu Gopo și filmelor sale de animație

• اجري الفلم على رس العاديين

يون بويستكو غوبو • هو الاسم الأنف في السينما الرومانية المعاصرة • وأحد من أشهر مبدعي أفلام الرسوم المتحركة في العالم •



Mobilitate, vervă, dar mai ales dramatism, dramatism lipsit de ostentație... Sînt acestea calități adese remarcate în jocul Marianei Cercel. Din păcate, actrița se află prea rar sub lumina reflectoarelor platourilor de filmare, invitînd-o la această rubrică a revistei „Cinema”, am încercat să o determinăm să revină asupra categoriei sale afirmată: „Pe mine teatrul mă pasionează!”... Și veți vedea de ce...

— În copilărie, la Constanța, de cum se desprimăvără, ne-apuca un gust teribil de călătorii. Și o luam din mahalaua Tăbăcăriei pînă la Casino și-napoi la casele noastre, trecînd, bineînțeles, prin piața Ovidiu și oprindu-ne — dacă aveam ceva bani — pe la Antoniadă, cel cu delicatesele. N-ai auzit de Antoniadă... Constanța era, pe atunci, un oraș pitoresc... De sărbători, turcoacele în vîrstă care mai purtau încă salvari, își vopseau nu numai unghiile, ci și două falange — aveau niște degetele maronii foarte caraghioase... Și încă, și încă alte obiceiuri... Să tot privești... Dar ceea ce ne atrăgea și ne fascina cel mai mult pe noi, copiii aceluși timp, era un loc numit „valea portului” — spațiu captivant, împesărit cu marinari de toate națiile și mai ales cu o mare diversitate de fizionomii. O lume cu farmecul ei, cu „actorii” ei... Cîteodată acești actori susțineau sub ochii-noștri uimiți „spectacole” dure, bălăchii veniole!

Ca la cinema, ca-n Șapte păcate!

— Astea se întimplau mai mult pe lîngă ulcioara tavernelor, unde n-aveam voie să mergem... Ne plăcea teribil să ne-nchipuim ca sîntem și noi niște mici „lupi de mare”. Căltoream vinod cu ochii deschiși către marea neobosită... Ei, copilării!... Liceul „Ana Ipătescu”, la care am învățat, avea o frumoasă tradiție: săptămînal, ducea elevii la teatru. Așa se face că l-am ascultat pe Ion Marin Sadoveanu cu minunatele lui conferințe despre istoria teatrului universal, însoțite de exemplificări. Poate așa s-a născut pasiunea pentru teatru. Am început să-mi cumpăr cărți de teatru. Nu multe, puține, cîte apăreau prin anii '50—'56. Datorită domnișoarei Gavrilăscu, profesora de română, m-am întîlnit mai de vreme cu marea poezie: Arghezi, Blaga, Bacovia... Așteptam cu nerăbdare duminica și atunci cînd părinții plecau la plimbare, mutam mobilele din loc, mesele, scaunele, și îmi construim un decor, iar din rochiile mamei încercam să-mi încropesc un costum. Și eram fericită! Așa că am decis: nu puteam trăi fără teatru! Hotărîrea era altă de categorică de parcă o luase altcineva pentru mine...

— **Doamna scenei și a ecranului românesc, Beate Fedanov, mi-a vorbit cîndva despre eleva ei, grația Mariana Cercel...**

— O foarte bună profesoare! Extraordinară! Reușea în modul cel mai simplu și firesc să ne transmită o mulțime de cunoștințe: despre viață, despre meserie, despre artă... De exemplu: îl invita pe Petrică Gheorghiu-Dolj să iasă din clasă și îi cerea Irenei Flaman să spună cum era îmbrăcat. Ea, angelică, își pleca ochii migdalăți și recunoștea că n-a observat bine. A doua oră însă...

— **Ați pomenit — iată — doi actori de teatru pe care cinematografia nu-i prea cunoaște: Petre Gheorghiu-Dolj de la Naționalul Craiovean și Irene Flaman Katalin de la Timișoara... în Institut n-ați făcut film deloc?**

— A, nu! Pe atunci erau în conducerea Institutului „opoziiții” serioase față de prezența studenților pe platouri. Cu toate acestea, încercam să aflăm cîte ceva despre cum se face un film; îndrăzneam doar cîte o figuratie. Prima oră am pîșit pe un platou la Gopo. Filma *S-a furat o bombă*. Nu mi-a displicut deloc ce-am văzut atunci, acolo. Și nici filmul, odată terminat... „Școala” tot teatrul rămînea însă. E de la sine înțeles că nu pierdeam nici o premieră. Și pe ce mari actori am avut norocul să ne uimim privirile și să învățăm... Nu, nu-i o admirație nostalgică. O spun pentru că am convingerea că marii actori de astăzi îi continuă pe cei de atunci. Iar să admiri, să venerezi ceea ce este sau a fost bun înaintea ta, nu-i doar o atitudine de curtoazie, ci o datorie, o obligație. Nimic nu se clădește pe nimic. A nega sau a ignora precursorii — și mai sînt tineri și chiar mai puțin tineri actori care se întrecă cu falsă inocență: „Păi, cine a fost Birlic, cine a fost Storin, cine Giugaru?” e o dovadă nu doar de lipsă de caracter, ci și de „grate artistice” de valoare adevărată. Respectul, stima, iubirea ce le datorăm marilor actori de ieri și de azi trebuie să fie deasupra oricăror mărune vanități... Îmi amintesc de admirabilul nostru profesor, Jules Cazaban. Ne-a învățat cu răbdare să respectăm talentul, munca artiștilor. Pentru ei nu existau actori mari și actori mici. Existau numai Actorii... Am fost o promoție numeroasă, patru clase paralele. I-am avut colegi pe Valeria Seciu, Ilina Tomoroveanu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan...

— **Ați fost, decl. colegă și cu Florina Cercel...**



Foto: Victor STROZ

Actorii noștri

Mariana Cercel:

„Nimic nu se clădește pe nimic”

— Da. La admitere — evident — nu ne cunoșteam. Îmi amintesc că eram înaintea primei probe și urcam scările spre sala de examen. În fața mea două, trei trepte, la fel de frumoasă ca și azi, pașea maiestrua Florina. A întors capul și, privind peste umăr, a întrebat: „Care-o fi aialtă Cercel?” Din urmă am cîntat să răspund cu un firicel de glas: „Eu sînt!”... Ani de ucenicie au trecut — parcă — prea repede. Eram atît de tineri și de ferițiți de tot ce ni se întimpla... Au urmat apoi,

moasa vîrstă de 50) am trăit multe vieți pe scenă...

— **Sînteți, astăzi, actrița a Teatrului Mic și primul rol la acest teatru de prestigiu l-ați interpretat într-o serie de spectacole de o factură deosebită: „Politica”, „Trestia gînditoare”, „Aventura unei arhive”, un „roman dramatic” — cum le-a definit autorul, Theodor Mănescu...**

Să admiri, să venerezi ceea ce este sau a fost bun, înaintea ta, concomitent cu tine

pentru mine, ani de bucurii și trudă la Petroșani, la Timișoara, la Brăila, la Teatru „Ion Vasilescu”. Jucam mult, făceam deplasări. M-am confruntat cu mari roluri din teatrul clasic al lumii și al nostru. Odată cu Luise Miller din „Intrigă și iubire”, Isabella din „Măsură pentru măsură”, Hermiona din „Andromacă”, Domnița Arina din „Jo, Mircea Vodă”, Zita din „O noapte furtunoasă”, Corina din „Jocul de-a vacanța” sau Tinăra din „Recitîndu-l pe Shakespeare” sau cu Ucu-uituc (un rol în travesti — un puști de 12 ani — pe care l-am jucat la 37 de ani, probabil că în film voi juca roluri de adolescente la tr-

— M-am integrat bine, repede și mai ușor decît mi-am închipuit în acest colectiv reputat. Cel puțin din punctul meu de vedere. De altfel, cu mulți dintre actori mai fusesem colegă la Institut sau în alte teatre... A fost ca și cum, după o mai lungă absență, m-aș fi întors printre vechii prieteni. Personajul despre care vorbeai m-a interesat din primul moment pentru că propune spectatorului reflecții asupra destinului unei femei care încearcă să-și crotacească liniștea, liniștea căminului, doar atît; spre deosebire de fratele ei, angajat, cu toată dăruirea și forța vitală, în bălta pentru adevăr. O dramă în puține cuvinte, la

cronica animației

Ce desenează copiii?

Desenul copiilor stimulează neîncetat fantezia fără prejudecăți a artei animației. Din această atracție s-a născut serialul de inițiere plastică **Tainele desenului** care nu urmărește să stăvilească imaginația celor mai mici pictori. Nici o intonație didactică nu răzbește din **Punctul**, episodul-pilot semnat de Dinu Petrescu, prezent acum pe ecran. Capacitatea tinărului realizator de a descrie afectuos lumea copilăriei, dovedită în atașantul film de debut **Vijelia** este reconfirmată. A-i învăța pe copii să deseneze, nu înseamnă să le îți o prelegere posomorîtă, iată devisa sub care autorul își concepe „lecția”. Ei nu pornește de la exemple celebre, ci de la figurile schițate în joacă de un băiat și o fetiță pe nisip. Lucrările maestrilor nu lipsesc nici ele, aduse în discuție pentru a explica

prima și cea mai dificilă noțiune: punctul. În bălta cu ariditatea definițiilor rezgizorului a fost ajutat de poet. Versurile Ninei Cassian explică inteligent și inspirat ceea ce în geometrie se numea greoi „Jocul de întretăiere a două linii”. Rostogolindu-se ștângărește, cuvintele sugerează insolite imagini: „Ce e un punct? El poate fi/mărunt cît e un punct pe l/cît un grăunte, uneori, cît un pistru, dacă-i mășori/ Un punct se naște — da, așa e — /cînd două linii se întretaie/ E-o stea pe cer de stela plin/ sau este virful unui spin.” Din nimă în rimă și din gag în gag mici spectatori pricep lucrul esențial: „din multe puncte-alăturare/ apar priveliști colorate”. Superbele peisaje semnate de Tucelescu sau de Seurat sînt invocate ca dovezi că această minune se face cu mîna omului, mai precis cu mîna pictorului. Pe un ton familiar, fructificînd resursele de farmec ale genului, **Punctul** reușește să facă educație estetică, iată deci că preocupările desenului animat nusînt înnobite numai prin ambițiosul film de autor, ci și prin episoadele care reușesc o asemenea performanță. Născut sub o zodie artistică generoasă, serialul **Tainele desenului** lansează un promițător „va urma”.

Dana DUMA



O stea pe cer de stela plin...
fotogramă din **Punctul** de Dinu Petrescu

mari tensiuni... În toamnă voi începe, sper, repetițiile la o piesă chinezească intitulată „Pentru ce am murit”. De o mare frumusețe sufletească, eroina, Fan Xin, traversează fire-scări extreme de diferite și impresionează prin constanța opțiunilor morale, a atitudinilor ce dau nobletea unui caracter...

— Pe scena Teatrului Foarte Mic v-am admirat și în „Soareci de apă” de Mihai Radulescu. Tinărul rezgizor Dragoș Galgoșiu vă „obligase” ca, împreună cu partenerul dumneavoastră, Florin Călinescu, să atingeți trăiri paroxistice în alternanță cu seci sugestii cinematografice. Îmi amintesc chipul Serafilmei în lumina crudă a reflectoarelor: sursul amar, în colțul ochilor de peruzea o lacrimă...

— Teatrul e pasionant, în primul rînd pentru contactul direct cu spectatorii... Încă din cabină, prin difuzor, auzi rumoarea sălii și ști că pe tine te așteaptă!

— Dar filmul?

— Filmul... La film dacă nu îți înțelegi un scenariu deosebit ori un mare rezgizor, atunci tehnica și rețelele ce schematizează viața te pot plonja în artificial. Cum li se întîmplă uneori, din păcate, și unor mari actori de teatru. Văd că în dezbaterile despre film s-a obținut, nu o dată, că sînt rezgizori care s-au „specializat” în filme pasibile, ca să nu spun mediocre. E adevărat. Dar tot atît de adevărat este și faptul că avem rezgizori deosebiți, cu o gîndire profundă și originală. Cinematografia — evidentîndu-i mai mult pe aceștia din urmă s-ăr realiza un dublu folos: pentru public și pentru creatori. După cum nu pot să nu constatăm că mari actrițe s-au întîlnit sporadic sau — în orice caz — pe măsura talentului lor — cu filmul. Mă gîndesc, de pildă, la Aura Buzescu, Clody Bertola, Carmen Stănescu, Ileana Predescu, Leopoldina Bălanuța, Olga Tudorache, Gilda Marinescu... Uneori prea se monopolizează — vreau să spun monotonizează — șansa unui actor de film, „specializîndu-l” pe un anumit tip de rol, ceea ce duce la sărăcirea diversității personajelor... În ce mă privește — pentru că m-ați întrebat — nu pot să nu recunosc că sînt bucurioasă cînd „ochiul” rezgizorului mă alege, fie și pentru un rol mic; tot omul — vreau să zic actorul — trăiește cu speranță că poate, cîndva... Asemenea ocazii de a mă confrunța cu arta filmului mi-au dat prin **Căsătorie cu repetiție** — un film de succes — rezgizorul Virgil Calotescu, prin **Miezul fierbințe al pînii**, rezgizorul Alecu Croitoru, ori printr-o scurtă apariție în **Secretul lui Bachus**, rezgizorul atît de popular, Geo Saizescu. Pînă la altele filme, la eventuale roluri de eroine ale timpului nostru ori ale timpului istoric, nu uit că în teatru am ucenicit lîngă mari maștri... În cinema foarte rar există timp pentru repetiții. Pentru actor — se știe — marea bucurie sînt repetițiile în care trudești să ajungi la înțelegerea personajului, ca apoi să lucrezi să-și fixezi conturul ferm pentru a-l putea reinvia seară de seară. Chiar dacă nu la fiecare reprezentare reușești să atingi maxima performanță... La filmare, tehnica te domină. Trebuie neapărat să fii atent să nu ieși din cadru, să nu depășești raza obiectivului. De vorbit, poți vorbi și la întimplare, dar pentru post-sincron să îți mînte cum ai respirat cînd ai filmat scena respectivă. Dacă intervine ceva neprevăzut și te doare să se întîmple, se arde un cablu, lumina n-a fost pusă, etc., etc. Trebuie luat totul de la început. Sau, dacă, pur și simplu, rezgizorul nu-i mulțumit de cum a decurs filmarea... Se trage o dublă și încă una. Și de multe ori se ratează tocmă clipa de ardere intensă... La nevoie mea de firesc, teatrul mi se pare mult mai direct, mult mai aproape de sufletul meu...

— **Formidabil, ați reușit să amintiți mai toate „nezarurile” actorului de cinema, dar tot nu vă cred că sînteți îndrăgostită doar de teatru...**

— ...Cu o explicabilă seamănă, dar și cu încredere, și eu mai aștept... Știu să mă bucur însă de succesele colegilor mei... Îmi place să văd, să revăd filme bune... *Romeo și Julieta* al lui Zeffirelli l-am văzut de mai multe ori. *Copilaria lui Ivan* e un film pe care l-aș revedeia oricînd. Am fost *Pădurea spinzurată*. La *Siberiada* am fost de trei ori și parcă n-am văzut încă totul. Și cîte alte filme... Merg la cinema ca la un posibil spectacol. Ca și la teatru, îmi place să revin, să mă aud, să mă văd, să retrăiesc, să înțeleg, să învăț. Să-mi „verific” colegii și să mă verific pe mine. Actorul ca spectator are un ochi critic mai special. Poate mai exigent. Sau mai tolerant. Pentru că el știe, știe cum se face, știe și simte cum trebuie să se facă...

Am pîșit-o pe interlocutoarea mea în mijlocul minuscului sale grădini unde îl place să-și îngrijească florile și cei cîțiva butuci de vie, gîndindu-mă că Mariana Cercel a demonstrat că — deși credincioasă pasiunii pentru teatru, — știe să facă la fel de bine și film. Chiar dacă aparițiile au fost de plan doi, personajele s-au impus atenției spectatorilor în prim plan.

Interviu realizat de Irena COROIU

Colocviile
revistei
"Cinema"

Dinspre imaginar
spre realitate
(Amza Pellea
și Cristian Sofron
în *Atunci i-am condamnat
pe toți la moarte*.
Scenariul: Titus Popovici.
Regia: Sergiu Nicolaescu)

Două teme Rebreanu
prelungite
în film:
foamea de pământ,
foamea de dragoste

(Ioana Crăciunescu,
Petre Gheorghiu
Șerban Ionescu
în *Ion*,
blestemul pământului,
blestemul iubirii.
Scenariul: Titus Popovici.
Regia: Mircea Mureșan)

Filmul nostru în dialog cu literatura noastră

Clasicii, profesori de dramaturgie românească

Cu o carte în față, un roman, o povestire, și minat de înfrigurarea obsesivă de a face un film după acea carte, problema se pune întotdeauna la fel: ce și cum să faci ca adevăratele exprimate de scriitor să transpară pe peliculă altfel spus, poate, dar aceleași, și cu aceeași profunzime, cu alt efect în conștiința spectatorului, dar cu același înțeles și aceeași semnificații. (Hemingway spunea că realitățile, faptele de viață conținute în cărțile sale trebuie să intre — parte integrată — în propria experiență de viață a cititorului). Eu mărturisesc întotdeauna, cu mândrie, că m-am format la școala marilor povestitori ardeleni: Slavici, Rebreanu, Agârbiceanu. (Din totdeauna am visat să fac un serial TV după „Arhangheli”). Cu Rebreanu, cred eu, am avut noroc, apucând într-o scurtă viață să fac filme din „Răscoala” și „Ion”. Cele două romane pornesc dela tema comună: foamea seculară de pământ a țărânului român, dar fenomenele sociale și umane sunt diferite și interpretate de autor. În „Răscoala” destinele umane, într-un fel colectivitate și generalizate, se inscriu pe traiectorii mitice greagare, minate de un instinct politic subconștient spre un orizont care se închide într-un cerc strîmt. De aceea am apelat la panoramicile circulare de 360 de grade dela începutul filmului cînd tînărul Iuga (Ion Besoiu) descrie moștele întunecate în zare de cerul mohorît și Baloleanu (Constantin Codrescu) întreabă: „Dar pămînturile oamenilor unde sînt?” De aceea represiunea începe la un orizont unde se disting șirurile de soldați ca niște rîme negre ieșind din solul răscolit de plug, și printr-o amplă mișcare de aparat se ajunge la celălalt orizont închis de trupurile țărănilor. De aceea bătrînul Iuga, (Nicolae Secăreanu) după disputa cu fiul său pe cîmp, se îndepărtează, călare spre orizont, dar pe un drum care nu duce nicăieri. Tot el, Iuga, se învîrte noaptea între focurile de la orizont, însoțit de acelaș panoramic de 360 de grade, și se simte ca pe o insulă fără scăpare. Iar în final

un copil pierdut (Gelu Colceag) își caută frațele printre morți de jur-împrejurul cerului negru, văzută dela nivelul ierburilor uscate. Hora, o Ciuleandă, se învîrte cu forțe latente aflate la pragul exploziei, în nebunești cercuri concentrice, pe un pămînt ud reflectînd soarele palid care nici nu e pentru ei, pentru țărani. Numai Petre (Ilarion Ciobanu) într-o scenă adăugată de mine, privește fără speranțe cerul pe care se înscris, într-un urias unghi victorios, zborul cocorilor către orizonturi deschise, și reflectează: „Cocorii... Se duc, cine-i oprește?”

La Ion, avînd și șansa colaborării cu un alt mare narator ardelen, Titus Popovici, problemele, punîndu-se la fel, cum spuneam mai sus, trebuiau văzute din alte unghiuri. Dra-

...am avut doroc
apucînd,
într-o scurtă viață,
să fac film
și din „Răscoala”
și din „Ion”...

maturgia, povestirea, ne-au preocupat în măsura în care relevau personalitatea și trama eroului. Ion este un lup singularic, el înfruntă lumea de unul singur, în foamea lui pentru pămînt. Lumea este posibilă să se deschidă în fața lui, dar în mod meschin, cu condiția sacrificării de sine, adică a iubirii. Iubirea semnifică pentru Ion „a fi” iar pămîntul „a avea”. Opțiunea este teribilă, și, prin imposibilitatea unirii celor două stări fundamentale, devine tragică. Cinematografic, lumea se deschide printr-o retragere amplă de aparat, din zare unde se ghicește orașul cu turnurile sale, spre izolarea satului ce pare adormit într-o zi de duminică. Drumul trece calm, dar deodată este fulgerat de simbolul nebuniei: Savista, (Valeria Seciu) sare zănăcăcă printre mesteceeni. Nici satul nu este adormit. Este zbuciumat de bucuria dansului. Aici hora, nu ca în *Răscoala*, este freacă haotic de mișcări și de stări. Se dansează în perechi și totul se destramă cînd muzica încetează, încît pare că pe oameni nimic nu îi adună, totul îi desparte. Conflictul se dezlănțuie brusc în ochii de antracit ai lui Ion, (Șerban Ionescu) sub umilirile lui Baciu (Petre Gheorghiu), și jocul continuă, cel al aparențelor, pentru că în curentul subteran colcăie patimile. „Ce să știu face?” se întreabă Ion. Dar stie ce să facă, o seduce pe Ana pe care nu o iubeste. (Ioana Crăciunescu). El își strigă victoria spre zări, peste crestele munților bînuți de neguri. Ecoul pare numai să denunțe aparența. Pentru că pe Ion îl ajunge blestemul. *Blestemul iubirii*. Moare greu, spălat de apele ce se scurg din scocurile piuși, mai strigîndu-și odată dragostea adevărată. În final mai fugă odată nebunia: Savista adună din poala ei de cerșetoare o bucată de piine și o pune pe pieptul stîns de patimi al lui Ion.

Mircea MUREȘAN

Dificultățile, dar și șansele ecranizării

Titus Popovici a scris cu o mină inspirată, după atîția ani de cînd a apărut pentru întîia oară în revista *Viața Românească* constat, la recitire, că n-a prins nici un rid. Subiectul nu e original, amintesc situația paradoxală din „Boule de suif”, istorisirea care l-a făcut celebru pe Maupassant, dar factura narațiunii, foarte personală, salvează totul. Întîmplările sînt relatate de un băiat cu imaginația aprinsă, supus cîtorva complexe puberale intense, gata să dea mereu faptelor o proiecție subiectivă enormă, trăind la temperatura pasiunilor devoratoare dilemele etice.

De aceea transpunerea pe ecran a poveștii nu a fost deloc ușoară chiar beneficiind de concursul autorului care, co-scenarist, și-a luat întreaga răspundere a modificării textului, acolo unde el refuza să se lase filmat. Astfel soluția facilă și artificioasă a unei voci în „off” destinată să însoțească imaginile a fost înlăturată și odată cu ea, povestirea la persoana întîi. Dar în ciuda acestei aparente eliberări a narațiunii cinematografice din im-pasul literar, două lucruri nu puteau fi părăsite în nici un caz, după umila mea părere. Primul era caracterul subiectiv pronunțat al reprezentărilor, fiindcă el hrănește însăși substanța poveștii, originalitatea ei. Fără ceea ce-i cheamă în minte băiatului faptele trăite și capătă o dilatare fabuloasă, semnificațiile actelor se subțiază, își pierd acuitatea ideologică.

Al doilea lucru, decurgînd din primul, e unghiul grotesc sub care apare în povestire, categoria dezbătărilor de vorbe mari și principii sacrosancte, preinșii „luminători ai satului”, preotul, dascălul, notarul, medicul, atunci cînd împrejurările îi silesc să-și demonstreze practic convingerile. Cuprînși de o spaimă cumplită, fac corp comun spre a-l trimite pe Ipu, nenorocitul, să moară în locul lor și niciun mijloc pentru realizarea acestei substituții salutare nu le repugnă, minciună, umilinte, promisiunile amăgitoare etc. Li vedem gudurîndu-se, pur și simplu, la picioarele omului față de care își arătaseră pînă atunci un dispreț absolut. Imaginea cinematografică trebuie să sugereze necontenit cum personajele menționate, exponenții intelectualității rurale au o atare dublă existență, mitologizată și reală, altfel veritabilă țintă a sarcasmului rîscă să nu fie atînsă.

