



**În întâmpinarea  
Conferinței Naționale a partidului**

**Conștiința  
și responsabilitatea  
talentului**

**Ci** Nr.10 (296)  
Anul XXV  
**ne**  
**ma**  
Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, octombrie, 1987





## Pe urmele eroilor neamului...

**A**niversarea a 70 de ani de la marile bătălii din vara anului 1917 de la Mărăști, Mărășești și Oituz, a fost întâmpinată de Studioul Cinematografic al Armatei prin realizarea filmului documentar de metraj mediu **Pe aici nu se trece!**

Pe un scenariu scris de dr. Constantin Ucrain s-au făcut numeroase și ample sonde pentru a se valorifica tot ceea ce filmic se realizase până în prezent — materiale care se aflau în păstrare în Arhiva națională de filme. Au fost puse în valoare câteva imagini inedite din jurnalele de război filmate de operatori Serviciului fotocinematografic al Armatei române pe cimpurile de luptă ale primului război mondial, imagini care, purtând patina vremii, dau acel fior spontan al paginii vii de istorie sporind încălțătura dramatică a secvențelor. Au fost adunate sute de alte documente expresive, dinamice: fotografii și ziare de epocă, ordine de zi, comunicate, dări de seamă asupra operațiilor. Fiind vorba de un documentar riguros științific al fost elaborat hărți animate ce scot în evidență dramaticismul înțeleșurilor dintre cele două tabere beligerante, pe o perioadă de un an (15 august 1916 — 31 august 1917).

După această amplă documentare, echipa de filmare a pornit la drum pe urmele eroilor, pe locurile luptelor...

Precind din Focșani am hotărât să începem filmările dinspre malul de est al Siretului, de pe care a pornit întreaga ofensivă a Armatei române comandată de viteazul general Eremia Grigorescu. În consecință, am făcut o primă oprire în satul Doaga, devenit celebru

prin memorabila bătălie dată de vitejii luptători ai Regimentului 32 „Mircea”. Sosirea echipei de filmare a adunat pe loc clița localnici. Auzind ce căutam, un brigadier ne-a arătat zăvoii din lunca Siretului unde a avut loc neuitata luptă. Un larg panoramic cu oprire pe un imens stejar a consensat pe peliculă terenul pe care peste 1000 de români, numai în cămași, dar cu minile încheiate pe arme, au băgat groaza în dușman. „Stejarul e de atunci, ne precizează un bătrîn localnic, avem opt ani cînd s-au bătut ai noștri cu nemții și-l țin bine minile”. Văzînd că ne pregăteam de plecare bătrînul a continuat: „Să treceți să vedeți și biserica... e eroică!” Am înțeles de ce-l spunea „eroică” după ce am vizitat-o. În acest lăcaș de factură apertă, pictura locanilor păstrează chipuri reale de eroi și evocă scene din cele peste 10 atacuri vrăjmașe la care au rezistat cu dîrzenie aureolată de celebrul contraatac al „plutoanelor albe”.

Impresionante sînt versurile-jurămînt săpate pe monumentul din curtea bisericii din care am reținut clița cu valoarea de legămînt: „Tu ești simbolul bravurii/și al virtuții românești/ Prin cumpănită bătălie/ Fără seamă ce-o nămești/ Cu credință în dreptate/ Am lînt dușmanu-n loc/ Opt zile și opt nopți/ Noi, din regimentul opt.../ Pe locul pădurii Răzoare, ca și pe cota 100, se întînd azi cliți vezi cu ochii, culturi viticole. Intr-o porțiune ca un ocol, am sugerat totuși în imagine cota 100 pe care viteazul căpitan Grigore Ișnăci a căzut cu întreaga sa companie de mitraliere apărînd cu prețul vieții această poziție „cheie” de care depindea soarta luptei din zonă. Lapidar, dar dramatic a fost consensat în jurnalele de operații acest moment: „Viețile mitralierelor se înroșiseră, muniția era pe terminată, dar inamicul nu renunțase la ideea cuceririi înșingatei cote, în jurul căreia zăceau mormane de morți și răniți. Cînd ultima bandă de cartușe s-a terminat, zeci de baionete vrăjmașe s-au năpustit asupra pieptului comandantului, ultimul apărător din companie”.