Regizorul, Sergiu Nicolaescu, a înțeles aceasta și nu a ezitat să aducă pe ecran produsele vieții imaginare în care micul prieten al lui Ipu scaldă tot ce se petrece sub ochii săi. De aici a ieșit un film cu multe frumuseți, unde secvențe întregi convertesc în chip ingenios, și cinematografic virtuțile literare ale operii adaptate.

Din capul locului cînd pustiiul pistulat trece asupra călătorului neamț, în uniformă, fragi de pistol închipuit, întinzînd doar degetul gol, atenția noastră e dirijată către planul interiorității ludice, care transformă realitatea, supunînd-o construcțiilor fanteziei și dorințelor juvenile. Foarte curînd, acestea prind ființă sub ochii noștri, în timpul jocului cu Ipu de-a războiul, exploziile izbucnesc gretutîndeni, clădirile iau foc, șuiera obuzele și printre zidurile năruite vedem înaintînd soldați adevărați. Regizorul n-a avut însă destul curaj, scena e prea realistă (în imaginația adolescentului gonesc granadirii lui Napo-

leon, rotîndu-și spectaculos săbiile), ostașii par să fie infanteriști germani, se creează la un moment dat o confuzie, spectatorul puțin credincios că asaltul are loc aievea. Mai multă îndrăzneală fericită, intervine în simulacrul înmormîntării lui Ipu. Eserica se umple de lume simandicoasă, distingem un cavaler al ordinului Mihai Viteazul, în mare țînută, soldații dau onorul, undeva, către intrare, apare pentru o clipă însuși împăratul Napoleon. În general, insistența obiectivului asupra anumitor detalii, dilatarea lor, comunică senzația unei priviri puternic subiectivizată. Pacat că Sergiu Nicolaescu n-a mers mai departe pe un asemenea drum, îngăduindu-și o dezvoltare a textului doar în episoadele cu

O povestire
scrisă cu mină
inspirată,
într-o transpunere
de autentică tensiune
cinematografică

fratele ilegalist, obsedînd amintirile pustului. În rest, însă, popularizarea realității inconjurătoare cu fantasmatele minții acestuia rămîne prea timidă ca să poată lămurii ce înțeles are propozițiunea finală; care dă și titlul filmului: *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*. Băiatul își încarcă pistolul Parabellum, furat de la neamțul omorîl, se aude un foc, și Ipu, în genușchi, zîmbește printre lacrimi, iar a recunosător. Se deducem că „pistruțatul” e tras în bunul sau prieten, dărîndu-i execuția eroică, de care a fost lipsit, prin același etern ghinion existential? Sarcini n-au parte nici măcar de așa ceva.

De fapt, propoziția e strict mintală în povestire și exprimă ruptura definitivă a eroului cu o lume osîndită la pierde. El nu numai că se desparte pentru totdeauna de ea, dar își va da toată osteneala — înțelegem — să o nimicească fără milă. Pe ecran, propoziția putea să-și capete sensul exact doar în continuitatea planului imaginat, printr-o figuratie adecvată.

În ceea ce privește dubla față a notabililor satului, singur Besoiu, în rolul părintelui Ioan, o realizează fără cusur. Are mereu și o smerenie mișcătoare în toate actele sau vorbelle pe care le rostește și o viclenie trează, vesnic la pîndă. Ceilalți actori excelenți, uită să evoce planul ideal al figurii lor (mai ales Cotescu) și îngroșă exagerat latura trivială a personajelor. Interessant e creat Ipu, oarecum diferit de cel din povestire, sîrac cu duhul realmente acolo. Regretatul Amza Pellea lasă însă permanent o îndoaială în privința marginării intelectuale a eroului. Prostia dobîndeste o aură de șiretenie defensivă a ființelor simple și cîteodată chiar sclipierii unei filozofii, scoasă din condiția omului care nu înseamnă pentru alții nimic.

Cotidianul oglîndit în ochii reporterului
(Tora Vasilescu în *Proba de microfon*
de Mircea Daneliuc)



Narațiunea cinematografică se vedește de o mare vivacitate, mișcarea nervoasă a aparatului de filmat introduce o tensiune autentică în desfășurarea acțiunii, puțin animată în nua. Apăsarea crește pe măsura ce comportările personajelor sînt mai goști conferind situațiilor un tragic derizoriu, foarte modern. Cînd ajungem la exasperarea supremă, convi-vim credînd că lpu i-a tras pe stoaară și a șters-o pastrînd acțle prin care primea donația de bani și pămînt, o voce stridentă (a fetei doctorului) anunță sosirea eroului cu în-tregul „familion”: fosta lui nevasta, sora

lidoată și vărul Ioanichie. Intrarea bunue-țeașca a grupului în scena, mărăsălund falmc e admirabilă. lpu poarta vechea sa tunica a uniformei cezaro-craiești care i-a ajuns strîmtă și-i lasă burta afară; femeile sînt în negru, ca pentru înmormintare; vărul Ioanichie care și-a lasat ambele picioare în razi și se țiraste prin praful drumului, zdreănănu-du-si decorațiile pe piept. Tabloul are forța unui pumn trimis în stomac și spune măr mult decit o întreaga carte de istorie.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Autobiografia unei idei

Noica afirmă: „Cînd fructifici un text nu îl storci, nu îl lași în urma ta vidat de substanță. Un text bine utilizat e un text pe care îl restitu-ți culturii ca al tău, dîndu-i înțelesul tău, uneori poate chiar exagerînd îmbătat de ideea de a-ți vedea gîndul tau peste tot. Ajuns la o astfel de restituire ideea ta n-o sa mai fie „în”, ci „între...”

Un text pe care îl alegi, pe care începi să-l slujești apare ca un lucru deja săvîrșit, inert și imobil. Începe aventura reinvierii. În cazul meu, „Lișca” de Fănuș Neagu. Ca prin ceată transpare ideea. Ideea de Lișca, de exemplu... Umbli la etimologia cuvîntului, cauți similitudinii prin dicționare... Te liniștește autorul... — e în viață, poți dialoga cu el — un minutiv. atî. Nimic mai mult... Începi să umbli cu gîndul, sa reinviți toate cotoanele și ungherele ascunse printre cuvinte... Încep să răsara personaje ascunse în puține cuvinte, în alte cărți ale autorului, scot capul și cer dreptul la viața anumiți figuranți prin cîmpia și praful textului... Ideea „Lișca” începe să miște prin lume, lumea reinviată dintre cuvinte... apare peisajul, culoarea, fața tremurată în ceată a Lișcării... Irestie-apă-anotimiv apar ecuații logice ca o punte de legatură între imobilitatea și căldura textului și rigiditatea discursului filmic... Apar gîndurile tale, prea plinul lor care se revarșă, extrapolează textul, îl împing dîncolo, îl scot din imobil, îl pun în mișcare. Cu alte cuvinte, începe autobiografierea ideii, căutarea spre început, spre origine, spre Geneza. Cu fiecare personaj sau idee pe care o reinviți, lumea poate rein-cape — și de ce nu? — cu fiecare carte, cu

gra, e spină?... După multe întrebări, e o trestie... o femeie, e fetișcana, e voluptoasă e atîtătoare? Nu. E doar foarte vie. Ce culoare trebuie să aibă ochii? Negri, caprui, verzi, albaștri, albaștri-verzui?... E o lume între cer și apă...”

Cine e Cambru? E soț, e și tată, e și frate de suferință, e tot E puternic, matur, stăpin pe el? Cum e tatăl Lișcării, acel om care domina doi băieți? E rău, colțos... e înalt, e voinic, e spin? E roșcat? Print-o ironie a soartei e un om mic, gîndesc eu, un om pe care nu-l bagi în seama decit atunci cînd se enervează?

Cu acest amalgam de gînduri contradicțorii dai tîrcoale actorilor, te uști la ei, încerci să-i studiezi, îi așezi în peisaj, te îndoiesti de ei; iar ai încredere, mai ales vorbesti cu ei mult și orice, orice nuanță te poate apropia sau depărta de cel pe care-l cauți. Și în clipa în care un actor te-a convins, investindu-l, el devine pentru tine, regizor, Actorul-Ecou. În



Lumea reînscută din cuvinte
(Ecaterina Nazare și Păpîl Panduru în *Lișca*, Scenariul: Fănuș Neagu, Regia: Ioan Cărmăzan)

care toate căutările, toate nuanțele tale se rasfrîng, se multiplică, se amplifică, prin viață — răzbat ca un ecou prelung spre gîndul și sufletul spectatorului...

Și, astfel, apără de umbra cărții, a autorului, de umbrele biografiilor din carte, ale actorilor care încep să se strecoare, să rupa planul real de cel imaginar, începe lungul drum al filmării, ca o umbră a unei idei, iar tu, regizor, nu ești, vorba poetului Nichita Stănescu, „decît o pată de pingele care vorbeste”, de această dată în imagini. Și, astfel, începe să se audă „nenascuții ciini cum îi latra pe nenascuții oameni”.

Ioan CĂRMĂZAN

Un moment cheie din procesul unei ecranizări: alegerea actorilor

fiecare scriitor, cu fiecare regizor. Fiecare om, cînd citește o carte își derulează mental un film. Ce greu e să găsești cheia unui suprem al tuturor acestor vizualizări individuale. Numai realitatea care nu se realizează devine existență. O carte bine ecranizată devine o realitate realizată!

Dacă mă uit cu atenție, văd ca prin ceată cum se apropie, sau cum se îndepărtează, ca într-un joc de umbre, cărți și texte dragi mie... „Princepele”, „Ce mult te-am iubit”, „Vinătoreea regală”, „Paznicul de la depozitul de nisip”, „Necuvîntia”, „Tornado”...

Apropierea de o carte, pentru a o transpune pe film, nu se poate face, cred eu, decît în momentul acela unic de grație, cînd memoria subiectivă suspendă timpul și spațiul, spulberă realitatea și o preia despoavărată de factologia memoriei obiective. Rămîne o atmosferă ca o pastă. Ceva dens, greu și apăsător, ca un vid sub un clopot. Și într-o bună zi totul se luminează, începi să urmărești ideile. Clopotul sună, începe goana, vreau să știu tot, vreau să stăpînesc tot, mă ajut de umbra autorului proiectată peste alte cărți, alte scrieri...

Cel mai mare mister pentru mine, rămîne alegerea actorilor. De fapt, reinvierea biografiilor proiectate printre cuvinte. Cum e Lișca? E blondă, e brună, e roșcată, e albă, e nea-

„Ce refuză viața, refuză și filmul”

Proba de microfon, recent reluată pe ecranele bucurestene, ne dovedește opțiunea lui Mircea Daneliuc pentru un anume fel de narațiune cinematografică, atragînd-ne atenția (dacă mai e cazul) că s-au produs importante mutații, atît în procedeele de expresie și analiză ale cineastilor/scriitorilor, dar și în orizontul de așteptare al cititorilor/spectatorilor din ultimele decenii ale frămîntatului nostru mileniu.

Vrem să sugerăm că balzacia noastră înocentă plăcere de a povesti, pur și simplu, la nivel și proporții de mare complex cultural-artistic, înălțînd personaje și întîmplări (adeverate) sau ficționate (tot atît de adeverate, cine ar îndrăzni să conteste dreptul la adeveră al fic-

țiunii artistice?) care, să fim realisti, mai sustine încă) o bună parte din gospodăria colectivă a cinematografului alimentînd (eficientă, bat-o vînal) mai ales rețeta (deloc de neglijată) financiară a celei de-a șapte arte (și) a nu se știe cîtei industrii) începe a fi înlocuită cu o rețeta densă de semnente, aparent destrucțurată „epic”, alternanță de voci, existența unor oameni, eroi principali, secundari, terțieri ș.a.m.d. alcătuiind o întreaga umanitate căreia îi aparțin(em), filmată sec, reportericește, cinstită, fără trucaje și farduri — oare reportajele lui Brunea Fox sau ale lui Geo Bogza din „Tăbăcarii” sau „Țara de piatră” nu sînt „filmate”? — în toată creșterea și descreșterea, mărăția și micimea faptelor de zi cu zi, „1, 2, 3, 4, probă de microfon”... cu

E momentul să vorbim și despre influența filmului asupra prozei moderne

gîndurile și năzuințele lor exprimate liber — un rol important în această curcure a realului îl dețin, alături de camera de luat vederi ridicată la rang de personaj important, microfonul, magnetofonul și... telefonul, căci ele devin, din niște simple obiecte, mijlocitori de informații și comunicare („Drama omului modern este drama comunicării, adică o dramă a limbajului...” relansatori ai acțiunii adunînd și țesînd o întreagă broderie de date convingătoare, nimic nu e contrafăcut, falsificat, totul este autentic în cel mai nobil înțeles camilpetrescian — să reținem, deci în filmul lui Daneliuc, alături de imaginea semnăta de Ion Marinescu coloana sonoră: Silviu Camil.

Am mai semnala două aspecte din punct de vedere al „literarității” unui film „cu tineri pentru tineri”: primul ține de statutul încert al eroilor principali, nehotărîtul Nelu Strooc care vrea și nu vrea — nici nu știe bine ce — de la viață (cumva în linia furioșilor (in)adaptabili ai lui Osborne sau Alan Sillitoe), un amestec de donții, intenții, dar și refuzuri ale propriilor lui incertitudini (în sentimente, am putea adauga, accesele lui de gelozie l-ar face invidios pînă și pe un specialist în materie, ca Anton Holbă — oare Jocurile Daniel, avansam, timid, ideea sînd (însă) pe loc, n-ar putea interesa nici un regizor? — și Aneta Poemete, o tînră „dură” cu o existență nu chiar

„canonică” (dar și, finalul filmului o dovedește, fragilă, vulnerabilă femeie, dîncolo de aparținute ce o acuză tot timpul) alcătuită din tot alitea contradicții, încercînd să respice „regula jocului” cautînd, cautîndu-se, lasîndu-se (se)dușă de val sau tot atî de ușor de propriile-i capricii, acceptînd pînă la urma încadrarea... „De ce îmi spui tocmai acum...” ea începe să plîngă, incudată, cererea în căsătorie a venit prea tîrziu, da, nu se (mai) poate face nimic, au lipsit doar cîteva cuvinte, ar fi putut să iasă și altfel dar n-a fost să fie, așa cum Nelu forțează mina (și „anima”) sefei, o bună reporteră TV, dar o rea „regizoare” cînd e vorba de viața ei, „Spune-mi ce mă iubești...”, doar joacă să fie? atunci de ce o sună dînt-o cameră de hotel fără să-i vorbească, noaptea: „Ai grijă de tine...”, îi răspunde ea (nepregătită pentru a duce pînă la capăt un sentiment (sau ce anume?) înțelegîndu-se precum un albanec cu un finlandez, fără să(i) comunice, lată un cîștig al acestui tip de narare cinematografică: comunicarea între oameni, dialogul, chiar dacă uneori el rămîne suspendat. Și ne întrebăm de ce măsura acest film este (și) proză literară „de actualitate”. S-a tot vorbit de cîteva ani buni de valențele „cinematografice” ale prozei, etc. De ce n-ar fi și invers? Filmul lui Daneliuc arată că există această proză cinematografică (scrisă de Mircea Nedelciu sau Ioan Groșan, de exemplu, dar care — încă — nu s-a convertit în film) ce refuză rezucita (tradițională) artificială, convenția („ca în filme”) și încearcă părănderea mai-inadîncul — semnificațiilor, să surprindă detaliul și să configureze o alta dimensiune a realului, obiectual și uman, a lumii din care și noi facem parte. Se pare că e nevoie doar de puține înțelegere și răbdare și nu de clișee, pre-judecați, fraze sfôrătoare pe care literatura, cinematograful, cu atît mai mult viața însăși, le refuză.

Bedros HORASANGIAN

Vocația de scenarist a scriitorului

Dacă scenaristul este scriitor de meserie, e inevitabil ca atunci cînd încercăm să descriem trăsăturile primei ipostaze să îi căutam înrîndurile cu cea de a doua.

Parcourgînd ampla filmografie a lui Petre Sălcudeanu — mai precis lista scenariilor săile devenite filme, de la debutul său din 1962 încoaice, ceea ce frapează este diversitatea: adaptări a literaturii altora (Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Mark Twain), a proprii proze (cea avîndu-l drept erou pe „Bunicul”) și — predominant — scenariile originale; filme istorice — plasate în secolul 19 și începutul secolului 20 — și foarte multe filme de actualitate; subiecte urbane și subiecte rurale; dramă și comedii. Diversitate ce dovedește fantezie și originalitate, și, totodată, o mare disponibilitate pentru orice fel de subiect. Important este faptul că posibilitățile de vizualizare, evidente în proza scriitorului, sînt perfect valorificate de scenarist. Mai ales în descrierile de ambianță, Petre Sălcudeanu are un stil înconfundabil. În prima secvență din *Răscolala* cîmpia este „brună, brunul pămîntului ars, brazdele întoarse lungite pînă la orizont, ca niște rări vechi pe o spinare urașă, încovoiată sub povara grea a unui cer cenușiu...” pentru ca, în final, în scena morții lui Petre, cînd „cerul se răstoarnă, pămîntul negru, reavă, vine în loc, brazdele lungi, ca șerpui, preschimbîndu-se parca în nori gri de turnură”. Imagini ca acestea ale pămîntului văzut ca un trup uriaș nu pot fi deosebite de cele din proza, după cum nici altele, obseșive, ale unei plase ridicată lent din valuri, din cauza unei poveri grele ce poate aduce jale ori bucurie, ca și întrezărirea fundului apei, eliberat pentru o clipă de mania de deasupra sa.

Dar acestea sînt înrînduri secrete, greu de identificat. Mai evidentă este intenția de a nu vadaui story-ul — oricare ar fi el — de morala prezentă în tot ceea ce creează scriitorul-scenarist. E de data aceasta rîndul cuvîntului să preia o parte din încercătura de idei. Cu cit mai explicită intenția, cu atît mai amplu dialog (uneori cum prolix) ca în cazul lui *Prea cald pentru luna mai* — film cu și pentru tineret, ce ridică probleme deosebit de serioase aproape de educație (dar nu devenim, oare toți părinții, proțosi, atunci cînd ne dăscălim copiii)? Chiar și în filmele polițiste cu Bunicul se vorbește destul de mult, dar aici, n-ai ce să-i faci, numai așa poate fi urmărit raționalment acestui Maigret dimbovitean...

Implicat moralizator este comediele cu „boboci” în diferite anotimpuri (două pînă acum: *Toamna și Iarna* — în așteptarea celei de a treia). Aici replicile sînt mai scurte, dialogurile cîștigă în viuiciune, iar scenaristul are grijă ca momentele de mare intensitate verbală să alterneze cu scene tandre sau veșede, dar „fără cuvinte”. Deosebit de bine realizată este „vorba” personajelor principale: Todeșă, Varvara și Pompei. Primul își comunică ideile mai-mutt eliptic, prin enunțuri, fără a construi fraze întregi, cu subiect și predicat. Acestea apar ca prin mînuire însă în clipa împăcării cu „scumpa lui Varvara”. Femeia are un limbaj colorat, amestec de lexic ardelesc cu neologisme, dar replicile ei se disting, mai ales, prin savoare imaginilor unui umor popular autentic (ghicici ce poate fi o „purună chinută de două ori”?). Mai tîna-

rul Pompei, care își dă aere cu cunoștințele lui, desface în silabe cuvîntul pe care vrea să îl sublinieze. El folosește, mai ales cînd e în încercătura, expresii gata făcute, învățate din ziare — care, crede el, îl vor ajuta să iasă demn din situație. Incontestabilă reușita a acestor dialoguri stă în firescul lor, trăsătură caracteristică generată a scenariilor lui Petre Sălcudeanu, unde personajele vorbesti după cum le este epoca și portul, lucru normal de altfel, la un profesionist adeverat. Tot în comediele cu „boboci” apare comentatorul, prezența sonoră ce atrage în mod discret și mucațl atenția spectatorului asupra unei situații sau alta. Acest al treilea text, al scenariului (pe lîngă descriere și dialoguri) devine operant în mod deosebit în întunecare, recenta adaptare cinematografică a romanului lui Cezar Petrescu. Aici comentatorul intră în cadru în straietele vînzătorului de ziare, ca o prezență ubicuă — pe stradă, pe front, în casă. Incongruitatea aparițiilor sale în cele mai inuzitate locuri este numai o impresie. De-a lungul filmului, vînzătorul de ziare strigă veștile, și din această însurire de evenimente sau simple stări, ne dăm seama că ani trec, lăsînd dezamăgirea și amarul să se acumuleze în sufletul lui Coșma. În realizarea performanței de a rezuma într-un ceas și jumătate increduagăna stufoasă a romanului, Petre Sălcudeanu a adoptat cîteva soluții îndrăznețe. Marcarea trecerii timpului — absolut necesară — s-a rezolvat prin introducerea acestui personaj-simbol, dovedită aici mai eficientă decît ar fi fost tradiționalele inserturi, și, în plus, percutantă — tocmai prin folosirea unei prezențe, altfel mărunte, în viața cotidiană. Semn că și astăzi, în munca de scenarist, mai este loc de inovații, cu condiția ca ele să fie produse de vocația autentică.

Aura PURAN

Farmecul firescului (Draga Olteanu-Matei și Rodica Negrea în *Toamna bobocilor*, Scenariul: Petre Sălcudeanu, Regia: Mircea Moldovan)



operatorii noștri

Pilotul de încercare și aparatul său

O binecunoscută publicație Kodak de largă circulație internațională atragea atenția cercurilor profesionaliste, în iulie 1985, că fotografia și cinematografia sînt pe cale să înfaptuiască un semnificativ reviriment artistic cu profunde implicații asupra imaginii și anume revenirea parțială la alb-negru, socotită de critici și esteticieni o întoarcere la matca originară a filmului, mai pretențios spus asumarea unui ideal plastic în spiritul lui J.J. Rousseau în plină epocă de poluare cromatică. Mișcarea „Nouvelles vague en noir et blanc” a făcut, deja, numeroși prozeleți în Franța, Italia, SUA și Japonia, se organizează expoziții și sînt de așteptat însemnate transformări în fabricația materialelor fotosensibile și tehnicile de difuzare în masă. Citesc și nu-mi vine a crede. Pardon, domnilor, ne revendicăm dreptul la prioritate. Noi, românii, în alte condiții și forțați de alte împrejurări, am redescoperit pelicula a/n încă din 1980, odată cu apariția pe ecran a filmului **La capătul liniei**, regia Dinu Tănase imaginea Doru Mitran. De fapt, evenimentul era dublu. Se filma în tonuri de gri pe prima sarjă de peliculă negativ alb-negru fabricată în România la combinatul Azomureș. Și este meritul incontestabil al lui Doru Mitran de a se fi avîntat în aceasta aventură, pe postul unui pilot de încercare, obținînd o imagine de o factură cu totul aparte, dramatică ca filmul însuși, luminoasă și tonică într-o țesătură de destine tenebroase. Realizase performanța „sordidului frumos”. Filmul acesta l-a adus „consacrarea” la numai cinci ani de la absolventă (1975), o perioadă, relativ, scurtă marcată de alte trei filme, dintre care două tot în compania lui Dinu Tănase: **Trei zile și trei nopți** (1976), **Întoarce-te și mai privește odată** (1979). Cine se ostenește și vede aceste filme cu ochi contemporan va înțelege mai bine distanța dintre Doru Mitran de astăzi și cel de ieri, o veritabilă fractură în cariera sa; se simte influența autoritară a regizorului-operator Dinu Tănase, un fel de lelouchism întîrziat, o anume inconsecvență stilistică ce pendulează între realism și naturalism.

Pasul hotărîtor îl face alături de Mircea Veroiu. Anul de referință 1981, titlul filmului **Așteptînd un tren**. Urmează, în ordine, **Sfîrșitul nopții** (1982), **Să mori rînit din dragoste de viață** (1984), **Adela** (1985). Spun pasul hotărîtor, pentru că abia acum Doru Mitran devine el însuși, impunînd o imagine de factură clasică, economicoasă în mișcări de aparat, fluidă în modalitatea de iluminare; dacă hîrta suportă comparația, o imagine de tip hollywoodian, impecabil plastic, ireproșabilă tehnic. Și, poate sau nu, tragi concluzia că Mircea Veroiu este o adevărată instituție de afirmare a operatorilor, de vreme ce Călin Ghibu și Doru Mitran sînt fructul colaborării

cu acest talentat și prolific regizor. Nu-i mai puțin adevărat, meritul lui Doru Mitran este acela de a fi înțeles, cu un ceas mai devreme, dependența imaginii de valoarea intrinsecă a filmului. Are flerul, intuiția, că relația regizor-operator este determinată și, de buna voie și nesilit de nimeni, și-a încușat mina stîngă de cea a lui Veroiu, (cu dreapta trebuia să filmeze!).

Din această perioadă de colaborare rămîn, în opinia mea, două filme reper ce definesc personalitatea lui Doru Mitran, unul alb-negru — **Să mori rînit din dragoste de viață** și celălalt color — **Adela**, filme aparent apropiate sub raportul creației operatoricești, diferite însă ca structură și modalități de exprimare. Luată împreună, dau senzația unui întreg de sensibilitate și gîndire, așa cum cei doi lobi ai creierului, unul emoțional, celălalt rațional, formează un centru unic de acțiune și simțire. Reveniți **Să mori rînit din dragoste de viață**, pentru care Doru Mitran a primit premiul de imagine la Costinești, ediția 1984 și te întrebi: de ce impresionează imaginea acestui film? După atîtea și atîtea experiențe în zona filmului alb-negru, pelicule memorabile ce umplu rafturile oricărei cinematografii respectabile, ce s-ar mai fi putut întreprinde într-un deceniu dominat de culoare, cînd gusturile, apetența publicului fluctuează în ton cu moda timpului prezent? Cuvințele mă parăsesc și citez dintr-un poet: „Și deasupra celui mai plin pahar poate pluti încă petala unui trandafir și pe această petală încap zece mii de îngeri”.

Da, acest film este unul din cei zece mii de îngeri, nu ingerul pios ci, o plasmuire a unei

Cinematografiile lumii redescoperă azi pelicula alb-negru. Filmul nostru a redescoperit-o de ciuiva ani. Cu succese remarcabile

fantezii strunite prin talent și cultură. Fotografia fiecărui cadru emoționează prin alctuiri tonale de o rară frumusețe (ce saracă este limba), o satisfacție estetică izvorînd din aspirația către perfecțiune. Cadrele sînt largi, de parcă operatorul simte mereu nevoia de spațiu, desenul este fin, filigranat, amintind de splendorile daguerrotypiei. Doru Mitran este inconfundabil în capacitatea sa de a povesti cu focale scurte, de profunzimi ameliatoare, secționare în planuri succesive de umbre, lumini. Prin această modalitate de narativă imagistică, el se îndepărtează definitiv de Călin Ghibu și se apropie mai mult de Florin Mihăilescu, de care-l desparte doar temperamentul mișcării de aparat. Contraste puternice sfîșie ecranul în consens cu atmosfera și dramaturgia filmului și, curios, ai senzația că albul este preponderent negrului. Să fie urmarea unei legi psiho-fizice după care două pătrate egale alăturate, unul alb și celălalt negru, sînt percepute ca și cum suprafața de alb este excedentară? Nu-mi dau seama. Ceea ce știu, albul devine dominant, subliniind, parcă, ideea că tineretea este jubitatoare, moartea personajului intruchipat de Claudiu Bleonț fiind drapată în alb pur, imaculat, după tradiția unor popoare orientale. Imaginea proclamă triumfător supremația albului. Aș avansa chiar o supoziție hazardată, ai impresia că operatorul cîntă la pian numai partea care revine mîinii stîngi, linia melodică; el știe bine că nu se va auzi niciodată bucată cîntată concomitent de ambele mîini, dar doarește ca spectatorii să poată reconstitui întregă piesă, așa cum o aude numai el, în interiorul său.

Culoarea îl predispoaze la alte experiențe. În filmul **Adela**, desenul este, dimpotrivă, înmuat cu ajutorul filtrelor de difuzie (la acest capitol l-aș reproșa o corectare inconsecventă la trecerea de la un cadru la altul), culorile sînt pastelate, picturale, evocînd parfumul unei societăți revoluate, evitînd cu grijă ostentativă ilustraționismului comun din „Ja helle époque”. Albul este convertit în galben, un galben auriu, imaterial, o pulbere ce plutește peste pămînt, lucruri și oameni. Culoarea galben devine o culoare pivot în jurul căreia se rotește întreg universul, un univers exasperat de dorințe nemăturisite, acel univers care visează exuberanțe, eflorescențe, seve și roade. Fișii lungi de negru (umbre, elemente de decor, dire de pămînt răscolit, etc.) contrastează energic cu galbenul, subliniind muzical supremația culorii, rafinamentul acestui galben tandru și apatic.

Hotărît lucru, Doru Mitran, dotat de la natură și cultivat prin studiu, își gîndeste imaginea cu minuție, filmele la care lucrează sau va lucra avînd, din start, premisele unei reușite artistice prin simpla contagiune intelectuală.

Constantin PIVNICERU



O poveste despre tineri filmată de un tinăr (Declarație de dragoste, regia Nicolae Corjos, imaginea Doru Mitran)

Oamenii de aur ai studioului

Marius Ivanciu, sinteza șefului bazei hipice a Studioului „București”, lucrează în Buftea încă din primele zile ale cinematografiei noastre noi, așî apărut pe sute de generice și se povestesc despre dumnezeavostri isprăvi scoase parcă din povestirile lui Karl May, în realitate, cine sintezi?

— Ne-am înțeles să vorbim despre cai, nu despre mine. În 1928 eram „copil calareț” la herghelia de la Jegălia — sint din satul

aș fi poet, aș scrie o sută de cărți despre cai noștri, aș povesti, între altele, cum Spătarul Milescu a ajuns tocmai în China călare pe caii din herghelile bucovinene... Am lucrat cu caii în herghelile de la Sibiu, Lugoj, Craiova, Timișoara, București, apoi pe calul Cocos, lipitan din Divizia I-a de cavalerie, am plecat din Roșiori și-am participat la dezrobirea Ardealului în bătăliile de la Oarba de Mureș, la forțarea Mureșului și în incursiunile la înamic, peste Tisa. La terminarea războiului eram în Cehoslovacia, am fost decorat pentru

Amza Pellea și „suporterul” său din Mihai Viteazul



Girau, la doi pași de Jegălia — pină atunci călărașem acasă pe Roibu, calul tatei, apoi am încălăcat pe Delfis, Carpen, Dracuștie, cu toții cai de legendă, inclusiv Roibu, de acasă

participarea la luptele din Ungaria împotriva fasciștilor germani și a horthyștilor și am fost făcut ofiter, eu, fiul unor țărani din Barăgan. Ca om simplu, mi-am făcut întotdeauna datoria față de patrie.

— Și filmul, cum așî ajuns la film?

— Pasiune veche și filmul, tot din copilărie. M-au filmat de cîteva ori în jurnalele de actualități de pe vremuri și mi-a plăcut. Mi-au plăcut caii în film, vreau să zic. Calul, după mine, este ființa cea mai fotografică și filmogenică de pe planetă. Un film cu cai buni, oricît ar fi de prost, tot merită să fie văzut. Calul inobilează, a fost pictat și sculptat, cîntat și slăvit din cele mai vechi timpuri. Autombulul, în istoria lumii, e trecător, calul e nemuritor, asta v-o spune Ivanciu. Prin anii '50, cînd unii au zis să desființăm caii, am

Marius Ivanciu, părintele de suflet al cailor de la Buftea





Spiritul de echipă sau arta optimei cola- borări

ris, cu toate că am și plins puțin. Există un cîntec vechi de tot: M-ai scupat și m-ai bătut/ Dar cu calul ce-ai avut?... Numai că, în 1968, mi s-au dat pe mină două milioane de lei și-am fost trimis să cumpăr cai pentru cinematografie, în Transilvania, prin părțile Clujului, 200 de cai pentru filmul **Bătălia pentru Roma**. Mai înainte de asta, în Tudor Vladimirescu (regizor Lucian Bratu), folosisem tot cai din baza hipică de la Buftea, dar aveam eu o nemulțumire, voiam să ajungem la cai făcuți și crescuți numai pentru film,

— Ce înseamnă „cai făcuți și crescuți” numai pentru film“?

— Exact ce zic, minji să se nască aici în studio, să fie dresați de mici în cadrul echipelor de filmare, să facă ce le ceri numai din ochi. Caii de film, cînd aud comanda „mo-

„Calul, după mine, este ființa cea mai fotogenică și filmogenică de pe planetă”

tor!” intră în rol ca și actorii, ca cei mai buni actori, vreau să zic. Ruslan, calul lui Amza Pellea în **Mihai Viteazul**, pur sînge englez, murg închis, știe ce rol joacă și vorbește asta am auzit-o de la marele Amza în timpul filmărilor. Gazela și Murguta au filmat în **Frații Jderi**, iar pe Dacu a încălecat cu mare plăcere Sergiu Nicolaescu în mai multe filme de-ale lui. Ciprian e și acum un cal de clasă, pe el călărește Florin Piersic în filmele de epocă scrise de Eugen Barbu. Vreau să zic că un cal bun, ca și un om bun, are în sine simțul datoriei, nu te lasă la greu și te înțelege mai bine decît un doctor în psihologie. Nu exagerez, am văzut în viața mea cai care se bucură și se întristează odată cu tine și te mai și salvează de la moarte, cum mi s-a întâmplat pe front. Sarga, Berta, Doru, Speranța, Cita sînt cai născuți și crescuți în studio, i-ați văzut în sute de filme. Cita, de exemplu, face cascadele de clasă, în **Masca de argint** (regia Gheorghe Vitanidis) trece cu dezinvoluntă prin geamfuri de sticlă, iar calului Deszertor i-ar trebui acordat un premiu

special. Este cel mai blînd cal pe care l-am văzut vreodată, e folosit în cele mai grele filmări, e încălecat de actori care nu știu să călărească și existența lui se confundă cu cinematografia. Lîngă Deszertor, fără ca el să schițeze cel mai mic gest, pot exploda zece petarde de mare calibr. Escadron, Safir, Toboșar, Pampas sînt cai de mare clasă, pentru atelele de patru, îi folosim în filme a căror acțiune se petrece cu sute și mii de ani în urma

— Există o tradiție românească în echitație?

— Parerea mea este că de sute de ani există o școală românească de echitație. Vorbim de echitație de stil francez și stil spaniol, însă românii au călărit de mii de ani în stilul lor, după școala lor învățată din bătrîni... Am și-o mică intristare, dacă hirtia dumneavoastră rezistă la ea. De ce actorii noștri nu prea știu să călărească? Cunosco mari actori care se urcă pe cai ca pe bicicletă. În urmă cu ani, la Institutul de teatru și cinematografie, se făcea și echitație. Acum s-a renunțat de ce? Mai ales că le-am sta oricînd la dispoziție, aici la Buftea. Cel mai bun călăreț dintre actorii noștri a fost și rămîne Colea Răutu. Sergiu Nicolaescu e și el un virtuoz, la fel ca Iurie Dariu și Ștefan Velniciuc. Între actrițe, sîngura amazoană de nota zece e Margă Barbu. Am băgat de seamă că actorii străini știu, aproape toți, să călărească foarte bine. I-am văzut aici la Buftea, alături de cascadele noastre călăreți Paul Fister, Dumitru Crăciun, Dumitru Chiuzelea, Rusu Ionel și de regretatul Tudor Stavru.

— Cum ați vrea să încheiem această discuție? Să vă întreb ceva despre perspective...

— Da, avem perspective frumoase, după cum va poate spune și prietenul meu Daniel Rețeanu, medicul veterinar al bazei noastre hipice, un mare iubitor și crescător de cai. Avem aici, în bază, un grup de minji care vor face filme la anul 2000. Emir, Condor, Cubitai, Alba, Dana, cai de rasă mare care își așteaptă debutul pe ecran. Pe unii îi specializăm de pe acum în cascadele și căzături de tot felul, încît să-i întreacă pe Chilimbar, Solca, Bălăceana și Vraja acum în serviciu la multe filmări.

— Marius Ivanciu, v-am văzut călare. Ați-ți în jur de 50, cîți ani aveți în realitate?

— 62 și nu vreau să mă pensionezez niciodată. Caii și filmul sînt viața mea.

Convorbire realizată de Marcel PĂRUȘ

Un reflector pe filmul de montaj

— Ioan Grigorescu, profitînd de experiența de cineast pe care a-ți dobîndit-o, vă invit să participați la ancheta noastră despre montaj. Sînteți scenarist, o știți toată lumea, și cred că nu a uitat nimeni că aparatul de filmat v-a fost, înainte de orice, condeiu în **SPECTACOLUL LUMII**. Ați făcut și regie, dar montaj — și sper că nu mă înșel — nu, sau încă nu considerînd că totul este posibil.

— Știți ce m-a fascinat, din întregul bagaj de apăratură al unui film? Nu camera de luat vederi, nici sofisticatele instalații de mixare a filmului ca sunet, ci... masa de montaj.

— De ce? E doar un simplu obiect, „obiectul” muncii noastre, a monteurilor — ca să zic așa — și nu arată deloc tentant. Tipul Prevost pe care lucrăm noi e chiar o masă „de metal”... în sensul în care se spune — de exemplu — și o masă „de oameni”.

— Excelenta metaforă! E vorba chiar de o masă de oameni, pentru că aici, la masa de montaj se adună creația întregii echipe de filmare. Nu vreau să fiu original cu orice preț! Nu știu dacă ceea ce cred eu că înseamnă montajul de film - nu este o preluare dintr-o lectură sau ceva auzit de la alții, dar sint conștient că montajul este sintaxa limbajului cinematografic.

— Un limbaj folosit de întreaga echipă. Vorbii-ne despre cel care — ca să zic așa — concretizează, aplică regulile sintaxei...

— Pentru a nu face omisiuni nedorite, nu voi pronunța decît un nume: Rada Calin. Este exact cum aș spune Alexandru Bocăneț, dacă cineva m-ar întreba cîrui regizor muzical i-aș fi văzut cele mai promițătoare perspective. Rada Calin întrunește toate calitățile unui creator de montaj: rețină acută, capacitatea de a sesiza fotografia în marginea căreia trebuia să cadă tășul — hai să-i zicem — „foarfecii” (deși aș fi fost tentat să-i zic „ghilține”), arta decompunerii și recompunerii mișcării, ordinea, disciplina, acuratețea, punctualitatea, discreția și modestia. S-ar putea să-mi spuneți că ultimele șase caracteristici sînt șine quaz non oricărui meserier profesional cu seriozitate. Și, totuși, nimic mai cumpilat în elaborarea unui film decît dezordinea în montaj. Cînd se produce un astfel de lucru, cînd mii și mii de metri de peliculă decupate cadru cu cadru nu se află sub o lucidă stăpînire a unei minți sever ordonate, atunci se ajunge la ilustrarea vie a zicalei despre acul în carul cu fin!

— Carul cu fin însemnînd, de multe ori, peste zece mii de metri de peliculă, iar acul, același fotograf, nu mai mare de aproximativ trei centimetri, reprezentînd ideea, ritmul, sentimentul...

— Iată cum acul de trei centimetri trebuie găsit, uneori, chiar dacă pentru asta se cere luat la mînă pai cu pai tot finul din car. Și mai este o trăsătură necesară întregirii acestui portret: răbdarea. Nu există regizor care să recunoască faptul că nu a tras cadrul ideal, cel visat și care, indiscutabil, e necesar să fie lipit acolo unde ar „salva” totul.

— Și nu există monteur care să nu caute, la rîndul lui, cadrul ideal tras de regizor...

— E adevărat. Personal, hotărîndu-mă să pășesc pe calea deschisă de frații Lumiere, a trebuit să-mi însușesc și ceva din tainele montajului. Ba, dacă ar fi să mă dezvălui într-un mod febril și total, ar trebui să recunosc că am învățat să scriu pentru film și să filmez, mai mult trăgînd cu ochiul pe la mesele de montaj unde, adesea, eram musafir nepoftit — decît ucenicînd pe la regizori și operatori. Cred că nu există școală mai bună și nici cale mai sigură de însușire a meseriei de cineast decît montajul. Adevăr valabil și pentru un scenarist. Aș putea să adaug numelui evocat pentru schițarea portretului omului de la masa de montaj, zeci de alte nume, dar n-o fac. Nu din lipsă de deferență, ci tocmai din respectul pe care îl nutresc față de cei al căror nume este menționat la loc de cinste pe genericele filmelor, pe sub ochii cărora fiecare peliculă a trecut de zeci de sute de ori, fotografiată cu fotogramă

— Sînteți autorul unor importante pelicule cărora le-ați făcut și „solo de montaj”

— Socot că la noi se fac prea puține filme de montaj, în ciuda faptului că publicul și-a manifestat atașamentul față de acest gen. Fil-

Cea mai bună
școală
pentru a învăța
meseria de cineast:
montajul

mul de montaj este ca literatura document. Cînd o astfel de peliculă stîrînește interesul a două, trei milioane de spectatori într-un an de prezență pe ecran, demonstrația popularității genului a fost făcută. După cele o sută de episoade din serialul **Spectacolul lumii** și după nouă luni petrecute la masa de montaj — perioada cît a durat „gestația” lui **Mondo umano** — pot spune că bucuria „rostitii de sine” prin astfel de pelicule nu este mai mică pentru un cineast decît atunci cînd abordează genurile majore. Dar dacă, cel puțin pentru mine, această „rostitie” s-a putut făcuți, ea se datorează, în bună măsură, extraordinarilor artiști ai montajului cu care am avut șansa să colaborez. Din imaginea lor „cumulativă” s-a născut chipul unei Șeherezade moderne a cărei rațiune de a fi este veșnic optimistul „va urma”!

— Poate vă veți dezvolta pledoaria.

— Nu-mi propun să comit un act justițiar față de truditorii peliculei cinematografice. De altfel nici nu cred că ei ar revendica așa ceva. Dar nu pot să nu constat că prea arareori critica noastră de specialitate acordă, în contextul cronicilor curente, atenția cuvenită montajului, apreciînd sau deprecînd — după caz — aportul monteurului în sfîșuirea unei pelicule. Și e păcat.

Convorbire realizată de
Adina PETRESCU

Margă Barbu — „amazoana de nota zece” (în **Masca de argint**)
Florin Piersic, alias Mărgelatu



Calul, protagonist al unui poetic documentar: **Caii de dimineață** de Nicolae Cabel



Repere ale artei interpretative românești



George Calboreanu,
o gravitate de orgă
(În *Secea* alături
de alte mari figuri
actoricești Amza Pellea
și Ilarion Ciobanu)

din meserie și din instinctul lui actoricesc, ca trebuia să-și găsească niște acțiuni care să-l ajute, care să creeze atmosfera. Așa că, a început să „juceze” la o sticlă cu nu știu ce conținut, și o făcea cu un aer total desprins de prezența subsemnatului. Pe urmă, a tras un sertar făcându-se că ține morțiș să găsească ceva peste care nu dădea de loc. Și mormăia ceva pentru el, ca în negustorul acela goldonian. Nici astăzi nu-mi dau seama cum am intrat în discuție, nici care fusesse pretextul. Știu doar că ne-am trezit discutând cam ceea ce aș fi dorit, dar eu nu apucasem să-i pun nici una din întrebările mele abile. Vorbeam și vorbeam, când cu entuziasm, când cu amărăciune. Disparuse sfiala precarei cunoașteri și ne încrușamă păreri. Era, totuși, prea îngadutor, prea „boier” în discuție și pe mine mă întăria atitudinea asta, mă făcea să devin țepos. Zimbea și parcă îi venea, de departe, un gând din tinerețea lui. Schimba locul prin cameră de parcă se ferea de imobilitate. Ceva suna ca pe scena: vocea lui de orgă. Timbrul era același, numai intensitatea alta, ca pentru cameră. Curios însă cum vorbele nu sunau a replici, a idei ambalate luxos și amagitor. Nu, vorbele păreau ca se nasc atunci și chinul nașterii lor era nouătea pentru mine care însoțea vocea atit de cunoscută, de solemnă, de wagneriană — cum o găsim nu mai știu cine, într-o disperată încercare de a afla un termen de comparație.

Discuția se derula de o bună bucată de vreme și s-ar fi convenit sfârșită. Dar nu oricum: „Eu, stimabile — potim, imi zic, cum o dai, cum te întorci, Caragiale și printre noi! — eu caut mai întâi în text, îl ascult pe autor. Pe urmă, ascult să văd ce vrea și regizorul”. Tăcea acum. Nu voia să cadă în teoretizări sau, poate, socotea de prisos să mai spună că pentru el adevărul părinte al spectacolului era stăpînul ideii lui fundamentale — autorul. Îl lăsam să tacă, pentru că avea ceva statuar în atitudinea asta. Îi întinsem de cîteva ori privirea; aceeași, deși contextul fusese de fiecare dată altul. Nu te ocolea, dar nici nu se oprea la tine. Era o privire care bătea departe. Știu, mi-aduc bine aminte, că ratasem interviul. Cunoșusem, în schimb, un om, un mare om, un unic al scenei noastre.

Mircea ALEXANDRESCU

Talentul bate întotdeauna departe

Eram foarte fisticit în ziua aceea, mergînd spre întîlnirea fixată cu marele actor. Au trecut ani destui de atunci. Știam cum era el pe scenă, cum era el pe ecran. Știam, așa, în li-

nii mari, că „e mare”. Dar cum o fi în realitate? Nu mă preocupa, sincer să fiu, cît este el de mare în Ștefan cel Mare, ci, dacă nu cumva, eu sînt prea mic pentru un asemenea rendez-vous profesional. Îmi închipuiam fel de fel de stratageme, de introduceri „abile”, tipice interviurilor. Îmi trecea prin minte, firește, și ipoteza eșecului, dar o bagatelizam cacci dacă aș fi crezut în ea cu toată seriozitatea ar fi însemnat să mă întorc din drum. Totuși, din zece în zece pași, îmi țiuia în ureche întrebarea: Și dacă te faci de ris?

Am ajuns. Respir adînc, îmi impun, cu chiul cu vai, o atitudine de om foarte stăpîn pe sine, atît de aparent stăpîn pe sine, cît poate

fi cineva total nesigur în întîmplarea în care tocmai intrase. Îl așteptam pe actorul acela mare să-și facă apariția în arena interviului meu. Se arată un om de talie obișnuită, și dacă un foarte promițător „emboinpoint” n-ar fi contribuit la amplificarea prezenței fizice, cu siguranță că un Calboreanu slab mi s-ar fi părut chiar și mărunț. Pînă aici, constat, am rezistat șocului mărimii și prind curaj. Ceva, și nu ceva care poate fi neglijat, schimbă datele problemei: el, actorul, nu este pe scenă iar eu, criticul, nu sînt la spectacol. Așa că ne vedem condamnați să fim ori amîndoi actori în viață, ori să fim așa cum sîntem în afara profesiunilor noastre. Calboreanu știa, totuși,

Nimeni nu poate lua locul nimănui

In afara marelui său talent, avea un chip frumos și o superbă voce baritonă, daruri care i-ar fi putut asigura o strălucită carieră de june prim și o popularitate de star.

El a ales încă de la debut, arta grea a compoziției și respectul unui public care nu l-a părăsit niciodată. Se venea la teatru pentru Mihai Pălădescu; publicul alegea, adeseori, spectacolul nu pentru piesa pe care uneori o ignora, nici pentru autorul clasic pentru care nu mai avea curiozitate, venea să-l vadă pe Mihai Pălădescu interpretînd un rol, act artistic inedit, întotdeauna uluitor.

Golul pe care îl lasă e imens. În artă nimeni nu poate lua locul nimănui. Fiecare ar-

tist valorează cît el însuși, iar el valora mai mult chiar decît marea admirație pe care publicul i-a dăruit-o totdeauna.

E trist că de cele mai multe ori trebuie să măsurăm valoarea unui artist prin golul pe care îl lasă dispariția sa.

Cîte spectacole s-au creat, oare, pentru el? Cîte filme s-au gândit în vederea lui?

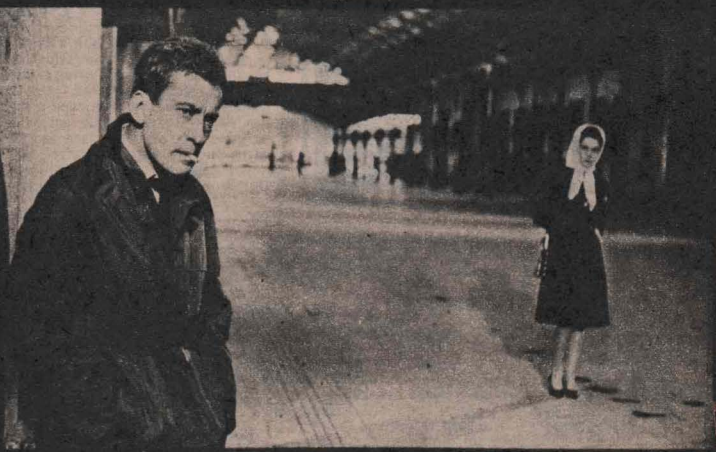
Cu Mihai Pălădescu filmul românesc a trecut pe lîngă una din șansele lui majore. A trecut pe lîngă... Așa cum a mai făcut-o și în cazul lui György Kovács.