Cu un translocator lent ne-am oprit apoi pe Măgura Odobestilor, unde trufășul feldmaresal Mackensen își fixase comandamentul general al frontului și de unde spera ca ofensiva preconizată spre Mărășești să-l deschiadă drumul spre Iași. Dar Mărășeștii au fost sîrșitul iluziilor germane!

Retinem pe peliculă, în continuare, imaginea locurilor unde s-au dat alte lupte: Valea Sușitei, Panciu, Cosmești, dealul Muncelului pe pădurea care mai păstrează și astăzi numeroase mărturii ale luptei: tranșee, adăposturi, poziții de tragere ale mitralierelor și tunurilor, sanțuri de comunicație...

Un bătrîn, Fănică Barbu, ne-a arătat locul unde a căzut pe valea Zăbrăuțului, în fruntea subunității sale sublocotenentului Ecaterina Teodoroiu. La sfîrșitul acestei zile am filmat un ultimă cadru-omagiul la monumentul copiliei-eroi Măicuța Zaharia din comuna Haret.

La marginea de est a comunei Mărăști, ne spunea custodele mausoleului, se mai păstrează încă două cazemate. Le-am găsit în curțile unor gospodării. Privind din unghiul de vedere al acestor redute am realizat cu toții formidabilul avantaj pe care l-a oferit inamicului „platoul Mărăștilor”. În jos e un piept abrupt, apoi o vale adîncă pe care serpuia lin apa Limpejoarei iar peste ea, pantele dealurilor Drăgoștelor, Bourului și Albei pe care se gaseau pozițiile trupelor Armatei 2 române comandate de viteazul general Alexandru Averescu. A fost primul cadru filmat de noi pe locul memorabilei bătălii. Apoi, dintr-un loc mai înalt, am cuprins într-un panoramic dealurile Teiușului, Cotu Roșca și Mănăstioara iar într-un plan general locul numit Poiana Încercătoare (cota 711). În acest perimetru au fost angajate, în neuitata zi de 24 iulie 1917 cele mai aprige lupte pentru alungarea forțelor cotoropitoare germano-austro-ungare. Vitejia românilor a declanșat atunci vibranta deviză „Învîingem ori murim!”.

La mausoleul de la Soveja am filmat un emoționant moment. Organizații de pionieri din diferite colțuri ale țării depun cravate ro-

șii cu tricolor ce poartă înscrisuri brodate cu auriu: „Eroi au fost, eroi sînt încă!”, „Eroi nu mor niciodată”, „La trecuți-ți mare, mare viitor!”, „Glorie eternă ostașilor români!”

Sînt cuvinte scrise din inimă, din cuget. Simboluri ale dragostei pentru eroii neamului, dovadă că trecutul face parte din averea și bucuria noastră de azi.

Am încheiat, în această primă etapă, filmările în „triunghiurile eroice” în triunghiul de foc, la Oituz, unde trupele Armatei 2 române au apărut, cu o imensă vitejie și neînduplecată dîrzenie, cu prețul a nenumărate jertfe, această importantă trecătoare prin care cotoropitorii intenționau să pătrundă prin valea Sîlacului și Trotușului spre Onișor, apoi spre Adjud și să facă joncțiune, în inima Moldovei cu armata germană.

În drum spre locul luptelor am intrat mai întîi în cîmîntirul eroilor căzuți la Oituz. Două copii pliveau buruienile. Văzîndu-ne ca filmăm, unul din ei ne-a spus cu timiditate: „Aici este și tătucu lu'bun' al meu... Veniți să vedeți” Băiețelul era strănepotul eroului Paul Avram, căzut ca un viteaz la datorie.