Fiecare pierdere de dimensiunile acestea ne atrage atenția că marile talente nu se nasc în fiecare zi, chiar la un popor cu har ca al nostru.

S-ar putea ca de acum înainte, cînd nu-l mai avem, să ne aducem și mai des aminte de cîtă nevoie am avea de prezența lui în filmele noastre. Eu, una, știu că peste o anumite categorie de roluri din ceea ce, poate, voi mai realiza, am tras cortina. Prin pierderea lui Mihai Pălădescu, lumea filmelor mele s-a micșorat dureros. E partea mea de ispășire pentru vina față de el a întregii noastre cinematografii.

Malvina URȘIANU

Se venea la spectacol pentru Mihai Pălădescu (aici în *Meandre* alături de Margareta Pogonat)



Pe vremea cînd făceam un film la trei ani odată

O întinsem, ultima oară, în decembrie trecut, la Festivalul filmului studentesc, într-o însuflețită solemnitate consacrată de tineri, veteranilor filmului românesc. Urca, respirînd greu, treptele cinematografului „Studio”, le urca încet, sprijinită ferm de brațul regizorului Jean Georgescu. Îi va fi fulgerat prin amintire, în anevoioasa-i ascensiune, cum, foarte tînră, adolescență încă, a urcat prima oară pe scena cinematografului?

Fiindcă pînă să ajungă actriță de film, fusese, decenii de-a rîndul, „artistă de cinema”. Jucase adică, vreme îndelungată, în puzderia de trupe care înjghebau reviste pe scenele cinematografulor de cartier, în antractele proiectiilor. Jean Georgescu însuși își amintea că, elev fiind, cu bărbia rezemată de balustrada galeriei, o urmărea pe scenă la „Franklin” sau la „Marna”, pe Grivița. Venea, cu o mină în șold și gust aprins de gilceavă, repezînd sala care o întîmpina în delir: „Mocles!”

Doazăzeci de ani mai tîrziu, regizorul chemat să ecranizeze *Noaptea furtunoasă*, o redescoperea tot în revistele cinematografulor, în trupa lui Titi Mihăilescu. La probe, rusinoasă... ca Veta! O săruta George Demetru, vîitorul Chiriac, care avea să-i provoace atîta zbucium și bătăi din ploape. „E Veta!” — a decis Jean Georgescu. Ochiul regizorului văzuse bine! Alături de Alexandru Giugaru, mare actor care trecuse și el prin școala trupelor de revistă ale cinematografulor, **Maria Maximilian** se revela un temperament și o actriță. Descoperită la aproape 40 de ani, cam prea tîrziu să se mai impună în conștiința spectatorilor de teatru, fiindcă filmele se făceau pe atunci cîte unul la trei ani o dată.

A rămas, așadar, actrița unui singur film, interpreta unui singur rol. Dar a trăit satisfacția să vadă cum, la mai bine de 40 de ani de cînd deschisese usa micului platou cinematografic al O.N.C., tineretului, actori și regișori ai zilei de miine, o cunoștea, o aprecia și o sărbătorea.

Cîteva luni mai tîrziu, în miezul verii, s-a stins.

Dar risul ei, trezit de acel „Angel radios!” al exaltatului Venturiano—Beligan încă mai reverberază în noi și va mai răsună cine știe cît, în săliile de cinematograf. În acele săli în care și-a început și și-a încheiat viața, în cea de a doua ei casă...

T. CARANFIL

O, ce noapte furtunoasă! — putem exclama și astăzi (Două interprete nemuritoare: Maria Maximilian și Florica Demion)





Pe nisipul incins discuși aprinse

amănunte anecdotice, s-au dat informații documentare sau biografice, s-au înregistrat terribilisme și, nu numai din partea publicului juvenil, s-au reafirmat adevăruri esențiale și s-au emis reformulări banale, s-au oferit sfaturi pentru aspirații la gloria de cineașt și s-a propus chiar inițierea unui concurs de idei pentru scenarii. Deși concluzia globală este că problema cea mai spinoasă rămâne... harul cinematografic. Acum, cînd febra disputelor s-a stins, se impune, e necesară o detașare de prea acute carențe și discrepante profesionale. Bilanțul acestei retrospectivă a producțiilor studiourilor Buftea, desfășurată în aerul tonic al litoralului, într-un climat propice autoexigenței, stabilește un tablou de valori existente sau posibile în filmul nostru la ora de față. În viitorul apropiat se vor alătura și tinerii cineaști care așteaptă cu nerăbdare proba de foc a filmului de ficțiune.

Dedicat tinerilor care, în vîltoarea primului război mondial, au continuat să lupte și în spatele frontului, **Bătălia din umbră** (scenariul Mihai Opris, Constantin Paun, regia Andrei Blaiet) a fost prezentat în premieră absolută în afara de concurs. Modernă narațiune cinematografică, ecranizarea romanului lui Cezar Petrescu, **Intunecare** (scenariul Petre Sălcudeanu, regia Alexandru Tatos) s-a confruntat, din nou, cu receptivitatea publicului tinăr. Proiectat după decernarea premiilor, **Collerul de turcoaze** (scenariul Eugen Barbu, Nicolae-Paul Mihail, regia Gheor-

ghe Vitanidis) ar fi putut declanșa — desigur — o polemică în legătură cu „priza la public” a filmului de aventuri, dacă filmul ar fi fost înglobat concursului. Pe un scenariu aparținînd lui Ion Bucheru, Ilie Epstein debutează cu scurt metrajul **Lucrare de control**. Alături de fostii săi studenți, apare aici, în ultimul rol, Octavian Cotescu. În memoriul, maestrului i s-a acordat titlul de laureat al Galei (pe ecranul cărții a mai jucat și în alte două pelicule). **Căsătorie cu repetiție** (scenariul Francisc Munteanu, regia Virgil Calotescu) a reconfirmat nevoia acută de umor, de bună dispoziție, într-un cuvînt, nevoia de comedie, în **Sper să ne mai vedem**, filmul lui Ion Băieșu și Dumitru Dinulescu, salutară rămîne intenția de a dinamiza castelul de clișee al scenariilor tip, în nota unei ironii tandre. **Vară sentimentală** (scenariul Vasile Băran, regia Francisc Munteanu) adoptînd maniera romanțării, inventariază mai multe subiecte de factură similară. Tudor Popescu și Șerban Creangă în **Clipa de răgaz** enunță un posibil și interesant conflict între mentalități, o schiță de caractere ce s-ar fi dorit mai bogată, mai nuanțată. Glosînd pe tema prieteniei adevărate, o infuzie de adolescență prospectivă aduce filmul cuplului Nicolae Cristache — Cristiana Nicolae, **Al patrulea gard, lingă debarcader**. Delicatetea investigației psihologice este proprie și tandemului Vasilica Istrate — Elisabeta Bostan, iar **Promisiuni**, la Costinești, a însemnat o relansare a filmului de familie, sensibilă pledoarie pentru onestitate și demnitate, pentru o viață trăită frumos. Creații deosebite au izbutit actorii Maria Ploae, Ioana Crăciunescu, Mircea Diaconu, Ion Caramitru. Vorbind, ca de obicei, cu nesupună dragoste despre micuța protagonistă, regizoarea Elisabeta Bostan a jînut sa evidențeze tenacitatea cu care Medeea Marinescu își onorează nu doar vocația cinematografică, ci și pe cea muzicală, de pianistă, în realitate și nu doar pe ecran. Film de mare anvergură, care dă măsura posibilităților materiale deosebite ale cinematografului românesc, **Noi, cei din linia întâi** (scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) relevă o excepțională capacitate de a emoționa, luminînd destine individuale pe fundalul unui destin colectiv. Perspectiva general umană din care este construit subiectul — eroismul ca act suprem al omeniei, — face ca acest film de război să fie, — firesc, un puternic mesaj de pace. Interpretii tinerilor protagoniști, Anda Onesa și George Alexandru, deși aparținînd unui alt timp istoric, s-au identificat fără nici o rețineră cu personajele, vîrstă fiindu-le aceeași, idealurile comune.

Pentru toți cei care au fost, sînt sau vor fi la Costinești, numele superb al stațiunii a devenit — așa cum frumos spunea o tinărară actriță — sinonim cu noțiunea de căldură, de căldură umană care animă latentă virtuți propagă însușiri etice, afirmă valori estetice. Pentru că în fiecare film, ca și în fiecare suflet, există, trebuie să existe, așa fărîmă de diamant care reflectă în mod personal și unic lumina înconjurătoare, făcînd să strălucească chiar și pentru o fracțiune de secundă una din miile de fațete ale spiritului creator veșnic tinăr...

Irina COROIU

Foto: Victor STROE

(Urmare din pag. 24)

matografic **Cali de dimineață**. Un om, o pasiune, efortul imens, munca tenace, traseul devenirii, de la ambiția la performanță, de la concret la abstract, saltul în idee sînt treptele unui eseu datorat unui tinăr cineașt de mare talent, Ovidiu Bose Pastina, și intitulat cu un limpede vers: **Iar ca sentiment, un cristal**.

În selecția studioului „Animafilm” nu s-au particularizat, în acest an, noi tehnici sau propuneri plastice deosebite, în schimb a funcționat o instanță morală suverană. **Spinii trandafirului**, pilulele lui Neil Cobar, au concursat, prin concizie, versiunea modernizată la **Balada unui greier mic** (regia Laurențiu Sîrbu). **Portretul Tatianeii Apahidean** a sugerat printre fotografii că esențial, în orice poveste, este ca personajele să fie animate de palpabilul vital al verosimilității. Nevotii de comunicare, strădăniile de a imagina o punte de legătură între semeni nu trebuie să se preocupească nici un efort, susține tinărul Olimpiu Bandalac în **Podul**. Compendiul de bună purtare oferit tinerilor e completat de **Drumul drept** al lui Olimp Vărășteanu (trei personaje, trei temperamente diferite își desfășoară „firul vieții” rezistînd tentațiilor mai bine sau mai rău) și **Pegas** în care Zaharia Buzea trimite o săgeată directă îngratitudinii.

Stacheta producțiilor studențești a fost fixată la cota grevei asumării a responsabilității tinerilor față de viitorul omenirii. În **Pină nu e prea tîrziu**, un fost student la actorie care și continuă ucenicia în I.A.T.C., la secția de regie, Dumitru Lazăr, prevalîndu-se inteligent de laconismul datelor referitoare la cursa înarmărilor și de materiale de arhivă filmate în toate colțurile globului, suprapune elocvența demențială a întreprinderilor aberante și virulența avertismentului chaplinian al anilor '40. Posibilă replică, peste decenii, la un film celebru cu același titlu, **Scurtă întîlnire**, departe de a fi doar un „studiu de culoare” prin plurile sinestezii, conferă transparență imaginii și permeabilitate sensurilor, recomandînd un alt tinăr cineașt care și stăpînește foarte bine meseria, Horia Lăptes. O discuțiabilă profuziune acoperă valența poetică intenționată de filmul lui Mraz Francisc, **Pilmbare de duminică**, într-o eboșă cinematografică, **D-ale publicității** (autor Dan Berlogea), stupiditatea este luată cu asalt. Miza prea mică estompează exercițiul **Portret oval** al lui Sergiu Ungureanu. Umor la domiciliu de Valentin Vasilescu demarează ca un sarcastic amendament la adresa birocratilor, dar sfîrșește ca recital al unui „tinerant” actor de comedie. Insuficiența elaborare prealabilă face ca filmul Oliviei Șireanu **Dacă dragoste nu este să rămîni o banală întreprindere fals-moralizatoare corect narată**.

Modesti, cineaștorii au avut o audiență mai restrînsă, deși propunerile lor nu au fost lipsite de interes. Ei nu s-au mulțumit doar să detalieze un flux tehnologic (**Huila**, Familia Inginerului Livescu) o manifestare folclorică (**Samus**) sau o schimbare de anotimp, ci au încercat și un limbaj cinematografic mai special: **O anume stare de spirit** de Petrică Gheorghe și Alice Georgeta Pirvu — diafan-suavă persiflarea a derizoriului în concepția de viață a tinerilor și **Dublu sens** de Petrea Zeida — o îndrăzneală și acidă parodie antirozboinică.

Interesul general — bineînțeles — a fost polarizat de filmele artistice de lung metraj. Noaptea senine și dimineațele toride, conferințele de presă de pe nisipul fierbinte și dezbatutele prelungite pe terasa hotelului Forum sau în pragul căsuțelor botezate și numerotate Albastros 1, 2, 3 etc., risipite cochet pe verdele falezel, nu erau, parcă, suficiente pentru pofta grozavă de discuții a tuturor, a tinerilor în special. S-au semnalat tentative (reșuite) de analiză critică și observații pertinente, s-au făcut destăinuri, mărturii de creație și profesii de credință, s-au invocat

Tineri care nu sînt numai spectatori.
Cineaști care sînt și spectatori —
de fapt creatori și cinefili
dezbătînd laolaltă filmul românesc



Invitație la... un pepsi:
Valentin Uritescu George Alexandru și Ecaterina Nazare

Palmares

Marele premiu a fost atribuit colectivului de realizatori al filmului **Noi, cei din linia întâi** (scenariul: Titus Popovici, regia: Sergiu Nicolaescu, imaginea: Nicolae Girardi, scenografia, costumele: Radu Corciova, Gabriela Nicolaescu. Muzica: Adrian Enescu).

Premiul special al juriului a fost acordat filmelor **Cei mai frumoși 20 de ani** (scenariul: Dinu Săraru, Viorel Cozma, regia: Mircea Mușeșan), **Cununa de lauri** (scenariul: Nicolae Dragoș, regia: Anghel Mora) și **Partidul, Patria, Poporul** (scenariul: Nicolae Dragoș, regia: Virgil Calotescu).

Titlul de laureat al Galei pentru regie a fost atribuit regizoarei Elisabeta Bostan, pentru filmul **Promisiuni**.

Titlul de laureat al Galei pentru interpretare feminină a fost acordat actriței Maria Ploae, pentru rolul Ioana din filmul **Promisiuni**.

Titlul de laureat al Galei pentru interpretare masculină a fost atribuit actorilor Valentin Uritescu, pentru rolul sergentului Șapte trațe din filmul **Noi, cei din linia întâi** și George Alexandru (debut) pentru rolul sublocotenent-

ului Horia Lazăr din filmul **Noi, cei din linia întâi**.

Premiul tineretii a fost acordat filmului **Al patrulea gard, lingă debarcader** (scenariul: Nicolae Cristache, regia: Cristiana Nicolae).

Titlul de laureat al Galei pentru film documentar a fost atribuit filmelor: **Cali de dimineață** (regia: Nicolae Cabel), **Festivalul „George Enescu”** (regia: Tereza Barta) și **Iar ca sentiment, un cristal** (regia: Ovidiu Bose Pastina).

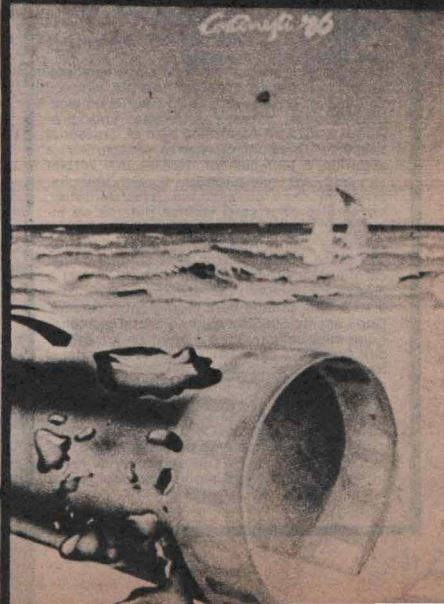
Titlul de laureat al Galei pentru film de animație a fost acordat filmelor: **Drumul drept** (regia Olimp Vărășteanu) și **Podul** (regia Olimpiu Bandalac).

Titlul de laureat al Galei pentru film realizat de studenții de la I.A.T.C. a revenit filmelor **Pină nu e prea tîrziu** (regia: Dumitru Lazăr, imaginea: Adrian Bota) și **Pilmbare de duminică** (regia și imaginea Mraz Francisc).

Titlul de laureat al Galei pentru film realizat de cineaștorii a fost acordat filmelor Familia Inginerului Livescu (autor: Alexandru Arginteanu, cineclubul întreprinderii de școli și elemente hidraulice Focșani) și **Dublu sens** (autor: Petrea Zeida, cineclubul Casei de cultură a municipiului Botoșani).

Juriul a acordat titlul de laureat al Galei „în memoriul” actorului Octavian Cotescu pentru rolurile realizate în filmele **Clipa de răgaz**, **Lucrare de control** și **Căsătorie cu repetiție**.

Noul afiș al tineretii manifestării
a cinematografului românesc
ajunsă la a 9-a ediție

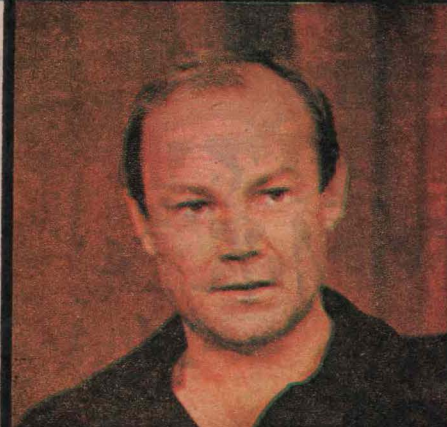


Un bucureștean despre „Al 41-lea”

Se împlinesc anul acesta 30 de ani de la crearea unui film care a marcat o dată importantă în evoluția cinematografului de după război: **Al 41-lea**. Revista noastră a consacrat o cronică amplă la vremea reluării acestei capodopere, în București. Iată însă că am primit o scrisoare de la un cinefil (**Dan Obadă**, str. Străulești 5, București) care se ocupă cu o reală competență și o admirabilă justete a tonului de filmul lui Ciuhrai. Îndeoși, „trimiterile” — de la John Ford la Labiș! — ne-au mulțumit și-i facem loc în rubrica noastră, dovedindu-ni-se — a cita oară? — ce potențial de spirit și nuanță vibrează în marele nostru public cinefil. Scrisoarea are ca motto aceste cuvinte ale lui Octavian Cotescu: „Să ajungem să nu ne mai fie rușine de canoare”.

„Realizat în 1956, filmul lui Ciuhrai propunea și impunea o nouă viziune asupra năvelei lui Boris Lavreniev, ecranizată pentru prima oară în perioada „marelui tăcut” de Iakov Protazanov. Privită la început ca un act de mare îndrăzneală a necunoscutului Ciuhrai, opera a fost considerată mai apoi, pe drept, o cotitură în filmul sovietic. Aceasta deoarece revoluția nu mai era privită grandilocvent, manieșt, ci sub incidența ei cu destinul oamenilor. Ciuhrai nu se mai mulțumea, ca alți cinești, să exalte actul de vitejie în sine, ci să arate sacrificiul uman și mai ales pretul și semnificația lui. Ciuhrai studiază întregul prin parte, existind în film o trecere de la planul general și social (văzută prin drumul ostașilor Armatei roșii în deșertul Karakum) la planul individual. Este, desigur, acea mișcare absolut necesară în artă de „micșorare” a obiectivului care se fixează asupra unui cuplu, o mișcare de trecere de la exterior la interior, marcată și de intervenția povestitorului. Regizorul sovietic realizează momente de intensitate dramatică (imposibil să nu te gindești la

Patru pierdută a lui John Ford) care culminează cu scena vinovăției soldatului adormit în postul de sentință; deși este pătruns de vinovăția sa, el pare mai degrabă să acuze, indirect, însuși războiul, lupta oarbă, violența ca rău primordial pentru oamenii din toate timpurile. Totuși comisarul (Nicolai Kriucikov) îi întinde un colț de piine — simbolul înșuși al existenței, al supraviețuirii, trimițându-ne cu gândul la superbul vers labian (scris în același an!): „Mânc și pling. Mânc!” în edificarea unei alte societăți, viața popoarelor din Uniunea Sovietică nu a fost ușoară, fapt sugestiv explicat, mai ales, prin grupul de Kazahii în care se cuvine a fi identificat omul obișnuit, cel care muncește fără se se bată în piept — realismul frust al cadrelor, lupta omului cu natura cred că pot trimite tocmai la **Nanuk** al lui Flaherty. În (să zicem) partea a doua, accentul este pus pe labirintul interior. Dar dragostea infirpată între Mariutka, femeia revoluționară, femeia luptătoare, cu toate trăsăturile care decurg și ofiterul exponențial al vechii clase nu durează, nu poate dura, pentru că ei aparțin unor lumi diferite, care se întind doar secvențial. Mariutka e o fată simplă, cu inima de revoluționară, cu suflet de poet. E splendidă scena în care Mariutka scrie poezii, de o simplitate de zărmantă, în timp ce tovarășii ei dorm. Mai amplu și mai plastic și redat ofiterul, dușmanul, „nătărăul cu ochi albaştri”. El e, într-un fel, un ghepard, care asistă deloc pasiv la declinul clasei sale, la ivirea unei noi lumi; ar dori să uite de toate, de cele o mie de adevăruri, de luptă, de idealul pe care și l-a căutat în viață, să se retragă în iubirea descoperită, dar sosește la timp barca „fraților săi albi”. Sigur, filmul poate fi privit și doar ca o poveste de dragoste, dar nu mai contextul istoric, politic îi dă dimensiunea deosebită. Foarte importantă mi se pare a fi contribuția unui operator de cea mai înaltă clasă: Serghei Urusevski. Lirismul romantic al filmului este generat și încadrat de o imagine rafinată, trezind aproape pe nesimțite de la vehemență la discreție. Alături de **Balada soldatului**, acest al 41-lea dă sentimentalismului o rară atinsă capacitate de pătrundere și analiză. Asemenea reprogramări nu pot decît să ferească alt pe cei care le fac, cit mai ales pe cinefilii, mulți, puțini, alții cîți sint!”



Klaus-Maria Brandauer, cel capabil să fie și Mefisto și Jean Christophe...

Contra-ofensiva inteligenței

Era de așteptat, căci altfel, vorba aceea, disperam: nici Rocky, nici Rambo, nici bicepsii uriași ai lui Schwarzenegger nu mai fac atâtea paralele... Producătorii și spectatori americani s-au săturat repede de alții pumni, de atâtea raționamente pe bază de caft, de atâtea sînge adevărat, pina intri în cinema... Ce s-a mai întimplat, deci, după un sezon fără prea mult rezon, dacă nu în infern, atunci pe ring sau în simulacre de ring, cu oameni pe care-i pasive mereu Sing-Sing-ul? Fără să cădem în excesivul entuziasm al strigătului: „a triumfat rațiunea!” — cînd triumfă ea, așa ca să mergi pe pereți de ferice? — totuși se poate scrie, cum o face Alain Riou în „Le Nouvel Observateur”, că „excesul de muschilatură a consacrat triumful creierului”.

Cel care intruchipează această contraofensiva a inteligenței asupra brutalității nu este deloc necunoscut și în nici un caz un pirpiriu. Ironia face ca el să se fi născut în țara de unde a izbucnit colosul de Schwarzenegger — Austria: „M-am născut în urmă cu 42 de ani într-un sătuc din Alpii austriece, unde nu exista cinema și nici un post de televiziune; am învățat teatrul din texte, fără vreun model”. Fizicul lui nu e chiar neutru, e un bărbat foarte bine clădit, extrem de atrăgător ca energie, ca energie a inteligenței, a farmecului, la unii oameni tip de farmec: farmecul viclenos, încercat de malții, de duplicității, de viclenii pe care nu le poți desprăgi clar de elanurile unei generozități neașteptate. Îți știm din **Mefisto**, film cu totul remarcabil, regizat de Istvan Szabo, în care acest Klaus Maria Brandauer explodează într-o creație uluitoare a unui actor bătut și de angelic și de demonic, în plină și păcătoasă epocă a hitlerismului, cînd răul pune la greș și decisiv încercare tot ceea ce este valabil și creator în om. Prea puțin remarcat la Cannes, **Mefisto** s-a bucurat — spre lauda publicului nostru — de o excelentă presă scrisă și orală la noi, ca în Statele Unite să creze o impresie la fel de profundă, fiind și acolo unul din marile filme ale anului '82-83. Brandauer-Mefisto a putut fi văzut la noi și în idilic serial **Jean Christophe**. Talentul lui poate, deci, îmbrățișa și iadul și paradisiacul... El corespunde, în gustul clasic al producătorilor americani, aceluși chip de actor — din ce în ce mai rar — intruchipat cîndva de Claude Rains și George Sanders, șarmeurul periculos, cel căutat cu nesăț de Hitchcock după legea lui fără greș: „Cu cît e mai bun actorul răului, cu atît e mai bun filmul...”

După creația din **Colonelul Redd**, tot în regia lui Istvan Szabo — Brandauer a fost asaltat de producătorii occidentali și, după un rol de rău și al dracului în ultimul James Bond al lui Sean Connery, Klaus Maria a lucrat, fără mult succes însă, cu Skolimowski, în **Vaporul-tar**, în rolul unui „bun” pe care îl crezi tot timpul un rău, formula în care Brandauer excelează, dar aici n-a dat rezultate mari, „fiindcă — explică artistul — mie îmi trebuie întotdeauna o cineva serios în față, ca să-mi dea replica. Or, „Skoli” n-a găsit nimic mai bun decît pe fiul său. Era o idee cam slăbuță...” Cea mai recentă performanță a lui Brandauer — o expresie a întregii lui forțe de artist al inteligenței, adică a acelei funcții care știe să lucreze simultan în două registre contradictorii — a fost în **Despărțirea de Africa**, Oscarul '86, lingă două mari personalități artistice ca Redford și Streep. A lucrat cu ei de la egal la egal, critica l-a elogiat ca atare, și a primit Golden Glob-ul pentru cel mai bun rol secundar, cum a explicat, calm, Brandauer: „a fost o muncă serioasă și am putut crea ceva solid”.

Puterile scenaristului

In doi-trei ani, scriitorul Alexandru Tomov a devenit — după șapte scenarii de cert interes pentru regizorii bulgari — unul dintre aceia cărora li se poate pune, cu îndreptățită liniște, clasică întrebare: „Care e secretul dumneavoastră în scrierea scenariilor? Cum izbutiți să accordați felul de „gîndi literar” cu cel de „gîndi filmic”? În acest proces, poetul îl ajută pe prozator să devină cinedramaturg?”

Tomov răspunde că se poate de interesant, în afara schemelor:

— „Un scriitor care începe prin a-și accorda gîndul literar la specificul filmic nu are nimic de cîștigat. Pentru a scrie un bun scenariu, un scriitor trebuie chiar să-și prindă „pe picior greșit” propriul său fel de „gîndi literar”. În această privință, poezia poate fi de un ajutor nepretutit prozatorului. Necesarele ei zvicerii, asociațiile ei și, mai ales, hiperlacozismul ei sint calitățile cele mai bune conducătoare de limbaj filmic care, se știe, respinge furios veșmintele prea somptuoase ale prozei literare”.

Urmează, firește, o altă întrebare clasică pentru un scenarist cu experiență:

— „Care e cea mai grea încercare pentru un scriitor de cinema?”

Tomov alege calea corectă: sinceritatea fără „diplomații” agreabile:

— „Pentru un scriitor încercarea cea mai aspră în cinema o suportă talentul său, cu condiția să posede așa ceva. Căci în cinema, orice scriitor, oriunde, e obiectul unor presiuni constante datorate tocmai „meseriei specifice”: presiuni din partea redactorilor, a actorilor, a tehnicienilor, fără să mai vorbim de cele ale realizatorului și ale timpului. Strîns în ceea ce aș numi „cîtește total”, scriitorul e ținut să-și verifice puterea de îndurare și vitalitatea... Pentru un film după nuvela mea „Sfînta Ana”, am scris șase variante, sau șapte, însumînd vreo șase sute de pagini care au luat drumul coșului de hîrtii. A fost o muncă de „ocnaș”, dar e tocmai aceea care mi-a întărit ambiția de a lucra pentru cinema. După aceste 600 de pagini, redactarea scenariului meu definitiv mi s-a părut un joc de copil. Acum, în ce măsură cinema-ul poate și trebuie să transforme materialul literar, nu prea știu ce să răspund. În fond, e problema lui, a filmului. Unii își inchipuie, greșit, că „nu aș permite nimănui să se atingă de scenariile mele”. Nu e adevărat. Ceea ce mă poate irita este lipsa de competență profesională în „tratamentele” la care sint supuse scenariile mele. În nici un caz, nu mă împotrivesc unui „tratement” realizat cu talent...”

Fiecare obiect are vremea lui

Poate că două citate din cronicile consacrate unor filme de azi ne pot da o imagine despre arta la care a ajuns scenografia cinematografică, problema căreia, dealtfel, revista noastră i-a dat o atenție cu totul meritată, avînd în vedere talentele competitive care lucrează și la noi, la Buftea.

Dintr-o cronică a ultimului film al lui Karel Reisz, (neuitatul „free”-cineast al anilor '60) **Visuri dulci** cu Jessica Lange și Ed. Harris: „Povestea e simplă, povestea e adevărată. Patsy Cline (n.r.) o cîntărează cunoscută tot din anii debutului lui Reisz) a existat. Jessica Lange o reîncapează minunat, prefăcîndu-se că cîntă melodiile. Auzim, de fapt, plăcile lui Patsy. Reconstituirea atinge un adevăr aproape nevrotic. Nu există un pahar pe masă care să nu fie datat, nici o expresie care să respire un alt timp. Și sfîrșim prin a

vibra... Poate fiindcă doar din umilitatea naturală ținește poezia, zmulă printr-o întorcere într-un dans sub ploaie, într-un parking pustiu...”

Dintr-un reportaj la filmările celebrului roman **Numele trandafirului**, atît de apreciat și la noi, în țară (trad. Florin Chirițescu, ed. Dacia, 1985): „Treii ani și jumătate de pregătiri: se pare că atît a fost necesar pentru a nu se lăsa nimic la întimplare, pentru a filma un ev mediu de o calitate garantată. Mesele refectoriului, birourii din stejar masiv construite anume pentru **Numele trandafirului**. Grelele tablouri au fost imbatrinite cu acizi speciali. Botiile sint din scinduri de stejar. În biblioteca mănăstirii, 50 de terfoage în piele veche; ele au fost recopiate cu mîna — muncă de benedictin — în castele austriece de către copisti moderni... Mucurile de luminare, lămpile cu ulei, taburetele, ramele, ceștile, lingurile de lemn folosite de călugări au fost minunții create de o echipă de șapte istorici lucrînd sub supravegherea celebrului medievalist Jacques Le Goff, care a redactat 300 de pagini numai cu note. „Veghez ca nu cumva culoarea timpului să apară ca mucava” declara augustinul profesor.

În **Visuri dulci**, Jessica Lange ar avea „o putere de reconstituire nevrotică a adevărului”...



Cecil B. din Londra

Londra a închinat — în lunile iunie și iulie — o expoziție de proporții lui Cecil Beaton (1904—1980) fotograf, decorator, costumier, dintre cei mai desăvârșiți ai secolului nostru. I-au pozat celebritățile ale ecranului și scenei, stelele Hollywoodului alergau după o poză făcută de el, I-au solicitat regizori de primă mână ai operei și baletului, a creat costumele unor Oscaruri ca *Gigi* și *My fair Lady*; a fost un clasic și un modern, era deschis tuturor lumilor, de la cele mai înstărite la cele mai populare, se simțea la fel de bine între cei ai anilor '20 ca și printre puștani nebuni ai '60-ului. Expoziția a cuprins 600 de fotografii ale lui Beaton, din care noi am ales două care pun în evidență simplitatea și expresivitatea unică a artei sale.

O propunere serioasă, cu box și haz...

Un film american cu mult box, prezentat într-o simbătă de vară la televizoarele noastre, ne trimite la a căuta și a găsi în fișierele documentării necesare pentru această rubrică de confruntare între film și lume, o originală propunere a unui critic new-yorkez de cinema, George Versey, ceva mai veche, cam de pe vremea cînd vedea *Edith și Marcel* al lui Lelouch, dar de indiscutabilă actualitate cînd aflîi cite filme cu „punch”, „K.O.”-uri și atîtea dure loviturii se mai pun și azi la cale prin stadioanele lumii, *Rocky*, ajuns la scena-

riul al patrulea, nedescurajînd, sincer vorbind, toate inspirațiile facililor dramaturgi

George Versey avea următoarea idee, de o seriozitate al cărei umor nu sîntem atît de copii ca să ne scape:

„... e fără îndoială că boxul ne-a învățat despre speranță și deznădejde mai mult decît oricare alt sport. Dar, ținînd seama de pericolele pe care le implică, a venit probabil timpul „să-l închidem”, o dată pentru totdeauna, în lumea artei. Trebuie să-l facem boxului locul cuvenit în teatrul nostru — aceasta ar da de lucru actorilor de toate gabariturile, iar spectatorilor garanția unor emoții puternice, fără, ca prin această să se mai provoace fluxii de sînge, distrugerea celulelor cerebrale, ajungîndu-se, în cazuri extreme, la moartea protagoniștilor”.

Chiar, zău așa, ce-ar fi să i se dea boxului un nou, dragă doamnă, „mimesis”, ca să ne exprimăm și noi nobil, pe măsura „cele mai nobile arte”?

Întelepciunile unui operator

Familia artistică bergmaniană e cunoscută îndeosebi prin actorii ei: Liv Ullman, Bibi Anderson, Max von Sydow, Erland Josephson, dar mai există un membru al ei, ceva mai obscur pentru cei neinițiați, fără de care Ingmar Bergman recunoaște că nimic din ce a realizat n-ar fi avut forța și importanța pe care le-o atribuie istoria cinema-ului. E operatorul său Sven Nykvist. Ultimul Cannes i-a conferit premiul pentru cea mai bogată contribuție artistică, în calitatea lui de operator la *Sacrificiul* lui Tarkovski. Cinematografic vorbind, nimic nu ni se pare mai semnificativ pentru legătura dintre cei doi regizori ca existența în opera lor a „ochiului” lui Nykvist. A morali lui. Căci, din textul de mai jos, se va vedea lesne și pătrunzător, ce adînc, la un operator de talia lui Nykvist, la un artist de grandoare, ochiul aparține unei morale iar meseria unei înțelegeri unice a omului:

„Foarte repede am învățat în meseria mea două lucruri.

Primul: să accepți toate sfidările și să le înfrunți cu îndrăzneală. Ce ți se poate întîmpla mai rău este să eșuezi; nu e cel mai grav. E mai rău să fii timid, căci rezultatul va fi banal.

Al doilea: să fii modest cînd izbutești și să respecti vederile celor cu care lucrezi. Albert Schweitzer m-a învățat asta. Urma să fac un film despre el și totul a mers anapoda. Avionul care transporta bobinele s-a sfărîmat și camera a căzut în pană. El mi-a arătat că umilitatea poate să-ți dea hotărîrea, elanul, ca să reincepi totul.

Iată de ce încerc întotdeauna să fiu franc și respectuos. Raporturile umane sînt foarte importante. Nu trebuie niciodată să-ți impui altora ideile, ci mai degrabă să ascuți și să ajuți la o soluție care să satisfacă pe toată lumea. Sigur, poți să dădotești de furie pe dinăuntru, dar trebuie să aștepi ca totul să se calmeze. Nu trebuie niciodată să pui înainte sentimentele tale și reputația ta, ci să folosești la maximum talentul tău și curiozitatea. Nu ești niciodată prea bătrîn pentru ca să înveți”.

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

Doi vîrste ale unui mare fotograf, Cecil Beaton:

Marlene Dietrich (1936)

Marilyn Monroe (1956)



Agenda de cinesfil

● Federico Fellini e într-o situație pe care scenaristica lui atît de personală, pînă la autobiografie, parcă n-a avut-o în vedere; el se zbate să-i convingă pe directorii Fox-ului american să-i finanțeze o adaptare — că doar n-o să-i spunem ecranizare cînd e vorba de o idee felliniană — a romanului „America” lăsat cîndva focului, precum întreaga sa operă, de Franz Kafka. Închizi ochii și ametești, gîndindu-te ce ar face Fellini din „America”, la prima sa întîlnire cu Kafka. Fox-ul însă se lasă greu ademenit. Alțișia bani pentru cît succes? E greaua întrebare pentru tot producătorul căruia îi poți flutura prin față și un Shakespeare — el tot la acest „to be or not to be” al său se gîndește. În acest timp, doamna Ginger Rogers e pornită să înteze cineastului italian un proces, cerînd daune 8 milioane de dolari (mai fellinian ar fi fost 8 milioane și jumătate...) pentru compromiterea la care ar fi supus-o filmul lui, *Fred și Gingers...* Oamenii cei mai serioși susțin că doamna Rogers nici n-a văzut filmul ci doar subiectul care — se știe, numai de ea nu se ocupă... — a scos-o din fire. Un Fellini al începutului — cel care inventa *Șelcut alb* — ar fi găsit aici un subiect copios...

● Francis Coppola s-a văzut silit să amine premiera ultimului său film *Peggy Sue* a-a măritat — interpretă principală Katherine Turner — din vară pentru toamnă. Căci vara, liceenii ar fi fi alergat să vadă acest film în care eroina, profesoară de liceu, nu e chiar exemplară ca moralitate... Pe cînd în octombrie, după calculul distribuitorilor foarte atenți la reacțiile moralei asociațiilor parintești — nu vor mai avea capul decît la lecții,

Oricum, în fața acestei hotărîri, Coppola s-a hotărît să profite ca să schimbe finalul filmului. Bună, oricît ar fi de mică, e vacanța mare.

● Roger Moore a trimis producătorilor săi o scrisoare prin care și anunța demisia definitivă din orice James Bond.

● Richard Chamberlain măturîsește: „Am încetat să joc în filme ca *Masca de fier* sau *Contele de Monte Cristo* fiindcă moda filmelor de capă și spadă a trecut... O regret. Mi se strînge inima cînd revăd aceste filme care conțineau dealtfel și cel mai bun divertisment pentru un actor: fiind prea puține efecte spe-

cialie, îți poți permite toate fanteziile. Și cît e de plăcut să știi că ochii a milioane de oameni sînt ațîntiți asupra îndrăznețiilor tale...”

● Film nou, sîrînd din pagină ca subiect, la studiourile pragheze Barrandow: *Doi pe un cal, doi pe un mîgar* — parodie, comedie, tragedie, „musical”, avînd ca eroi, trei soldați amărîți și vagabonzi, de pe vremea regelui Vaslav al IV-lea care și dau via... pentru cîtiva banuți, habar neavînd ce cauză servesc și din ce cauză mor...

● O idee încîntătoare — să-ți lase gura apă și ochiul lacrimă: Stan, Stan Laurel, Stan

prietenul (de se poate spune așa) al lui Bran, are o fiică, o singură fiică, Lois Laurel Hawes, căreia i-a trecut prin mînte o idee dacă nu de milioane, atunci ceva mai valoroasă decît un miliard: să doneze absolut toate veniturile rămase de la tatăl ei lui Variety Art Center; toate scenariile pe care „bătrînul” (î se poate spune așa lui Stan?) le-a înghesuit prin sertarele lui, toate accesoriile folosite sau nefolosite pentru gaurile sale, de te apucă ameteala gîndindu-te cite asemenea accesorii or fi, declanșatoare ale accesorilor noastre de ris la „Stan și Bran”, apreciate — de un critic japonez! — ca apte să reziste în timp pînă la răcirea pămîntului. Splendidă dimensiune a „comicului etern”.

Un rol original pentru un scenarist: actor în propriul său film (Zdenek Sverak, cel din stînga, în filmul cehoslovac *Sătucul meu rațional*).



Ultima „mască” — de loc de fier — a lui Richard Chamberlain (în *Allan Quartermain*)





Marele succes de anul trecut al Tatiane Dolgheva se intitulază *Lumini*

Poveste de dragoste la tropice

Ultimul film al realizatorului cubanez Humberto Solas intitulat *Amada* este ecranizarea romanului omonim apărut în 1919 și care a stîrnit multă viață la acea vreme. Acțiunea este plasată înaintea primului război mondial. Tatăl Amadei, un mare proprietar de plantații, este în realitate un zbir care-și lucrează plantațiile cu oameni ținuți în stare de sclavie. Tot ce se poate închipui ca tratament necruțător se întîlneste pe moșiile lui. Sotul Amadei este la rîndul lui expresia marii burghezii în degradată, un individ captiv al violului, neînțelegînd să facă ceva în viață. Un om inutil. În această atmosferă Amada simte că se sufocă. Totul îi pare lipsit de orizont. Intri-o zi însă întîlnește un tînar ziarist, un om al ideilor noi, libere, care îi deschide ochii asupra adevăratei stări de lucruri din țară.

Filmul, spune un comentator, împletește povestea de dragoste cu drama socială într-o atmosferă romantică, frumoasă, întretăiată de o realitate brută. Există chiar o alternanță a filonului liric cu acela al unei critici acerbe a stărilor de lucruri ce prevestesc sfîrșitul erei coloniale a Cubei.

Revenire

Realizatorul italian Carlo Lizzani și-a încheiat filmările la *Insula* despre care se crede că va fi una din peliculele de prestigiu din producția din acest an a cinematografului peninsulare. Surpriza noii nara-

țiuni semnate de Lizzani o constituie fără îndoială apariția în distribuție a unui nume ieșit din circulație în ultimii ani: Marina Vlady.

Actor-regizor

Maximilian Schell poate fi întîlnit acum la fel de des ca actor, dar și ca regizor, dacă nu chiar și una și alta în același film. Cum este cazul cu ultima lui realizare intitulată: *Midas, sau cea de-a doua viață*.

Amintiri, amintiri

Este drept că nu prea multă lume își mai aduce aminte de Viviane Romance, o figură în filmul dinaintea celui de-al doilea război mondial, vampa peliculelor romantice, gen *Napoli sub sărutul focului* (care mai era și cu Tino Rossi) și cite altele ejusdem farinae!

Intri-o bună zi și nu din cauza conflagrației mondiale, seducția actriței asupra spectatorilor o pe toate meridianele lumii s-a consumat subit. Viviane Romance a intrat în conul de umbră, ba chiar de beznă. Nimeni nici nu s-a mirat și nici n-a întrebat ce s-a întîmplat cu „voluptuoasa Viviane” cum i se spunea în epoca ei. Dar Viviane Romance există, ea trăiește de 25 de ani retrasă undeva în sudul Franței (linga Saint-Paul-de-Vence) unde a fost descoperită de o echipă de reporteri. Amintirea epocii de aur nu-i provoacă euforia fostei vedete. Dimpotrivă, ascultă-o. „N-am fost niciodată, dar absolut niciodată, o femeie răsfațată, fericită că eram o mare vedetă. Meseria mea nu mi-a făcut nici o plăcere. Uram genul de personaje ce mi se încredințau și care nu aveau nimic comun cu mine. Cînd priveam pe ecran aveam impresia că vad pe altcineva, în viața de toate zilele eu nici măcar nu mă fardam. Începuserm să mă acund de oameni, să-mi fie rușine. Am trecut prin tot felul de crize sufletești. După mulți ani am încercat să mă întorc pe platou, dar tot ce ce mi s-a oferit a fost un rol de patroană a unei casei de toleranță. Am refuzat și de atunci n-am mai avut nici o tentație de a mă întoarce pe platoul de filmare. Și nu regret de fel.” După aceste încercări era limpede că Viviane Romance se pregătise și ea să-și scrie memoriile care vor apare, foarte curînd, sub un titlu care se dispensează de alte interpretări: „Romantică cu orice preț!”

Mitul sexagenar

Dacă ar mai fi în viață, Marilyn Monroe ar avea astăzi 60 de ani, ba chiar și trei luni, acum cînd citiți acest comentariu (s-a născut la 1 Iunie 1926 și a murit la 5 august 1962). Totuși în acești 24 de ani care au trecut de la dispariția ei, s-a vorbit și s-a scris despre ea poate chiar mai mult decît în timpul vieții ei. Ca pentru a marca cei 60 de ani de cînd s-a născut Marilyn Monroe, a apărut sub pana unui cunoscut scriitor și ziarist englez, Anthony Summers, o analiză, încă o analiză, încă o încercare biografică, — încă o privire asupra vieții ei intitulată „Marilyn Monroe, viața secretă a unei dive”. Summers, deja celebru mai ales prin cartea despre moartea președintelui Kennedy, a făcut o anchetă așa cum scrie la carte asupra cauzelor morții actriței, căutînd să descopere secretul profund al acestei întîmplări tragice. A interviuat peste 600 de persoane care au cunoscut-o, a cercetat un număr imens de documente și dosare și, mai ales, a încercat să înțeleagă și să sugereze cititorului ce fel de viață a dus ea pînă la cei 36 de ani cîți împlinise în 1962. După cum se știe, actrița a avut un start modest, dar a ajuns să dețină un rol atît de important în lumea spectacolului american ca și în societate. I-au trebuit 400 de pagini lui Summers pînă să ajungă să sugereze unele ipoteze asupra dispariției, ipoteze care, cu ajutorul și al fanteziei cititorului, să deschidă calea spre adevărul condiției existențiale a aceleia care a fost Marilyn Monroe.

Cu Kafka la cinema

Milena Jesenska s-a născut la Praga în 1896 și a murit în lagărul nazist de la Ravensbruck în 1944. Poate că omeniarea ar fi uitat-o dacă ea n-ar fi fost destinatară acelor „Scrisori către Milena” ale lui Kafka. Pe ea a iubit-o, pentru ea a suferit dar a și făcut-o să sufere, ei i-a dedicat samedenie de gînduri cărora apoi ar fi vrut să le șteargă urma.

La vremea cînd se vedeau, se plimbau și își scriau, Milena făcea gazetărie și unele dintre articolele ei se ocupau de subiectul zilei prin 1920, și subiectul asta nu era altul decît cinematograful la care mergea atît de des împreună cu Franz



Din zece în zece ani, algerianul Lakhdar Hamina oferă festivalului de la Cannes o surpriză. În 1986 ea s-a chemat *Ultima imagine* (cu Véronique Jeannot și Jean Bouise)

Kafka. Iată ce scrie ea, de pildă, în finalul unei relatări despre spectacolul cinematografic ca eveniment al acelor zile: „Cinematograful e totuși altceva decît o simplă distracție. Sint sigură că el poate ține loc de alcool pentru un alcoolic, e ceva care îți îngăduie să uzi pentru o clipă ce te doare în viață și, mai ales, e ceva care te soliciită intens. Văzînd un film ne dăm seama cît de neputincioși sîntem, ca biete ființe, în fața tuturor fantasmelor care ne bîntuie viețile, ce mult ne place să ne abandonăm acestei plăceri care ne îngăduie să suportăm mai ușor existența.”

ecranizarea romanului cu același nume al lui Ivo Andric, laureat al premiului Nobel pentru literatură.

Michael Cimino se află în Italia, mai exact în Sicilia, unde a început filmările la ecranizarea romanului lui Mario Puzo: *Sicilienii*.

Ecranizări



Și o anti-vedetă poate deveni mit: Katharine Hepburn, de pildă

Premiile Barbarei

După cum se știe filmul regizoarei vest germane Margarete von Trotta, *Rosa Luxemburg* a fost la mare cinste la Cannes, ediția 1986, interpreta principală, actrița Barbara Sukowa a primit marelui premiu de interpretare feminină, filmul a fost comentat amplu de presa franceză și străină. După Cannes, a urmat o primire triumfală în R.F.G., unde filmului i s-a decernat „Medalia de aur”, precum și un premiu de încurajare. O altă „medalie de aur” a primit Barbara Sukowa care este considerată, la ora actuală, printre cele mai mari interprete de film și teatru din Germania Federală. Dar Sukowa nu este o festivistă, nici chiar o festivalistă, căci, invitată la televiziune să-și comenteze succesul ea a răspuns tăios ca „premiile nu sînt prea importante în viața mea artistică.” Comentarii spun ca această afirmație nu este deloc o cochetărie a Barbarei Sukowa, cunoscută pentru aversiunea ei față de convenționalisme înca de pe vremea studentiei cînd era supranumită „Barbara cea roșie”.

Sukowa s-a născut la Bremen, la 2 februarie 1950. A urmat cursurile la școala Max Reinhardt din Berlinul de Vest și a început să facă teatru în 1971. De cum a apărut pe scenă, s-a impus atenției generale. Unul din succesele ei remarcabile în teatru a fost în regia lui Fassbinder, în piesa „Femei din New York”, apoi o creație cu totul ieșită din comun a avut în rolul Mizee din filmul — maraton *Berlin-Alexander Platz*, ecranizare a romanului lui Doblin.