Pe dealurile Coșna și Stîbtor localnicii comunei hărnicieau, la munca cîmpului pe ogoare sau în grădini. Un verde încă crud al naturii redesteptate la viață ne odihnea privirii și cugetele. Ei, localnicii, știu de la bătrînii lor care au luptat aici că pentru aceste două dealuri, ca și pentru virful Cireșoia luptele au durat 23 de zile pe viață și pe moarte, contraatacurile românilor mai ales cînd lupta ajungea la baionetă erau irezistibile. Și inamicul n-a trecut, de Oituz! Deviza „Pe aici nu se trece!” ce devenise un simbol al rezistenței și spiritului de sacrificiu fără seamă lansată în toamna lui 1916 de ostașii Diviziei 15 infanterie, supranumită „Divizia de fier” comandată de generalul Eremia Grigorescu, căpătase aură și valoare de simbol. Simbolul eroismului unui popor ce știe să-și apere cu abnegație pămîntul strămoșesc.

col. Dumitru SECELEANU

\* regia: Col. Dumitru Secleanu, imaginea: lt. col. Augustin Mosora, Consultant mr. dr. Ioan Taipeș, comentariul mr. Viorel Domonico, montajul, Florica Mîțuș, coloana sonoră: Florin Gioroc și Gabriel Purdea.

1987, 918m0102, 19870028





Partid erou, conducător erou

## Portretul de țară

**N**u mai e pentru nimeni o noutate, un element de surpriză, permanența schimbare a peisajului țării. Desigur, rămân statornice reperiile ei eterne: semeția munților, orizontul nesfârșit, drumul fără odihnă al apelor, miraculoasa lumină a cîmpilor ce spun, prin anotimpuri, virstele recoltelor. Dar în această geografie eternă, gîndul-inspirat și mîna iscusită a constructorului de ev nou, modelează statornic și impresionant mărturii ale prezentului cu vocație, realmente, demiurgă. Omul țării de azi cutează, într-un legămint de demnitate cu sine însuși, să aducă dovezile concrete ale puterii sale de împlinire a creației și nu numai de imaginarea ei.

Realizările semnificative ale prezentului țării devin, astfel, carte de vizită, nume comun — dar cît de înălțător — al atîtor nume proprii — ale fiilor patriei. Probabil undeva sînt păstrate numele tuturor celor ce și-au zidit o parte din anii vieții în monumentalitatea cititorilor cărora le spunem, rezumînd, în numele lor numele noastre, Canelul Dunăre Marea Neagră, hidrocentralele de la Porțile de Fier sau înălțările, mereu mai luminoase, a orașelor și localităților țării. Între care capitala cu splendida magistrală, subterană care este metroul, cu noul destin al Dimboviței ce reactualizează adevărul cîntecului ce-i era închinat, cu conturul tot mai pregnant al noului Centru Civic, cu atîtea alte înnoiri.

Explicațiile acestui nou portret de țară, de construcție neîntreruptă năzind spre frumusețe și rodnicie, realizată prin luarea pieptii a dificultăților de toate felurile se află, desigur, în primul rînd, în vocația creatoare a oamenilor prezentului, dar și al faptului că au deve-

**În portretul nou al țării  
cele mai frumoase podoabe:  
splendide fapte de viață și de muncă  
ale oamenilor**

nit tot mai profund conștiința de existență și răspunderile față de această vocație.

Pe treptele împlinirii, ale drumului spre noua geografie a peisajului citadin și moral al României de azi sînt înscrise adînc datele la care au avut loc Congresele partidului, cu deosebire cele ce cuprind într-o acoladă de spectaculoase realizări, anii ce au urmat Congresului al IX-lea al cărui deschideri de viitor au fost mereu validate de forumurile supreme ale comunistilor, între care Congresul al XIII-lea se constituie într-un moment de sinteză și de anticipare încă și mai limpede a noii orientări de muncă și împlinire socialistă.

Dar imaginile ce vorbesc despre stadiul de dezvoltare al țării, a căror expresivitate nu poate scăpa privirii, fie ea și grăbită — se cer adunate pentru a fi înțelese în toată marea lor, într-o sinteză care să mărturisească, deopotrivă, dimensiunile faptei, dar și rațiunile ei. Privindu-le adunate laolaltă, asemenea

imagini ce se completează firesc în luminosul și vigurosul portret al patriei aflată într-un moment al evaluării superioare, al eforturilor și nobelei muncii, asemenea imagini, zic, depun mărturie despre opțiunile esențiale ale națiunii, despre conștiința sa că numai astfel numai angajată pe drumul progresului al efortului, al luptei cu dificultățile, al înălțării spiritului refractar și deciziei subiective se poate gândi cu adevărat viitorul.

Nu există construcție fără ca la temelie ei să nu fie zidite adînc eforturi și jertfe, lacrimi de încordare, dar și lacrimi de bucurie, — și, dacă întodeauna vom admira cu însuflețire opera încheiată, nu avem niciodată dreptul să ignorăm drumul către aceasta. Trebuie să păstrăm intacte momentele fundamentale ce-i alcătuiesc biografia, altfel, acest atît de minunat portret contemporan de țară, ar putea părea că o nesfîrșită ilustrată de vacanță, înfățișată la scară naturală. Ar fi prea puțin,

iar lectura imaginii ar rămîne una mult prea de suprafață.

În portretul nou al țării sînt adînc încrustate faptele oamenilor, splendorile lor fapte, izbînzile și renunțările lor fără de care nu s-ar fi putut scrie noile, modernele legende ale munților, apelor, cîmpilor, — toate adîndu-se, precum rîrurile, în matca fluviului, și fluviile în oglinda mării, în suprema legendă a omului.

Legenda nu înseamnă născocire, ea înseamnă dreptul la mit, la mitologie iar noi, astăzi, conștienți și deliberați ne aflăm în momentul în care dăm chip unor mituri contemporane, conturăm replici, nu doar prin construcții mărețe, ci și prin filozofia ce guvernează edificarea acestor construcții, unor legende în care sînt sintetizate permanențele de simțire, gîndire și acțiune ale poporului.

Nu o lectură la suprafața lucrurilor, nu doar o lectură a evidențelor, ci un drum spre esențe, spre semnificația noului portret al patriei socialiste, al împlinirii din epoca ce poartă legitim numele cititorului său, vor să devină paginile documentarului de lung metraj cărora regizorul Virgil Calotescu și echipa sa le caută unghiurile cele mai favorabile pentru a se confesa emoționant și demn.

Toate laolaltă, aceste imagini de țară nouă le-am gîndit așezate tutelar sub simbolul mereu prezent al statuii independenței care nu s-a înălțat, în acești ani, numai în istorica piață din Iași, ci în sufletele și conștiințele noastre ale tuturor. Unite emblematic și exact de adevărul rostit în titlul filmului nostru: **Partid erou, conducător erou.**

Nicolae DRAGOȘ



filmul  
românesc  
în dezbatere

Atmosfera  
o creație  
scenografică,  
regizorală  
și actoricească  
Tamara Buciuceanu-Bote  
cu Camelia Maxim,  
Răzvan Vasilescu, Marioara Sierian

Puterea  
de a depăși  
împasurile vieții  
(Ovidiu Iuliu Moldovan  
Răzvan Vasilescu  
în *Punct*  
și de la capăt  
de Radu F. Alexandru  
și Alexa Visarion)

## În întâmpinarea Conferinței Naționale a partidului

# Conștiința și responsabilitatea talentului

### În ceea ce mă privește, am încercat...

**D**intodeuna am considerat — și prin filmele pe care le-am realizat m-am străduit să probez acest lucru — că eroul de film nu există ca întreg, nu se deslășoară ca personalitate, nu poate fi înțeles în multitudinea ipostazelor sale decât în (și prin) ceea ce se numește, cu un termen generic, cadrul social, natural, ambiental sau, cu alte cuvinte, contextul cotidian. Realitatea în care personajele trăiesc, gândesc și acționează.

Porbind de la acest adevăr (demult demonstrat) și neîntinzându-mi demers teoretic, mi se pare, totuși, necesar a spune că discuțiile, care se mai poartă uneori cu privire la modul în care creatorul trebuie să prezinte realitatea în care micșorii eroi sălă, riscă, adesea, să alunecă în dispute sterile, extraestetice.

Mai exact, nu mi se pare benefic pentru film în general (și pentru filmul de actualitate în special) părerea care, în esență, susține că înfățișarea sordidului, a marginalului, căutarea (și prezentarea), cu orice preț, a tot ce este mai mizer și promiscuu, a tot ce constituie abatere de la normal în universul existenței umane, ar oferi, de pe premisele unei așază „estetice a urfului”, o „valorificare” cinematografică profitabilă atât pentru creator, cât și pentru publicul larg. Evident, la fel de strâină îmi este și „construirea” unui „frumos” artificial, edulcorat, fals, în afara realității, care presupune, apoi, un difiș și, cel mai adesea, ineficient demers de „convingere” a spectatorului că acest frumos butaforic îar fi propriu cotidian.