Fellini-Kafka

Pare surprinzătoare știrea că Federico Fellini este preocupat, la ora actuală, sa transpună pe ecran o viziune kafkiana: *America*. Nimic din viziunea felliniana nu s-ar apropia de cea kafkiana la prima vedere. Dacă însă ne gîndim bine, în exuberanța narativă a marelui realizator italian se depistează o anumită îngoașă existențială, chiar o premoniție care-l poate apropia pe Fellini de viziunile kafkiene. Oricum anunțat că Fellini proiectează un film kafkian a stîrnit senzație.

Podul

Laureatul de anul trecut de la Cannes, regizorul iugoslav Emir Kusturica a început filmările la *Podul de peste Drina*



În așteptarea lui Cehov și a lui Nikita Mihalkov: Marcello Mastroianni

Un Oscar al culorilor mai mult sau mai puțin violente

Construit pe principiul suspensului — un suspans mai mult aparent decît real — ceremonia decernării premiilor Oscar se desfășoară, an de an, potrivit unui tipic anume, și ultima ediție, cea de-a 58-a, nu a vădit nici o schimbare deosebită față de ritualul obișnuit. Același nelipsit „show”, aceeași etalare de toalete, aceeași prezentatori care mimează emoția în momentul deschiderii picurilor, într-un cuvînt același ambalaj viu, dacă nu strident colorat, care, noblesse oblige, a ascuns și unele surprize, deși — ca să zic așa — nu cu totul neașteptate.

Un scor astronomic și explicațiile sale

O surpriză, dar numai în parte, a constituit succesul pe toată linia obținut de filmul lui Sydney Pollack, **Out of Africa** (**Despărțirea de Africa**), în detrimentul peliculei lui Steven Spielberg, **The Color Purple** (**Culoarea violetă**). Ambele concurau, în aparență cu șanse egale, pentru numărul cel mai mare de premii: 11. Ambele erau inspirate după opere literare cunoscute. Este adevărat, o distanță de aproape jumătate de veac separă apariția romanului scriitoarei daneze Karen Blixen de cea a romanului scriitoarei americane de culoare Alice Walker (laureată a Premiului Pulitzer pe anul 1983), acțiunea petrecându-se, însă și într-un caz și în celălalt, în prima parte a secolului nostru — în inima continentului african și, respectiv, într-una din statele din sudul Americii. Ecranizarea ambelor scrieri — iată, așadar, o nouă asemănare — nu era ușor de realizat, cea a romanului scriitoarei daneze pentru lirismul său difuz (înțelesut cu elemente autobiografice), cea a operii scriitoarei americane datorită formeii sale epistolare. Există totuși o diferență și se pare că aceasta a jucat un rol capital în decizia celor 4 227 membri ai Academiei Americane de Arte și Științe Cinematografice: eroii filmului (**și romanului**) **Despărțirea de Africa** sînt albi, pe cînd eroii, mai exact eroinele, filmului (**și romanului**) **Culoarea violetă** sînt negri.

Romanul autobiografic al lui Karen Blixen, devenită baroană printr-o căsătorie de conveniență, a tentat pe mulți cinești. Încă prin anii '50 fusese planuită o versiune cinematografică în care rolul titular urma să permită Gretei Garbo să-și facă reparația triumfală pe ecran, dar, datorită dificultăților arătate, proiectul a trebuit abandonat. După alte două încercări nereușite, i-a fost dat lui Sydney Pollack, unul din cei mai eclectici și mai capabili cinești ai generației de mijloc a Hollywood-ului (filmografia sa include opere atât de disparate și valoroase cum ar fi **Și căii se împușcă, nu-i așa?**, **Jeremiah Johnson** și **Toolie**), să ducă la capăt această intenție. Beneficiind de o interpretare de zile mari (Meryl Streep și Robert Redford, companiați de Klaus Maria Brandauer), filmul (ca și cartea) își propune să reconstituie odiseea spirituală a unei femei culte, voluntare, pătimăse, care-și împarte viața între administrarea unei plantații de cafea, aflate pe teritoriul unei colonii britanice (Kenya de astăzi) și descurcarea firelor unei complicate povești sentimentale. În carte, Karen Blixen vorbește cu multă simpatie de africanii care o înconjoară; în film, acestora li se rezervă rolul de simplă figuranță. În schimb povestea de dragoste este nu numai absolutizată, dar uneori lunea spre clișeele hollywoodiene, lăsînd spectato-

rului impresia ca asistă la simpla aventură erotica a unei aristocrate, care se îndrăgostește de un vînător de animale sălbatice, ceea ce trădează, desigur, intențiile romanului. Pîna la urma regizorul reușește, să depășească asemenea distonanțe și să redea cu vibrație tragedia personală a unei femei, care, odată cu „despărțirea de Africa” își pierde, pentru totdeauna, marea ei iubire.

Cu totul alta este factura romanului **Culoarea violetă**, istorisirea drumului spre cunoașterea de sine a unei tinere negre, plină de sensibilitate, Celie. Orfană de la o vîrstă fragedă, silită să accepte o căsătorie timpurie, cu un soț brutal și mărginit, despărțită cu forța de sora sa adorată Netie, înconjurată din toate părțile de neînțelegere și ostilitate, Celie, victimă emblematică a violenței și injustiției își găsește, pînă la urmă, salvarea în conștiința propriei sale demnități. Propunîndu-și să transpună pentru ecran această poveste, Spielberg a făcut un pariu îndrăzneț, abandonînd genul de filme care i-au adus celebritatea, cum ar fi E.T. sau **În căutarea arcei pierdute**, destinate cu precădere publicului adolescentin, și abordînd o temă cu totul nouă pentru el. Rezultatul este un film frumos, cu o imagine splendidă, cu o cromatică

dar Asociația pentru apărarea drepturilor negrilor americani (NAACP) a protestat deschis împotriva atitudinii discriminatorii față de o peliculă care vorbește despre viața negrilor și e interpretată în exclusivitate de actori de culoare”. Pe de altă parte, ziare și oameni de cultură din Kenya au criticat vehement ceea ce au descris a fi modul idilic în care — spre deosebire de carte — filmul **Despărțirea de Africa** prezintă realitățile de la începutul acestui secol ale continentului negru.

După cum se vede, în măsura în care se poate vorbi anul acesta de un „Oscar african”, opțiunile sale sînt sub semnul întrebării, Africa asupra căreia s-a oprit fiind una în care africanii înșiși se recunosc prea puțin.

Onoarea salvată a familiei Huston

În schimb, deciziile privind premiile de interpretare nu au avut, în general, darul de a stîmri controverse. Partitura din **Sărutul femeii-păianjen** (**Kiss of the Spider Woman**) i-a purtat, fără îndoială, noroc lui William Hurt, un tânăr actor cladit ca un atlet, gen Christopher Reeve, aducîndu-i mai întîi Palma de aur la Cannes și acum Oscarul pentru cea

ajunsă la apusul vieții, bătrîna doamnă Carrie Watts care o singură dorință, să-și regăsească casa unde a copilărit, într-un mic orașel (Bountiful) din Texas; dar orașelul nu mai există, locuitorii i-au parăsit, totul a dispărut. Visul de o clipă s-a spulberat, copilăria, vremurile de odinioară nu se mai pot întoarce niciodată...

Dacă soții i-au fost favorabili lui Geraldine Page la 61 de ani, acest lucru s-a întîmplat la o vîrstă și mai înaintată în cazul lui Don Ameche, care la cei 76 de ani ai săi, își vede răsplătită creația din **Cocoon** (Gogoșa de mătase) cu premiul pentru cel mai bun rol secundar masculin. Filmul cu acest titlu bizar este o peliculă care aparține unui foarte nou gen tematic — despre și pentru cei aflați la vîrstă a treia — care ar putea fi numit geriatrico-fantastic. Este vorba de mitul reobidării tineretii de odinioară, în cazul de față prin scaldarea într-un bazin cu puteri magice. Desigur, pentru Don Ameche, actorul seducător și elegant de acum o jumătate de secol, care a putut fi recent văzut la cinemateca bucuresteană în **Rapsodia diabolică**, Oscarul primit a avut efectul unei adevărate băi de tinerete...

Pe lista filmelor preselecționate pentru a candida la distincția supremă s-a numărat și **Onoarea familiei Prizzi** (**Prizzi's Honor**), pe genericul acestei virulente satire la adresa familiei americane figurînd, alături de numele regizorului John Huston, și cel al fiicei sale Anjelica. Și dacă șansa nu i-a suris de această dată vînicului patriarh al celei de-a șapte arte, în schimb a avut satisfacția ca Anjelica să primească Oscarul pentru cel mai bun rol feminin secundar. „Onoarea” familiei Huston era, astfel, salvată, zestre Oscarurilor aflate în posesia ei întregindu-se cu încă un trofeu, după celelalte primite, în 1948, pentru **Comoara din Sierra Madre** de tatăl, John (regia și scenariul) și de bunicul, Walter (cel mai bun rol secundar masculin). O performanță unică, în felul ei, în anele cinematografiei.

Decizii „în compensație”

Ultimul dintre premiile importante — pentru cel mai bun film străin — a fost primit de pelicula argentiniană **La Historia Oficial**. O distincție intru totul meritată, care vine să compenseze, într-o oarecare măsură, inadvertențele și omisiunile actualei cinice. Altă prin importanța temei, spulberarea cinice **„versiuni oficiale”** asupra dispariției fără urme a tinerilor cu vederi de stînga în timpul regimului de dictatură din Argentina, cit și prin renașterea cinematografului latino-american, pe care succesul acestei pelicule, ca și cel al filmului brazilian **Sărutul femeii-păianjen** îl marchează, o asemenea decizie nu poate fi decît salutăta. După cum salutată se cuvine și atribuirea Oscarului pentru cel mai bun documentar scurt-metrajului **Martor la război** (**Witness to War**), un avertisment împotriva primejdiilor pe care le implică intervențiile din afară în treburile interne ale popoarelor din America centrală... Decizii compensatorii, care nu reușesc, însă, să echilibreze balanța.

Dovadă că, deși s-a „despărțit” de Africa (o Africa ireală, neconformă realității), Oscarul, ajuns la cea de-a 58-a ediție, nu s-a putut încă despărți de propriile-i limite, prejudecăți și tabu-uri.

Romulus CĂPLESCU

La a 58-a ediție, Oscarul a evoluat, dar nu s-a putut încă despărți de propriile-i prejudecăți și tabu-uri

de o luminozitate intensă, în care predomina verdele păștilor și violetul veșmintelor (de unde și titlul romanului și al peliculei), cu portretizări pline de finețe — debutul cinematografic al interpretei Celiei, Whoopi Goldberg fiind considerat de mulți critici de-a dreptul senzațional — și, mai ales, cu o poezie inefabilă a sentimentelor simple. Un film în care se regăsesc, ici și colo, crîmpele din **Rădăcinile** și din **Pe aripile vîntului**, din **Pe aripile vîntului** din care Scarlett a dispărut și sînt aduși în prim plan cei ce trudeau pe plantațiile de bambac ale Tarei. Toate acestea au fost, poate, prea mult pentru membrii areopagului în seama cărora intră atribuirea Oscarurilor și care nu au reușit să-și biruie prejudecățile rasiale. Astfel cum se explică faptul că, deși ambele filme au fost propuse la cite 11 premii, **Despărțirea de Africa** a luat șapte (pe lîngă premiile pentru cel mai bun film și cea mai bună regie și cele pentru adaptarea pentru ecran, imagine, sunet, muzică, decoruri), în timp de **Culoarea violetă** nu a luat nici un premiu, absolut nici unul!

„Pollack-Spielberg: 7 la 0”, au tradus în limbaj sportiv unele ziare decizia Academiei de Arte și Științe Cinematografice. Diferență astronomică de „scor” care nu reflectă deosebiră valorică nici între cele două filme, nici între cei doi regizori. Intervine, poate, aici și un alt factor. Spielberg, care deține recordul absolut la box office, nu a fost niciodată privit cu ochi buni (succesul altora doare!) de cei ce împart Oscarurile, iar reconvertirea sa la un gen cu mai multe șanse de a le stimula atenția nu a schimbat deloc datele situației. Este adevărat. Spielberg, ca un jucător care știe să piardă, s-a abținut de la comentarii,

mai bună creație actoricească masculină. Inspirată după un roman al scriitorului argentinian Manuel Puig, în ale cărui opere mirajul cinematografului este omniprezent (a lucrat, un timp, ca asistent de regie la Cinecittă, iar prima sa carte este intitulată **Trădat de Rita Hayworth**), **Sărutul femeii-păianjen** peliculă regizată de brazilianul Hector Babenco, este o psihodramă a cărei acțiune se desfășoară în celula unei închisori împărțită de doi deținuți. Unul dintre ei, un fanatic al melodramei hollywoodiene, povestește celorlaltă subiectele unor filme pe care le-a văzut demult (sau pe care își inchipue că le-a văzut) și, treptat, prin intermediul acestor stranii povești, între cei doi se țes legăturile unei strînse solidarități. În rolul povestitorului mitoman, William Hurt pune aceeași pasiune, manifestă, aceeași sete de perfecțiune care i-au făcut remarcant în **Căldura animalică** (**Body Heat**) sau **Frigul cel mare** (**The Big Chill**), decernarea Oscarului venind, astfel, să confirme o realitate asupra căreia nimeni nu se mai îndoia.

Nimeni nu s-a îndoit o clipă nici asupra calităților cu totul iesite din comun ale actriței veterane Geraldine Page (binecunoscută și publicului nostru pentru creațiile sale din **Vară și ium** și **Dulcea pasăre a tinereții**), după celebrele piese ale lui Tennessee Williams, care are în urma ei o carieră de peste trei decenii. După ce a fost propusă pînă acum de șapte ori pentru premiul Oscar, la o aptă încercare norocul i-a suris în fine, ceea ce arată că niciodată nu e prea tîrziu. Fără îndoială, a ajutat-o și rolul încredințat în **Cătorie sentimentală** (**The Trip to Bountiful**), un „vehicul” ideal pentru o mare interpretă:

Pe podium, cinei statuete în mîinile cîștigătorilor: actorii William Hurt, Anjelica Huston, Geraldine Page și regizorul Sydney Pollack

Această „Despărțire de Africa” — a luat Oscarul: Meryl Streep și Robert Redford



Foto: Ray ARCO





Mihalkov, un Cehov combinat cu Proust? (Una din interpretele sale: Ludmila Gurcenko)

la cererea spectatorilor

Ecuatii „cehovian“ mihalkoviene

Cel de-al șaptelea film al lui Nikita Mihalkov, **Fără martori** (1983), are doar două personaje, „un bărbat și o femeie“, și un singur decor, un apartament (e — dealtfel — adaptarea unei piese de teatru). Ca structură dramaturgică, regizorul se întoarce — deci — la aceea din **Cinci seri**.

„Însă are nevoie de un cadru mai larg. Dincolo de valoarea în sine a fiecăruia din filmele lui Mihalkov, menținute întotdeauna deasupra unei stachete foarte înalte (ba chiar amplitudine de înalte), mi se pare că semnificația lor câștigă o dimensiune importantă dacă privim „de sus“ locul pe care-l ocupă în ansamblul creației regizorului. Mihalkov are

ceea ce se poate numi o **operă**: a instituit o lume a sa, cu un anumit conținut uman și un anumit fel de a-l revela pe căi vizuale. După epoca în care s'î plasează subiectele, filmele lui Mihalkov se grupează în două serii, aparent izolate, în realitate comunicante, într-un mod subtil, printr-o osmoză care constituie — poate — secretul operii sale: de o parte **Piesa neterminată pentru pianină mecanică și Cetele zile din viața lui Oblomov**, adică secolul XIX; de partea cealaltă, filmele cu subiect contemporan, **Cinci seri**, **Rubedenile**, **Fără martori**. Seria dintii se caracterizează prin dezvoltarea cu o extraordinară minuțiozitate, din tonuri fine, adunate în liniște, fără grabă, a atmosferei „cehoviene“ care face unul din principalele titluri de originalitate ale cinematografiei sovietice postbelice (la acest punct trebuind adăugate **Unchiul Vanja** și **Un cub de nobili**, de Koncealovskij ambele premergătoare apariției lui Nikita Mihalkov de lumea lui Platonov). Spun atmosferă „cehoviană“ cu ghilimele, pentru că e, de fapt, un patent propriu, obținut prin descoperirea „numitorului comun“ al „numărătorilor“ (să mi se ierte limbajul „fracționist“) Cehov, Goncaarov, Turgheniev și, prin prelucrarea lui, în sensul unei extreme estetizări a introspecției, favorite de cadrul „nobiliar“ — dar și grațios-naturist, dar și tulburat de profunde drame interioare — al conacelor vechii aristocrației ruse. Un fel de Cehov combinat cu Proust!...

A doua serie mizează tot pe intensitatea analizei psihologice, împinse până la dezvaluirea dramei bine ascunse, bine disimulate. Datele existenței moderne complică relațiile, provoacă transformări umane mai spectaculoase, permit un joc mai liber cu obiectele din jur. Osmoza despre care vorbeam face ca și această a doua serie de creație să fie impregnantă de „cehovianism“ (cu tot cu ghilimele sale), în timp ce în filmele celei dintii se însinuează libertatea de joc și complicitatea relațiilor din lumea celor cinci seri.

Pe aceste coordonate generale, cum e construită ecuația particulară a dramei „cehoviană“ — mihalkoviene din **Fără martori**? Avem de a face de astă-dată cu o structură binară, Mihalkov inventând un plan secund al „acțiunii“. A făcut-o riscând enorm, căci procedeele

alese au o teatralitate apăsată. Nu-i vorba că, în artă, totul e să știi când și cit să apeși! Mihalkov a hotărât — așadar — ca dezvoltarea prezentă a subiectului (cuplu despărțit de mult, ea a crescut singură copilul, el revine din cînd în cînd, ca un „paspete“, ca de pildă acum...) să fie intreruptă sistematic, creîndu-se clipe de „suspendare“ a acțiunii, umplute de trei tipuri de interludii: lectura din off a unor ulterioare scrisori ale ei, aducerea în imagine a unor vechi poze ale familiei și — cel mai important — un șir de monologuri ale celor doi către spectatori, decorul cufundîndu-se în întuneric, doar cu lumina unui reflector scăldînd în prim-plan chipul care ne vorbeste. Teatrul, acest din urmă procedeu aduce, în schimb, cu sine avantajele monologului din teatru: implicare, tensiune a mărțurisirii de sine. Toate trei categoriile de „interludii“ formează, la un loc, o cutie de rezonanță care amplifică mult subiectul propriu-zis al reverderii protagoniștilor, Mihalkov a construit această structură supraetajată cu obișnuita sa minuțiozitate, mergînd pe muchia subțire dintre gravitate și ironie, cruzime și înțelegere, tragedie și comedie. Filmul oferă de la început, surprăsură din mers fără accente speciale, o „cheie de lectură“: spectactorul TV, ea (Irina Kupcenko) așteaptă un film cu Chaplin. Nu va mai ajunge să-l vadă, însă are, în schimb, parte de comportamentul „chaplînian“ al fostului soț (Mihail Ulianov), care ascunde, dincolo de gesticația voit-șarjată citeodată împinșă în burlesc, disperarea eșecului total (al vieții intime, profesionale, sociale). Micul decor al micilor drame interioare ajunge, treptat, să oglindească temele mari ale existenței (Mihalkov preferînd mereu decorurile aglomerate, care permit, pe măsură ce noi și noi componente sint atrase în joc, ramificarea sensurilor, extensia asupra unor întregi „lumi“ de obiecte).

Și nu e numai Chaplin: în a moment dat se pomenește **Idiotul** lui Dostoievskii. Nu e nevoie de multă imaginație pentru a găsi ca rădăcinile operei lui Mihalkov trebuie căutate departe...

Ion Bogdan LEFTER

stop-cadru

Povara „eroilor“ romantici

Drama „jucătorului“ (după unii exegeți, tragedie) a scris-o odată pentru totdeauna Dostoievskii. Ecranizările, după o sumară investigație, se dovedesc a fi cel puțin opt la număr. Cîteva, notabile: **Der Spieler** — 1938 Germania, regia: Gerhard Lamprecht, cu Albrecht Schönahls; **El Jugador** — 1947 Argentina, regia — Leon Klimovsky, cu Roberto Escalada; **The Great Sinner** — 1949 S.U.A., regia: Robert Siodmak, cu Gregory Peck; **Igrok** — 1972 U.R.S.S. — Cehoslovacia, regia: Alexei Batalov, cu Alexandr Kajdanovskii; **The Gambler** — 1974 S.U.A., regia Karel Reisz, cu James Caan, **Le Joueur**, filmul lui Claude Autant-Lara — (1958 Franța) — este, poate, cel mai cunoscut, mai atasant, dar, poate și cel mai puțin dostoievskian. Pentru simplul motiv că este un film cu Gérard Philippe și orice am face, oricît de mare este Fedor Mihailovici Dostoievskii în imperiul literaturii, aici, pe tărîmul filmului, atele sînt constelațiile. Probabil, toți cititorii și iubitorii lui Dostoievskii au reacționat precum Batalov, care realizînd versiunea sa (polemică, firește la cunoscutul film francez), se declara un admirator al lui Gérard Philippe, dar nu-l vedea niciunul în rolul unui bărbat complex, lipsit de farmec, fără succes la femei, ros de frământări și patimi mocnite, contorsionat, în cele din urmă „perdant“. Căci acesta ar trebui să fie, în linii mari, jucătorul. Lucru pe care-l știa și Gérard Philippe (chiar dacă nu-i citise de mic pe Dostoievskii, condiție esențială după opinia lui Batalov), dar îl trăgea cu siguranță „contre-emploi“-ul. Era în perioada metamorfozei. „Simțeam deja pe ume-

rii mei povara eroilor romantici pe care li intruchipasem...“ temere mărturisite de actor încă din 1945 (deci după **Minăstirea din Parma** și **Fanfan la Tulipe**) și împotriva careia avea să lupte neobosit, alegîndu-și, înadins, personajul Modigliani din **Montparnasse 19** sau „**acel Jucător**“.

Cu adevărat un temerar (omul, actorul, și nu doar personajul său romantic de capă și spadă) îl trăgeau întotdeauna dificultatea, pericolul, lupta. Era frumos, ținea morțiș să intre în pielea unui urît. Era senin, voia să fie abisal. Era seducător, voia să joace un complex. Poate că cel mai exact l-a intuit Maria Casarès: „avea totul și își dădea osteneala să semene cu cel care nu au nimic“.

Pentru spectatorul de azi, virtuțile coloriste (elogiate în cronicile de premieră) ale filmului lui Autant-Lara trece neobservate în ceața rozetică ce s-a așternut peste copia color, în douăzeci și ceva de ani.

Nu credem a mai prezenta interes nici repunerea în discuție a ecranizării ca atare (cît s-a lăsat deoparte, ce și cum s-a modificat în drumul de la carte la scenariu). Între timp, criticii și spectatori s-au resemnat cu ideea că ceea ce în roman era devenire, analiză, progresie lentă, acaparatore (patima jocului la ruletă) în film se comprimă într-o prea puțin revelatorie secvență de proximitate. Nici atmosfera cazinoului sau a promenadelor din luxoasa localitate balneară la sfîrșit de veac într-o grațioasă reconstituire „de epocă“, sau semnele crepusculului în „înaltă societate“, nu mai stîrnesc azi senzații într-o sală de cinematecă unde s-au văzut filme de Visconti, Bunuel, Losey, Heifitz... Între timp, Autant-Lara s-a statornicit în conștiința cinefilia

pe linia de mijloc, a unui agreabil cinema comercial, făcut cu îndeminare și farmec retro, cine nu are și azi un fior nostalgic revăzînd de pildă **Roșu și Negru?**

Centrul de interes al Jucătorului său îl aflăm și astăzi tot în creația lui Gérard Philippe (fără a nesocoti interpretările mult mai în spiritul cărții ale lui Liselotte Pulver-Polina și Francoise Rosay — Mătușa). E un adevărat regal de măiestrie în silința pe care și-o dă actorul să pară (un sârman „ucitel“), subaltern, obedient, inodor, îndrăgostit fără speranță și mai apoi torturat, orbit de patima jocului de noroc. Rezultatul? Un personaj straniu, mereu la jumătatea drumului, seducător orice-ar face. Cu aceeași candoare patetică, același fermecător amestec de tristețe și tandră ironie, cu știuta-i grație dezarmantă, cu surîsul său misterios (întors, parcă, spre sine). Paradoxal, din toate acestea (alt de opuse tipului dostoievskian) se adună în cele din urmă, o trăsătură care-l apropie — dar în alt fel, pe alte căi — de eroul literar. Este o victimă nevinovată. Sub acest semn am putea subsuma, de altfel, aproape toate personajele ce l-a zămislit Gérard Philippe, fie ei câștigători sau învinși. Nu altceva ar fi fost probabil personajul shakespearean pe care și-l dorea cu ardore în ultimul an de viață, vis neîmplinit, se știe, Gérard Philippe n-a jucat niciodată Hamlet.