Convingerea mea este că filmul românesc de actualitate trebuie nu să „născocoască” o realitate „frumoasă”, ci să descopere, să transfigureze artistic și să insiste cu precădere asupra a ceea ce există ca atare frumos, pozitiv, curat, exemplar în munca și viața oamenilor.

Vreau să spun, deci, că oclicarea deliberată, ignorarea realității, a dominantei sale reprezentative, stenice, optimiste, mobilizatoare, nu poate fi motivată în nici un fel. Din această perspectivă, îndădui-mi să fiu de părere că și critica, la rândul ei, ar trebui să pledeze mai argumentat și „mai cu suflet” pentru afirmarea ideii (cu deplină acoperire atât în plan educațional, cât și estetic) ca omul, spectatorul nostru cel de toate zilele pentru care facem filmul, vine debociei la cinema ca să se bucure de frumos, să-și recunoască aspirările, să trăiască emoții elevate, să mediteze, să învețe...

Am spus de obicei, pentru că, din păcate, sînt încă și abateri de la aceasta, iar cauzele sînt multiple.

Și aici, însă, cred că în primul rând creatorul de film, prin modul în care concepe, realizează și înțelege menirea operei sale este dator (și poate) să determine corecțiile necesare.

În ceea ce mă privește, am încercat ca începînd cu decupajul regizoral și terminînd cu

alegerea locurilor de filmare, ambientul în care se micșă personajele, ansamblul de detalii din „planul doi” să joace, realmente, un rol dramaturgic, să contribuie la definirea eroilor și să exercite asupra spectatorului o influență educativ-formativă modelatoare.

Și năi există un considerent, care nu contravine în nici un fel dimensiunii estetice a operei cinematografice și cu atât mai mult celei de conținut. Și anume, îndatorirea patriotică, de artist și cetățean, de a înfățișa și purta în lume o realitate românească și un popor așa cum sînt astăzi și cum își prefigurează viitorul: cu demnitatea și conștiința efortului propriu împlinit.

Mihai CONSTANTINESCU

### Orașul, dar nu ca un simplu fundal

**A**ngela merge mai departe a fost filmul care n-a plecat de la un scenariu pre-conceput, fiindcă scenariul n-a fost scris decît după ce scenarista Eva Sirbu și regizorul filmului au cunoscut din viața de toate zilele soferițele de taxiuri care puteau să dăruiască Angelei suma trăsăturilor de caracter și problematica eroinei noastre. Deci, nu o simplă documentare pentru verismul unor acțiuni legate de profesia și viața personajului, ci o încercare de a pătrunde în esența acestei vieți prin cunoașterea apropiată a unor destine a căror sumă putea însemna destinul Angelei. Așa s-a născut secvențele în care soferița, prin singurătatea ei, ar fi simțit nevoia unui umăr protector, dar ea însăși își oferă umărul pentru a-și manifesta solidaritatea cu tînăra ei pasageră care se întoarce de la maternitate cu copilul ei nou-născut, copil probabil fără tată... așa a fost posibil momentul cînd Angela, cu paharul de ceai întîrît cu puțin rom, adoarme dinaintea televizorului, în prezența bărbatului pe care abia îl cunoscuse; așa au putut apărea secvențele cu bătrîna ei mamă din cauza căreia nu-l va putea urma pe bă-

batul iubit, fiindcă femeia care cunoaște pe-tul singurătății, n-o poate lăsa singură pe mamă; așa au fost posibile mai micile ori mai mari adevăruri în trăirile eroinei față de ceea ce este mai frumos sau mai puțin frumos în viața pe care o trăiește, relevîndu-se robustețea de caracter a Angelei care nu se lasă covîrșită nici de singurătate, nici de piedicile înlîtuite în cale.