În ciuda dorinței de „contre-emploi“, actorul a împrumutat personajelor create aureola proprie. Le investea, involuntar, cu datele sale, întru totul cunoscute? Luis Bunuel, filmul regizat cu care a lucrat, filmul se numește **Temperatura în creșterea la El Pao**, mărturisise: „îmi plăcea actorul, mi-a plăcut și mai mult omul pe care l-am cunoscut. E un lucru rar, nu?“

Roxana PANA



„Avea totul și își dădea osteneala să semene cu cei care nu au nimic“ (Gérard Philippe și Micheline Presle)

note de regizor

Melodia de flaut...

Sylvia Sidney și Henry Fonda într-un mare film de Fritz Lang: **Trăim numai o dată**



Ce oare li făcuse pe băiețelul care eram eu, atunci, să rețină din noianul de filme care văzute de-a valma nu mai aveau nume și nici față, acest film cu titlul deloc atrăgător: **Potea pinului singuratic?** ca și numele ciudat al unui actor. Fred McMurray, pe dată inclus între simpatii? Băa chiar și locui în stal din sala micului oraș de provincie? Aceasta e întrebarea, deloc derizorie, cu care intru acum la cinematecă. Subiectul se derulează convențional și previzibil către melodramă... Actorii sînt aceiași înțîlniți în orice producție americană medie: un tip al modului american simpatice fabricat, pe atunci, în serie (Fred McMurray) un om al vestului, jucat de un foarte mare actor de film, dar foarte tînăr, Henry Fonda, o fată frumoasă și arătoasă excelentă tragediană, Sylvia Sidney... Apoi un copil fermecător, un cătel. Nimic deosebit. Decorurile, cu o ușoară tentă expresionistă. Cascadoriile, am spune naive, față de ce știm azi... cîntecele, muzica, la fel. Atunci?... încerc să înțeleg a mai privi scrupulos și să mă las dus de acest film așa cum, desigur, s-a

lăsat copilul de atunci. Filmul are acum altă dimensiune, el vine spre noi pe calea sufletului, el are o muzică a sa ascunsă, dar puternic atrăgătoare... Nu, nu prin cuvînte, nu prin jocul convingător, nici măcar prin admirabilele peisaje... Nu prin tehnica excepțională, și azi încă de performanță... Cel ce ne vrăjește și povestitorul, acest regizor, Henry Hathaway, el are flautul cu melodia fermecată care ridică sârpele cobra și-l face să-l dămozeze melodia care pină și în legendă scoate copilul orășelului, și-l face să-l urmeze, el ne ține aici, exact ca în povește, sub farmecul naturii fimate el ne preumblă pe sub cetini de trunchiuri seculare, el ne duce în trupul unui brec făcîndu-ne să „trăim“ candorile unei idile, ne covîrșește cu frumosul săbatic al unui mare șantier (ce poate fi mai banal, oare?) aduce un copil-actor alta cît trebuie în cadru și o tragedie exact cît trebuie, cum le aduce și viața, fără ostentație, înțelegi; face să joace pe ecran obiectele, ca și fețele, aerul și apa, un copac, ca și un cătel, o vedetă ca și un începător... dînd iluzia vieții nemărginite care curge undeva, indiferent de aparat, de film, de noi, dar luîndu-ne cu ea, în curgere... alternînd comical cu tragicul, tandreța cu duritatea, schimbînd ritmurile, folosind o gramatică filmică matură, exemplară. Farmecul operei, indicii, dar cuprins în natura și ma-

teria artei, e ceea ce face dintr-un tablou o Gioconda și dintr-un cîntec „Oda bucuriei“... Farmecul capodoperelor dar, desigur, și al „Anemonelor“ lui Luchian și al „Somnoroseilor pasarele“ și al unei „Kleine Nachtmusik“... Desigur, acest film nu e o capodoperă, dar e un film. Filmul unui artist. Hathaway îl realiza după o mare reușită artistică, Peter Ibbetson — 1935 (pe care l-am dori programat) și era în plină ardore expresivă. Ștăpinea ușor, ca un Karajan, secțiile phylarmoniei sale și de aceea farmecul **Potea pinului singuratic** e unul dezinvolt, regisirile tehnice erau diabolic de grele. Regizorul scoate în exterior aparatura grea, de platou. A imprimări directe a sunetului (sintem, în 1936, doar la cîteva ani de la invenție), aparatura uriașă de iluminare și filmare a procedurii tehnicii, în plină natură, și își propune mișcări ample, cadre lungi, astăzi atît de obișnuite... Și reușește totul, fără să-i simțim efortul. Construieste decoruri în care naturaletea se combină cu funcționalitatea filmării în natură, spații filmice cu unghiulată generoasă, creînd un complex curcior, poetic, adenimitor, simplu, fermecător. Asemenea luminii unei zile frumoase de vară, petrecută o dată în viață... De neuitat.

Savel STIOPUL

Pe ecrane

cine-univers

Filmul grav al unui regizor filosof

Chiar după ce și-a câștigat un loc definitiv printre personalitățile de referință ale artei cinematografe contemporane, regizorul american (dar stabilit de mulți ani în Anglia) Stanley Kubrick nu se lasă ușor descoperit. Și aceasta nu numai pentru că nu prea acordă interviuri, nu se lasă antrenat pe panta confesiunilor, nu-și comentează filmele (și nici pe ale altora), nu participă la așa-zisa viață cinematografică și nu se lasă nici fotografiat, ci, mai ales, pentru că filmele sale, nu prea numeroase, dar, toate, foarte importante par a nu se putea integra într-o serie coerentă (fie din punct de vedere tematic sau stilistic sau al strategiei narative), într-o serie care să poarte evident și recognoscibil marca personalității lui Kubrick.

Intr-adevăr, e dificil să stabilești limitele și caracteristicile a ceva care s-ar putea numi universul kubrickian, pornind de la filme, atît de deosebite. Nimic nu pare a fi comun între *Lolita*, dramă a erotismului tîrziu și al trezirii feminității la o adolescentă contemporană și, să spunem *Dr. Strangelove* („Cum am învățat să nu-mi pese și să iubesc Bombă”), tragedie și satiră în același timp a deingrădăiei științei și a înaltei politici în era nucleară, între un „peplum” scilicid de strălucirea coifurilor, spadelor și scuturilor ca *Spartacus* și pe de altă parte, *Barry Lyndon* în care unul dintre personajele principale este peisajul, ambianta aproape turner-iană, iar eroii și actele lor par saturate de calofilie; între *Cărările gloriei* în care absurditatea războiului este dinamitată dinlăuntrul acestuia fără a se face apel la sine și violență fizică și *Portocala mecanică*, viziune aproape insuportabilă a unei lumi viitoare (și nu prea) dominată de agresivitate bestială și de manipulare sadică; între *The Killing*, film polițist de o virtuozitate științifică și *Odiseea spațiului 2001*, meditație filosofică asupra destinului, nu al oamenilor, ci al umanității în era cercuirii cosmosului. Un lucru e sigur: fără a avea, pare-se, prea multe în comun, aceste filme (și celelalte) par deosebite categoric, de cele ale tuturor celorlalți cinești contemporani.

Încet și greu, începem să distingem dincolo de anecdotică și de procedeele excesive un sunet aparte care, parcă, revine, se lasă banuit de-a lungul celor 11 filme. Plînsul sfîșietor al ordinatorului Hal din *Odiseea*, plîns din care răzbate spaima fără margini și nostalgia copilăriei pierdute se întîlnește parca undeva cu cosmarurile eroului din *Portocala*.

care, manipulat, înjosit, cu „creierul spălat” se sfîșie atunci cînd aude acordurile muzicii lui Ludwig van (a lui Beethoven, adică). Chemare a morții? Chemare a copilăriei inocente? Poate și una și alta.

În toate filmele lui Kubrick există un dialog straniu între singurătate și violență exacerbată (violența intrinsecă psihicului uman și nu neapărat violența spectaculoasă, deosebită și aceasta), se materializează o dialectică inexorabilă a sfîrșitului „rău” sau marcat neliniștitor. Hotărît, filmele lui Kubrick nu sînt filme de agrement.

Dar, să ne oprim la recent revăzutul *Spartacus*. E un film care, ca și altele, a fost ulterior (parțial) renegat de Kubrick. Ceea ce se pare că l-a nemulțumit la *Spartacus* a fost faptul că n-a putut aborda filmul în maniera sa globală (se știe, Kubrick este regizor, scenarist, operator, monteur, ilustrator muzical, scenograf și producător și că la unele din filmele sale a muncit în toate aceste calități sau în multe dintre ele). Ori, *Spartacus* fusese pregătit de regizorul Anthony Mann, iar producătorul, Kirk Douglas (care joacă și rolul titular) angajase un mare număr de vedete de primă mînă: Charles Laughton, Laurence Olivier, Peter Ustinov (care a luat și un Oscar pentru rolul din acest film), Tony Curtis, Jean Simmons etc. Scenariul a constituit o bombă în viața politică și socială americană, căci era semnat — după ani de închisoare și interdicții — de Dalton Trumbo, primul pe lista celor „10 din Hollywood”, victimă ilustrată a persecuțiilor maccarthyste și pornea de la o carte a lui Howard Fast, și el pină atunci interzis pe ecran.

Dar, surprinzător — e acesta un privilegiu al personalităților artistice de excepție — filmul, deși aparent un „peplum” (superproducția avînd drept cadru antichitatea romană), deși marcat de altele alte personalități, fiecare foarte deosebită de regizor, filmul, deci, la o privire mai atentă se dovedește un indiscutabil produs kubrickian, dominat de acea aură gravă și tulburătoare în care eroii găsesc la capătul tragicului lor drum, nu libertatea pentru care au luptat și care libertate, atunci și acolo, nu putea fi decît o himeră, ci eliberarea, respectiv eliberarea din condiția morală de sclav.

Spartacus e un film care nu se poate uita.

H. DONA

la gura sobei

Taina muntelui de aur

Filmul de aventuri își are și el legi nescri-se. *Taina muntelui de aur* le respectă un erou atasant, o serie de peripeții relatate cu o bună tehnică a suspensului... O voce din off avertizează însă că protagonistul a fost o persoană reală — un pionier al prospectiunilor geologice. Simplu țaran iobag, tînarul Mihail Volkov, deși neștiutor de carte, își întocmește singur o hirtie doveditoare cum că are asentimentul stăpînei sale să-și încerce norocul, dînd curs ucuzului de la 1722, prin care Petru cel Mare garantea libertatea celor ce vor reuși să descopere bogățiile tînuite de subsolul întinsei Siberii... Deci, la început de secol

XVIII, o „goană după aur” în îndepărtatul est, încă sălbatec. Dar miza este aici alta. Tînta nu o mai reprezintă îmbogașirea, ci nobila aspirație dintotdeauna a omului — setea de independență. Alăturîndu-se expediției organizate de un negustor german, Friedrich Nagel, după ce întocmește o prețioasă hartă a zăcămintelor din zonă (prilej de palpitante sus-trageri, urmăririi și, bineînțeles, o dragoste fulgerătoare), Volkov se ambiționează să continue investigațiile și izbutește. În cele din urmă, să dea de „muntele de aur” un inestimabil zăcămint de cărbune superior, pînă atunci procurat pe bani grei tocmai din Germania... Clădit pe coordonatele sufletului slav, sentimental și patetic deopotrivă, acest „eastern” are farmecul său aparte, un aer ușor desuet, la început derutant (anul de producție fiind totuși 1985), o poveste istorisită la gura sobei” cinematografului de altă dată.

Irina COROIU

Producție a studiourilor din U.R.S.S. regia: Nikolai Gusarov. Scenariul: Boris Lobkov. Imaginea: Rudolf Meserjaghin. Muzica: R. Gazikov. Cu: Alexandr Novikov, Ghennadi Luhtin, Oleg Afanasiev, Viktor Maslov, Marina Iakovleva, V. Bocikariov, S. Cekan.

Aurul din inima muntelui și a omului
(Maria Iakovleva și Alexandr Novikov în *Taina muntelui de aur*)



Spartacus, un film care nu se poate uita (Jean Simmons, Kirk Douglas)

mari actori

Pistrui fotogenici

Ce fată veselă, ce fată veselă și ce pistrui fotogenici! Imi spune o dată Irina Petrescu, fără însă a mai putea adăuga altceva amintirii ei despre Marlène Jobert, cea mai bine plătită actriță franceză la începutul anilor '70, socotită de mulți urmașa Daniellei Darrieux.

Totuși, pe lângă farmecul spontan, Marlènei Jobert nu-i lipsesc nici talentul autentic, nici profesionalismul deprins încă înainte de debutul teatral (1963) la cîteva școli de artă de la Dijon (urbea natală) și Paris, absolvind apoi Conservatorul național de artă dramatică. Apărută pe ecran sub bagheta celui mai iconoclast și sofisticat regizor francez, aflat atunci pe culmea „noului val”, Godard, în *Masculin Feminin*, Marlène Jobert a fost luată apoi de „marele val” al cinematografiei comercial. Stînd bine alături de Belmondo, Ventura sau Bronson, ea a adus aplombul ei de fată-băiat multor filme — semnate de Chabrol, Clément, de Broca, Rappeneau sau Lelouch, — dar, parcă, nici unul dintre ele nu l-a oferit partitura care să pună un „bemo!” veseliei și pistruiilor, și un „diez” tensiunii ei interioare. Așa, Marlène Jobert a rămas pentru mulți doar o fată veselă cu pistruii fotogenici.

O cotă de ambasador

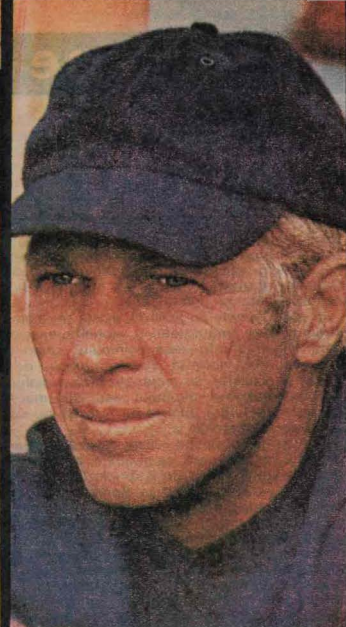
Fiul negustorului de ceramică din statul Pennsylvania, ajuns student la arhitectura la Princeton, își descoperă pe neașteptate vocația de actor. Împarîndu-și timpul între plîșetă și echipa de teatru a universității, se face remarcant de temuta Hedda Hopper, cea mai notabilă cancanieră a lumii spectacolului american, și se vede recomandat pentru o probă la Hollywood. Cuvîntul ziaristei a fost hotărîtor, dar și silueta filiformă, privirea albastră și aerul stingaci ale tînarului James Maintland, care cu această primă încercare își pierde numele de familie contra cel de Stewart, obține un rol în toată puterea cuvîntului și la numai 27 de ani, amatorul de pînă ieri, iese din anonim, realizînd în anul următor, 1936, nu mai puțin de opt filme. Dar cel ce va croi din fizicul său nonșalant și impunător, stingaci și forte, personajul-simbol al liberalismului și moralismului roosveltian, va fi regizorul Frank Capra. Datorită lui, „Mr. Smith” merge la Washington dînd măsura intelectualului generos și întreprinzător susținător de drept al politicii economice a New Deal-ului, iar sub trăsăturile și în spațele faptelor lui James Stewart milioane de spectatori se vor obișnui să vadă tipul „americanului ideal”. Războiul vine să întregască acest portret și în viață, căci actorul se înrolează, timp de patru ani, în aviația militară americană și face efectiv frontul revenind cu gradul de colonel. Cîteva stele în plus pe epoleți pentru cel ce era deja o stea a Hollywoodului, îi fac revenirea și mai ușoară și o adevărată gardă de onoare a cineaștilor americani îl vor solicita la întoarcerea sa în Cetea filmului: Hitchcock, Ford, Preminger, Mann vor contribui fiecare, în stilul lor, la celebritatea actorului, care însă nu s-a dezis niciodată de acel „erou ideal”, fapt pentru care astăzi se spune despre James Stewart că a făcut pentru prestigiul Americii mai mult decît toți ambasadorii ei la un loc.

O Danielle Darrieux a anilor '70
(Marlene Jobert)

Indiferent de modă și-a asumat constant rolul eroului „ideal”.
(James Stewart)



Pe ecrane



Să nu avem prejudecăți! Si filmele de vacanță pot avea idei

Prin flăcări, în alte galaxii sau, pur și simplu, printre timizi. (Paul Newman și Steve McQueen în *Infernal din zgîrie nori* și Pierre Richard în *Sînt timid, dar mă tratez*.

Vara, la cinematograful Trei filme pentru o idee

De ce: vara, la cinematograful? Adică iarnă fie altfel? Pofta publicului iubitor de filme bune să se schimbe ea o dată cu anotimpul? Este el, spectatorul, mai clement sau mai exigent în funcție de gradele de-afară? Nu tocmai, dar ceva-ceva prin preajma ideii tot este, în sensul că, pe timp de iarnă, omul intră mai pripit în sala de cinema, în timp ce vara, cînd parcul, cînd strandul, cînd Șoseaua cu „filmele” lor, fac concurență serioasă povestilor de pe ecran desfășurate în întinericul mai mult sau mai puțin răcoros al sălii de cinema, ceea ce se întimplă acolo trebuie să fie în-deajuns de ademenitor, trebuie să fie chiar spectacol, ca să „jure” spectatorul din cal-

dura verii și să-l arunce în brațele filmului. Trei filme din repertoriul lui Cuptor răspund, prompt și conștiințos, acestei stări de lucruri pe care am putea s-o numim „nevoia de spectacol estival”. *Infernal din zgîrie-nori*, *Imperul contraatac* și *Sînt timid, dar mă tratez*. Un film „catastrofic”, un science fiction și o comedie, trei filme nici măcar foarte tinerele, fac mult rivnițele „sali pline” pe timp de vară. Întrebarea, firește, nu este: de ce intră omul la asemenea filme. Întrebarea este cum iese el de-acolo. Dacă dincolo de spectacol se mai zărește ceva la orizontul acestor filme; dacă în povestea lor se afla pîită și vreo idee dădă, adică, dincolo de plăcere spectatorul se mai alege și cu ceva fotos... Întimplarea face ca filmele cu pricina

să aibă chiar un „ce” al lor care se mai nimește să fie și același. Dacă cineva s-ar fi gîndit să alcătuiască un „pachet” — sau un buchet, ca să nu fim așa prozaici — de filme de la care omul să plece cu sentimentul bun, reconfortant, incosrajor că există, de pe pamînt pînă în cosmos, există, domnule, lucrul acela extrem de important, dar greu de obținut, caruia nu știu dacă să-i spun fraternitate, puțință de comunicare sau pur și simplu înțelegere între oameni, dar există, atunci, cele trei filme erau chiar „bucetul” demonstrativ. Există înțelegerea asta — se spune, pe furis, în *Infernal din zgîrie nori*, printre flăcări, explozii și inundații provocate — și uite-o ce frumos funcționează ea, cu vorbe mici și fapte mari, între doi bărbați cu capul pe

umeri și picioarele pe pămînt, un arhitect și un pompier șef, doi bărbați pe care viața (să zicem că viața) îi pune nu față-n față, ci umăr lângă umăr într-o luptă calmă, dar dură pentru salvarea a ceea ce se mai poate salva într-o situație disperată. Ei, sigur că fără „cuplul” Paul Newman—Steve McQueen, fără dialogul de priviri albastre-albastre, fără jocul lor măsurat și cîntărit la milimetru și la miligram de trăire, rămînem, poate, în pană de comunicare a unei idei generoase și am fi admirat și noi „preisajul” unui mare-incendiu-mare, cu tot ce poate să mai spună el despre „soarta unor oameni”, despre moralul și morala lor.

Există înțelegerea asta — se spune mai fatis, în *Imperul contraatac* — pentru că dincolo de science și fiction, dincolo de Forțe pozitive și Forțe negative, imperii rele și rebeli buni, războaie și love-story-uri printre galaxii, ceea ce se așează și rămîne nu pe retina, ci pe sufletul cinofilului, este aceeași stare de înțelegere, de comunicare, de simpatie între doi — doi roboți, un om și un robot, un om și un monstru sau, pur și simplu doi bărbați care iată, demult, demult, prin secolul douăzeci și... intră în aceea binecuvîntată stare de înțelegere — oricît ar fi de „altfel”, de „rivali”, de nepotriviți. Potrivirea de țel și adevărul unei relații omenești — în orice situație, dar mai ales în aceea dragă vieții, ca și cinematografului, numită situație limită — răzbat, iată, și dintr-un basm de adormit copiii mari ai secolului douăzeci care sîntem noi, vara, la cinematograful, cînd oricum, de căldură, omul adoarme mai ușor...

Se putea atunci — întreb, nu dau cu parul — ca într-un film normal, pămîntean și fără catastrofe, într-un film cu oameni ca toți oamenii doar că ceva mai timizi, să nu ne întîlnim cu de două ori pomenita înțelegere? Se putea, dar ar fi fost păcat. *Sînt timid, dar mă tratez* comedia specific pierrierichardiana cu un bărbat pe cit de nearat pe atît de îndrăgostit pe o prea arătoasă jună blondă și, colac peste pupăză, după toate aparențele, putred de bogată, un bărbat timid-timid pe care alt bărbat „se aranjează”, contra cost, firește, să-l vîndec de timiditate și o face cu altă aplicație încît se ruinează, se ruinează, dar nu renunță, pentru că el știe pe pielea, „proprie și personală” ce boală grea e timiditatea așa încît, după ce numai despre cîștig nu mai poate fi vorba în „afacerea” asta, ce-i mai rămîne vindicătorului de timizi decît să-și ajute „clientul” devenit, în focul luptei cu viața, prieten — probabil pe viață...

Așa că, să nu avem prejudecăți. Și într-un repertoriu estival cine caută poate și gasi fie și o umbră de idee — chiar și într-un film căruia, aparent, numai la idei nu i-a stat capul. Totul este să vrei să crezi că ar putea exista încă ceva dincolo de o „rețetă”. Totul este să ai bunăvoință și... înțelegere. Dar, mai ales, ambiția de a nu pleca din preajma unui film cu miinile goale.

Eva SIRBU

filmul în
R.P. Chineză

Fata cu ochi luminoși

Eiarnă. Viscostește. Un bărbat înfășurat într-o haină groasă, cu o căciula îndesată pînă în dreptul ochelarilor fumurii, își pipăie drumul cu un baston. După greutatea mersului pare a fi în vîrstă. Poate că îl duce spre o casă de lemn, dintr-un cartier, la margine de Beijing. Intră într-o încăpere curată, cărțile stau așezate, ca soldații, în rafturi, patul e bine întins, perna umflată. Gesturile sale contrastează cu starea de ordine și calm din jur, căci el își aruncă cu furie haina pe jos, trîntește căciula, zvîrle ochelarii. Descoperim deodată, cu surprindere, un bărbat tînăr, robust, dar orb. Inversunarea cu care sfîrșim fotografia frumos înramată, care-l arată arîncînd un disc pe un teren de atletism, comunică din primele clipe tragedia sa.

O soră devotată, colegi de muncă binevoitori îi vin în ajutor, se străduie să-l readucă în mijlocul lor și după accident. Dar cea care va

stî să-l facă să-și depășească deznădejdea, să dea bătălia cu boala, va fi o tînără care trăiește tragedia lui. Ea s-a născut oarbă.

Interpreta acestui rol atît de dificil, Zhang Yu are trăsături și transparență de porțelan chinezesc și o tărie de nimic înfrîntă. Nici o clipă, chipul sau gesturile ei nu tradează actorul, ci comunică starea aceea de nelîncipuit a celor ce au avut, întotdeauna, întinericul drept tovarăș.

Filmul ne evocă și alte memorabile redări ale marilor infirmități, pe ecran: Mandy (Mandy Miller) fetița care nu auzea; Johnny Belinda (Jane Wyman) fata care nu putea vorbi. Acum, fetița cu ochi luminoși — ce alt nume pentru o fată care nu vede, dar răspunde în jurul ei alța lumină? — li se alătură prin remarcabila sa sensibilitate și forța de convingere, Zhang Yu.

Cineaștii chinezi urmăresc, în special, relațiile dintre cei doi tineri. Disperării băiatului, nu poate accepta să fie o povară pentru ceilalți, i se opune optimismul fetei, care îl arată cum pot ei să nu devină o povară. Fata îl învață, astfel, pe băiat cum să se călăuzească în marele oraș după zgomote. „Unde auzi muzica înseamnă că ai ajuns la magazinul de aparate de radio, unde claxoanele și zgomotul roților de mașini se întesesc, înseamnă că ai ajuns la bulevard. Secvența — din dramatică devenind tonică — mi-a readus în minte un episod faulkerian cu orbul care mergea la cinema, numai la comedii, că să audă lumea rîzînd. Mai există în film o foarte frumoasă scenă, în pădurea reținută pe pelicula ca de penelul unui pictor impresionist, ce motivează curajul ei; fata îi propune să facă împreună o „excursie”. „Ce să cauți doi orbi în excursie?” spune băiatul. Fără ezitare, fata îi răspunde: „Într-o zi, cînd vom vedea o să putem să ne comparăm impresiile!”

Ziua aceea va veni doar pentru unul dintre cei doi, dar cineaștii recunosc că omul — ca o trestie gînditoare — poate accede la cunoaștere și prin intuiție. Cînd mama fetei, pictoriță, o întreabă ce reprezintă tabloul pe care tocmai îl terminase, fata i-l descrie. „Cum ai reușit?” o întreabă din nou. „Mi-am dat seama după muzica pe care o ascultai cînd pictai”, răspunde fata.

Un film care nu se teme de duioșie, un film care nu se teme să arate suferința și tristețea și care recunoaște totodată, că viața nu poate fi lipsită de frumusețe, de simpla bucurie de a fi. De a fi chiar și numai sub o ploaie de vară.

Adina DARIAN

filmul în
R.P.D. Coreeană

Simbol al vieții

Un prim contact cu universul tematic al cinematografului nord-coreean l-am avut vîzînd impresionantele exterioare ce acopera o bună parte din „domeniile” Studioului central. Decorul făcut de mina omului este mai mult decît o simplă pinză pictată. Acele ulite de sate și orase coreene, japoneze, chineze circumscriu în vastul lor perimetru și coordonatele temporale majore între care se plasează majoritatea filmelor: de la începutul anilor '20 și pînă astăzi. Deci, din epoca în care Partidul Comunist începe lupta de eliberare națională de sub dominația japoneză și pînă la perioada actuală de construcție socialistă. În acest arc de timp, relativ scurt, s-au întîmplat evenimente ce aveau să schimbe radical soarta poporului coreean, și este firesc ca ele să furnizeze material — și tema principală a scenarizilor cinematografice: luptă dîră pentru alungarea ocupantului, cu durerosele ei pierderi și marile sale izbînzii. Filme precum *Cinci frați partizani*, *Drumul sau Arpile roșii* trasează evoluția unor destine individuale de bărbați și femei angajați trup și suflet în angrenajul nemios al războiului. Altele, ca *Marea de sînge*, înfățișază destinul colectiv într-o perioadă sugestiv definită de metafora din titlu. (Interesant de remarcat că, deși filmul acesta se bazează pe faptele descrise și de opera muzicală cu același nume, cele două creații rămîn distincte, grație pricipierii realizatorilor respectivi în minuirea a două forme de exprimare diferite.) Cea mai ambițioasă întreprindere pe linia evocării trecutului revoluționar de luptă rămîne însă epeopea *Steaua Coreei*, ajunsă acum la seria a noua, amplă frescă istorică, plină de învățămînte, pentru tinerii de azi.

Bunele exemple nu lipsesc nici din filmele din afara tematicii principale. Lupta pentru dreptate este evocată și în povestiri din timpul feudalității (pentru acestea există recom-



A rulat cu succes pe ecranele noastre: *Fata care vinde flori*

stuite în cadrul Studioului central un sat ancestral și un conac) — cum ar fi *Iubire, iubire mea*, ca să dam un exemplu mai nou — dar nu putem uita nici pe mai vechiul *Fata care vinde flori*, ce a rulat cu alita succes pe ecranele noastre.

Apararea cuceririlor revoluționare este o alta temă des folosită în cinematografia nord-coreeană. Fiind vorba de filme de con-



Maria Chappelaine - Eterna poezie a iubirii

Mesajul cinematografic al Canadei — cunoscut de noi mai de mult din atlasul geografic, din cărți și statistici — l-am primit cu sentimentul unei călătorii în necunoscut. Cu atât mai mult, cu cât **Maria Chappelaine** este o „filă” din tumultuoasa, seculară, epopee a colonizării franceze a vastelor ținuturi canadiene. Pelicula are și o poveste de dragoste, și suspans, și coplesitoare peisaje virgine. Dar miza sa cea mare este omagierea istoriei. Eroii ecranizării lui Gilles Carle, coloniști francezi de la începutul acestui veac (primul val dată din 1536, când navigatorul Jacques Cartier, după doi ani de explorări, pune bazele coloniei „Noua Franța” — Canada, în limba indienilor, însemna așezare — anexată la Franța) sînt eroii romanului omonim, postum, al scriitorului francez Louis Hémon (1880—1913). Cartea, tradusă în 18 limbi — începînd din anul apariției (1921) și pînă astăzi (versiunea românească, din 1962, îi aparține lui Iulian Vesper) — și de două ori transpusă pe ecran, își păstrează încă neofită valoarea literară. Prospetimea și bogăția notației documentare asupra Canadei franceze, autenticitatea psihologilor și a experienței de viață a țăranilor francezi stabiliți în nordul continentului — în mijlocul cărora tinarul scriitor și-a petrecut doi ani —, frumusețea portretului moral al eroinei explică de ce romanul lui Louis Hémon nu putea să rămînă străin cinematografului canadian.

Delicată, aproape fragilă și cu o structură psihică și morală temeinică, Maria, ajunsă la vîrsta măriișului, nu duce lipsă — în podia izolării în care trăiește împreună cu părinții și cu cei cinci frați ai ei — de pretendenți. Păduri sălbatice și riuri tunătoare despart gospodăria familiei Chappelaine de celelalte așezări, dar distanțele nu-i împiedică pe Eutrope, Lorenzo și Francois să fie, deseori, oaspeții Mariei. Deși îl preferă pe Eutrope, părintii Mariei — oameni destoinici, țărîni-bucătăci, ce nu și-au pierdut, în condițiile aspre de viață, blîndețea și căldura sufletească — îi primesc pe toți trei candidații în casa lor, cu egală prietenie. „Sînt bărbați care aduc nefericirea. Dar de ei ne îndrăgostim. Așa este tatăl tău și la fel este și Francois”. Maria înțelege că mama sa îi spune un adevăr teribil. Știe că Francois este unul dintre acei bărbați care, deși iubindu-te, nu-ți vor da niciodată sentimentul că, lângă tine fiind, locul lor nu este altul. Și totuși, pe viătorul solitar, fascinant

Mesajul cineaștilor canadieni de limbă franceză.

de vastitatea distanțelor necunoașcute. Ilubește Maria.

Discret, regizorul Gilles Carle se deparțază de cuplul tinerilor îndrăgostiți pentru a cuprinde, dintr-un unghi mai larg, „fundalul”. Mica societate a coloniștilor, unde, în preajma Marilor lacuri, deabia se infirpă. Există în așezare o biserică, școala, poșta-telegraf. Vaporul aduce, din cînd în cînd, noi coloniști, corespondența, lăzi și colete postale, cărți, discuri, piese de mobilă, cite un gramofon sau cite o pianină. Pe chei, oame-nii circulă cu grijă pe cărări de scînduri puse peste noroiul gros, fac cunoștință, își strîng mințile. Vorbele sînt puține. Gîndurile, grijile și îngrijorările plutesc în aer. Cu toții sînt conștienți că, odată cu propriile lor case, vor construi un oraș și vor întemeia o lume. Cu sentimentul libertății depline, într-o natură pe cit de generoasă pe atît de plină de „capcane”, oame-nii își regăsesc treptat adevărată statură a demnității. Tăria și frumusețea morală a acestor temerari întemeietori ai unei lumi noi au stat, de altfel, în centrul atenției lui Gilles Carle. Descrierea lui simplă și sobră are calmul și adîncimea povestilor cu „a fost odată...” Ritmul montajului, preferința pentru planurile medii sau generale lungi, pentru cadrele de mare profunzime trădează dorința regizorului de a evoca fidel pagina de carte.

Alina POPOVICI

Un cuib de nobili

Acum 17 ani. **Un cuib de nobili** era salutat drept o foarte frumoasă ecranizare după Turgheniev, în care se amesteca puțină nostalgie, puțină ironie, puțină tandrețe cu mult rafinament și multă căutare formală în evocarea unui tip revolut. Aproape fiecare cadru putea deveni obiect de studiu și aproape fiecare detaliu era încercat de multiple semnificații. Merlele din podul cu vechituri și porumbi, atît de antidovjenkiene pentru că ele miros a putregai și nu mutesc de seva unei noi renașteri. Și leagănul de flori ale primtre care se întrezărește decolteul la fel de alb, fecierelesc și totuși senzual, al Lizei (Irina Kuppenko). Și cărțile acoperite de praf și păienjenii între usi înepenite de vreme. Și noroiul cleios sub strălucirea de flacără a corului pe care calcă nepăsătoare cizma printrul Neldov (Nikita Mihalkov). Și multe altele cărora cei 17 ani nu le-a estompat frumusețea, ci dimpotrivă.

Tempul a adăugat și o dimensiune suplimentară acestui film: aceea de deschizător de drum, deoarece după el au venit alte ecranizări (**Unchiul Vanja** și **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**). Cîteva zile din **viața lui Oblomov** și **Ripa**, **Fata fără zestre**) asemenea deși diferite, care poartă pecetea unui aer de familie dat de aceeași tandrețe ironic-nostalgică, și nu numai de ea. Pentru că nu poți privi conacul din **Piesă neterminată** fără să nu te gîndești la cel din **Cuib de nobili**. Și nu poți urmări scena ploii din **Oblomov**, fără să-ți amintești declarația de dragoste din același **Cuib de nobili**. Sau nu poți uita copilul blond și serafic, simbol al inocenței și mator mut al dispariției unei lumi, ce se regăsește în toate aceste trei filme.

Există însă în **Cuib de nobili** o puternică notă distinctivă dată de unghiul subiectiv al narațiunii, realizat cu consecvență atît în planul sonor (monologul interior al eroiului), cit și în planul imaginii. Lungi cadre în care



Un film care a lansat „un stil”
(*Un cuib de nobili*
de Andrei Mihalkov-Koncealovski)

frunzișul copacilor defilează pe ecran pentru că așa îl vede eroul în drumul său spre și de la conacul Lizei. Flashbackuri cu tentă grotescă, în care neliniștea aparatului se substituie neliniștii eroiului rătăcit într-o lume străină și ostilă. Sau un cadru neașteptat și la prima vedere, deconcertant. După secvența turghenievă cerută de Liza pentru mîntuirea sufletului ei (secvență plasată la mijlocul filmului, dar care poartă în ea cheia deznodămîntului, pentru că Liza seamănă cu o novice ce se inițiază în tainele călugăriei), urmează un cadru foarte scurt al peisajului văzut din avion. Ce poate fi altceva decît tentativa îndrăznească și discretă a regizorului de a vizualiza o senzație? Senzația de înălțare și de purificare pe care o dă eroiului acest moment de rugă. O foarte inspirată cezură în care liniștea alungă neliniștea și narațiunea își poate continua drumul. Un foarte frumos moment de cinema.

Cristina CORCIOVESCU



O navă cu super vedete: Vivien Leigh, Simone Signoret, Jose Ferrer, Lee Marvin, Oskar Werner, Elizabeth Ashlei, George Segal, Jose Greco, Michael Dunn, Charles Korvin, Heinz Ruchmann — dirijată de Stanley Kramer

trăspionaj, acestea sînt oarecum specialitatea Studioului armatei. Asemenea producții ca **Polițista de pîidă**, îndeamnă la vigilență și perseverență în acțiune. Totodată, în ultimii ani se afirmă tot mai viguros o altă temă: reunificarea pasnică a celor două jumătăți de țară, separate de o barieră artificială. Filme ca **Glasul inimii** sau **Pină cînd să fim despărțiți** pledează, fiecare în felul său, pentru încetarea unei situații inumane, aceea a familiilor despărțite fără voia lor.

Existența majoritară a temelor grave nu înseamnă însă că tristețea ar fi tonul general al producției cinematografice. Aceste filme care se adresează direct sufletului conțin momentele firești de veselie și de optimism. Coreenilor le place să glumească. Ei găsesc întotdeauna o replică pentru descrierea frunților. Și de altfel, se produc și comedii, cu un agreabil umor de situație, generat, de obicei, de lupta cu vechiul — cum este cazul în **Răsună tractoroarele**. Viața cotidiană este, ea însăși, generatoare de asemenea conflicte, mai mult sau mai puțin vesele, acolo unde inițiativa, ideile îndrăznețe, cu alte cuvinte afirmarea noului este o vreme contraracrată de rutină, de teama de a inova. Este ceea ce se întâmplă în **Proiectanta cu multe vsuiri**, unde o tânără creatoare de modă are de luptat pentru a-și impune modelele... cu propria ei soră, care — ca directoare a fabricii de confecții — nu înțelege decît să-și facă planul, indiferent că rochiile în serie nu sînt cumpărate de nișmeni.

Simpțomatică pentru această cinematografie este lumina favorabilă în care este pusă femeia. De la fata care vinde flori la femeia-sofer militar pe care pierderea succesivă a soțului și a fiului nu reușește să o frîngă, de la învățătoarea ce se luptă pentru construirea unui pod în munte, astfel ca micii săi școlari să aibă mai puțin drum de făcut, la polițista cu singe rece și la proiectanta ce își visează semenele tot mai bine îmbrăcate, — se creionează portretul viu al femeii cu suflet curat, bună și curajoasă, ce își stăruie familia, țara, poporul cu aceeași abnegație. Dar mai presus de toate este slăvită femeia-mamă, cea care își crește copiii în respectul și dragostea pentru cele mai frumoase tradiții ale patriei sale. Acest personaj luminos vine să inobilizeze prin prezența sa galeria de personaje a filmelor nord-coreene, ca un omagiu explicit adus tovarășei de luptă de către luptătorul însuși.

Aura PURAN

la casa de cultură a studenților

Turnul Babel sau Esperanto

Întrebat de ce a folosit de-atîtea ori adjectivul în titlul filmului **O lume nebună, nebună, nebună...**, Stanley Kramer răspunde fără echivoc: fiindcă astfel e realitatea. Nu întimplător, următorul său film se numește **Corabia nebunilor**, deși titlul și scenariul sînt inspirate din **best seller**-ul omonim al Katherinei Anne Porter. Pentru regizorul american, repetarea adjectivului însemna nu numai dru-

mul de la hohotul de rîs la grimasă, dar și o trecere a anecdotei spre pamflet. Montajul în ritm alert al **Lunii nebune** era subliniat în **Corabia nebunilor** cu prim-planuri lungi, aparent descriptive, epuizînd, în fapt, personalajele în vidul dis-locuitor al ființei, pînă la deslipirea măștilor lor mortuare. Indiscretă, pe transatlanticul poluat de reprezentanții altor nații și prejudecăți, camera de luat vederi devine treptat o cameră de furat vederi. Obiectivul pregătă asupra chipurilor cu o siguranță marțială, distanță, într-o mișcare de chirurg ce face demonstrații discipolilor. E disecat, la carte, obrazul spectral al doamnei Treadwell, marcat de complexe și incertitudini, schimonosît între orgoliu aristocratic și senzualitatea dominantă a unei Vivien Leigh memorabile. Simone Signoret, La Condesa, e cvasi-radiografiată într-un rol asemănător celui ce l-a adus Oscar-ul pentru **Drumul spre inalta societate**. Și exemplele iluștrilor actori în roluri de excepție pot continua. Paradoxal însă, actorul teribil al **Corabiei nebunilor** nu figurează în cast și nu apare nici pe ecran. El

este chiar regizorul a cărei prezență se face simțită în rigoarea cu care ceilalți își spun „monologul în Babilon”, adesea teizist, într-o „tautologie” dintre cuvînt și imagine, care sfîrșește în a contura, prin grotescul îngroșării voite, atitudinea vehementă a cineaștilor.

Funcția denotativă a cinematografului modern, opusă celei conotative clasice, își găsește astfel o aplicație ce îl apropie pe Kramer de Godard. Mai mult decît o ecranizare a romanului unei scriitoare ce se vrea imparțială față de eroii săi, filmul **Corabia nebunilor** acuză la rîndul său maladivă stare de spirit, dezorientarea și indiferența victimelor a celor lezargie de moment a facilitat teroarea celui ce-al doilea război mondial. (Să nu uităm că tot Kramer a realizat **Procesul de Nürnberg**) Iată de ce pelicula din 1965 își păstrează actualitatea și azi, Iată de ce dialogul dintre indivizii de diverse rase ori naționalități de pe **Corabia nebunilor** se vrea astăzi, parcă mai mult decît orînd în esperanto.

Daniel DANIEL

cinema

Nr. 8 (284) Anul XXIV

București, august, 1986

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Coperta I

Lucia Mureșan și Alexandru Repan
două talente actoricești,
pe care am dorii să le întîlnim
mai des în filmele noastre

Foto: Victor STROE

CINEMA,
Piața Ștefiei nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică Teodorescu Lucian
Prezentarea grafică Ioana Statie



Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Ștefiei” — București

Filmul ca mijloc de educație politică și estetică

Gala filmului cu tematică pentru tineret

În perioada 29 iulie—7 august s-a desfășurat la Costinești cea de-a IX-a ediție a „Galei filmului cu tematică pentru tineret”, manifestare politico-educativă complexă, integrată Festivalului național „Cintarea României”, organizată de Comitetul Central al U.T.C. în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Asociația Cineaștilor din Republica Socialistă România și Centrala „Româniafilm”.

Efervescenta participării fixează o stare de spirit: entuziasmul, optimismul tinereții

Acum, când marea a rămas departe, când zumzetul difuzoarelor de la Radiovacanța abia ne mai răsună în urechi, când ultimul exemplar din „Secvența” a fost citit de mult, când incandescența stelelor nu mai luminează pinza ecranului, încet-încet, încep să se deconteze ecurile competiției cinematografice

la meditație, la reflexie, fie pe marginea profesiunii de cineast, fie în legătură cu familiare probleme etice.
Palmaresul stabilit de un juriu format din personalități ale vieții politice și artistice avea să confirme o ierarhie a valorilor pe care spectatorii, seară de seară, se străduiseră, la

Viorel Cozma, regia Mircea Mureșan), Anghel Mora și Nicolae Dragoș, potențind faptele cotidianului surprinse în tablourile alegorice ale unui impresionant spectacol omagial, aduc prinos **Cununa de lauri**, integrând în măreția naturii milenare grandoarea înfăptuirilor prezentului. Celelalte filme ale studioului „Sahia”

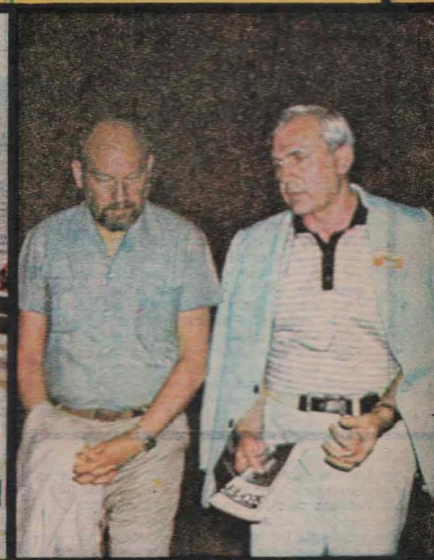
prezintă culorile tricolorului în întreceri sportive internaționale. Readucând în prezent convirsoarea personalitate a unei cintărețe ce a marcat un timp și continuă să influențeze sensibilitatea noastră, filmul lui Laurențiu Damian, **Scrisoarea Mariei Tănase**, împletește pină la lacrimă, sentimentul de sacrificiu cu



Pe scenă, realizatorii filmului *Promisiuni*: operatorul Ion Marinescu, protagonistul Medeea Marinescu, regizoarea Elisabeta Bostan, monteusa Cristina Ionescu



Echipa unui nou film de Sergiu Nicolaescu? Nu. Deocamdată doar o fotografie la malul mării, cu Constantin Fugașin, Cici Dumitrache-Caraman, Anda Onesa, Ecaterina Nazare, George Alexandru, Anda Caropol, Dana Dogaru, Margareta Pogonat



Juriul delibera pînă tîrziu în noapte: regizorul Andrei Blaier și scriitorul Ion Brad

care a antrenat, deopotrivă, profesioniști și amatori, dascăli și studenți, maestri și învățaței.

Timp de zece zile, între cineasți și cinefilii n-au mai existat bariere. Imensa populație sezonieră (studenți, muncitori, ingineri, economiști, elevi, agricultori — mulți veniți special pentru acest eveniment) a avut ocazia să-și cunoască sau să-și reînfrînească pe cei ce trudesc în culisele platourilor de filmare sau în spatele ușilor caselor de filme: regizori și operatori, un scenograf și o monteuză, scenariști, un poet, muzicieni, producători, tineri producători, directori din sistemul cinematografic, critici de film. Un grup de vedete și cîțiva foarte tineri interpreți au ținut să fie încă o dată alături de eroii intruchipați pe ecran, fiind, la rîndul lor, susținuți de numeroși colegi de breaslă, prieteni, admiratori. Ospitalitatea atent drămuțată a harnicilor organizatori a asigurat tuturor condiții nu doar de cazare, ci și de directă, spontană, sinceră, dar și severă manifestare. Sentimentul participării, al implicării pasionate, îndirjite chiar, a incitat dispute, a suscitât controverse, probînd perspicacitate, stimulînd — sperăm — și creativitatea. Pentru că după ce va fi atins momentul maxim al aprobării sau, dimpotrivă, această efervescentă ajunge, de fapt, în timp, să fixeze o stare de spirit — cea a entuziasmului, a optimismului. Intransigența publicului traducînd, în fond, dorința fiecăruia dintre noi ca această artă de populară artă a săptea să asimileze și să restituie contemporaneității și, implicit, viitorului, adevărul chip al tineretului de astăzi.

Din cele peste 40 de pelicule (inclusiv cele în afară de concurs) nu e film care să nu li impus un gînd generos, o constatare invîntid

rîndul lor, să o stabilească prin buletinele de vot pentru toată lumea.

Trei filme documentare de lung metraj s-au constituit în impunătoare coperti ale acestei, de acum, tradiționale Gale. Fie de istorie sint recitate la dimensiunea marelui ecran: **Partidul, Patria, Poporul** (scenariul Nicolae Dragoș, regia Virgil Calotescu). Documente cinematografice înlanțuite pe spirala inițiativă-realizare dau o imagine monografică: **Cel mai frumos 20 de ani** (scenariul Dinu Sararu

ilustrează diferite modalități pe care documentariștii le abordează cu spectaculoase rezultate, avînsnd ambițioși spre formule de inedită inspirație, de originală profunzime. Cu **Palatul tinereții**, Ion Visu s-a păstrat în limitele misiunii stricte de a înregistra aspecte ale realității înconjurătoare. Jean Petrovici a deschis o fereastră spre laboratorul unui artist, sculptorul **Lucați** (hors concours). O tînară cineastă, Luiza Ciolac, s-a încumetat să-și filmeze pe „supermenii” **Halterofili** ce re-

cel de dăruire, pentru dragoste, pentru artă. Urmînd un savant decupaj „muzical” în crescendo, Tereza Barta a descris amploarea celui de-a X-a ediții a Festivalului „George Enescu”, semîndu-și cu nedismulată eleganță filmul. Sub semnul vitalității, al armonioasei comuniuni dintre om și mediu, Nicolae Cabel a izbutit frumosul poem cine-

(Continuare în pag. 15)

Irina COROIU
Foto: Victor STROE

Împreună și tot pe faleză:
Mînodora Condur și Dan Condurache parteneri
în *Intanecare* de Petre Sălcudeanu și Alexandru Tatos



În numărul viitor
Colocviile revistei Cinema
Din nou și pe larg
despre Costinești