Cunoașterea îndeaproape a vieții acestei categorii de femei ne-a facilitat nu numai adevărul reflectării, dar — îndrăznesc să cred — chiar poeticitatea filmului. Și scenarista, și regizorul filmului erau strunți polemic față de livrarea unor filme anterioare pe tema vieții de „adez”. În pofida unor numeroase momente „adez” înlătate cu caracteristicile și detaliile de viață ale unei soferițe de taxi, ambiționam să dezvăluim nu numai aspecte exterioare, dar și scoaterea la suprafață a unor elemente din zonele mai profunde și interpretarea lor prin mijloace poetice. Ne-a ajutat la aceasta și înlînirea cu o acțiune de o forță artistică și expresie deosebite care este Dorina Lazăr, ca și modul cum a fost văzută și tratată mediul ambiant. Cînd Dorina Lazăr-Angela, cu paharul de ceai cu rom stă în fața televizorului pe care se deslășoară imagini din filmul *Casablanca* și comentază cu ea însăși cînd reacțiile lui Ingrid Bergman, cînd pe cele ale lui Humphrey Bogart, se declanșează în toată amploarea bogăția sufletească a eroinei noastre.

Orașul în care se petrece acțiunea filmului meu *Angela merge mai departe* nu este un simplu fundal modern pentru desfășurarea momentelor, nici cînd este văzut din goana taxiului, nici cînd acțiunea se deslășoară în alte colțuri pitorești ale orașului. Fără să se pomenească o dată în film numele Bucureștiului, acest oraș se particularizează și prin traseele străbătute de taxi, și prin scurtele unde are loc prima înlînire a Angelei cu Gyuri, la care ea vine cu o perucă și cu niște pantofi care o string, și prin locuința Angelei dintr-un bloc anonim cu apartamente standarde și prin cartierul mamei, unde casa ei este cocoloțată pe una din străzile în pantă din vechiul București. Orașul devine, astfel, un adevărat personaj care participă și intră în raport direct cu drama Angelei.

*Angela merge mai departe* intră în constința scenariștilor și a regizorului filmului ca o experiență posibilă și valabilă a ceea ce poate aduce nu simpla documentare, ci cunoașterea îndeaproape a vieții.

Lucian BRATU

### Da! Există curajul feminin

**C**înd mi-ai cerut să scriu cîteva cuvînte despre rolul din *Un oaspete la cină*, răsfoind presa, am fost atrasă în primul rînd de fragmentul cronicii lui Nicolae Ulieru: „...soția sa ilustrează „tipul perfect” al celui ce raționalizează prin prejudecăți... Nu știu cum ar fi arătat personajul în altă interpretare — sigur este, însă, că Adela Mărculescu (în sfîrșit, lucrînd pe o partitură mai apropiată de măsura talentului ei aparte) dă rolului atîtă consistență și credibilitate încît personajul pare de neconceput fără excelenta prestație a actriței”. Din nou, rîndurile de mai sus mi-au reînviat senzația pe care am încercat-o atunci cînd mi s-a oferit partitura. Senzația de nevoie de curaj. De curaj de a fi femeie... de a rămîne femeie... și pe ecran.

Era vorba, bineînțeles, de o eroină contemporană. Închisă într-un tipar, socotit caracteristic, esența milionelor de femei de pe această lume. Femeia de azi nu se poate doar regăsi în caracterul aprig al Medeei, în personalitatea inocentă a Julietei, în grandioarea Ifigeniei? Sigur, fiecare epocă și-a propus modelul ei de feminitate. În raport cu mentalitatea dominantă. Sînt epoci stăpînite de cultul femeii. În literatura de curte femeia este modelatoare, este frumusețea care civilizează bestia. Sau catalizează, să zicem, elanurile mistice. Între Ifigenia clasică sau „Donna angelicata” a lui Dante și surorile lui Cehov descobirea de mentalități este imensă. Și unele și altele sînt însă evocate ca valori exponențiale, simbolizînd însăși epoca lor. Toate sînt cuprinse, totuși, am încercat-o pe simțirea și mintea mea, în aceeași „stare de spirit”, vesnică, de o actualitate absolută și tulburătoare care le-a făcut să treacă vremurile pînă acum și de aici înlainte. Femeia rămîne cea dintodeuna, femeia expresie a dușiei, a pasiunii, a înțelepciunii, a înțelegerii, a îndrîzniei. Poate astăzi mai implicată în societate, în lumea afliată la răsruce, dezechilibrată, uneori,

Cum poți  
face  
credibil  
un personaj  
cu care  
ești  
în  
dezacord?  
(Adela  
Mărculescu  
în același  
Un oaspete  
la cină)





Sibiu '87

## Sintem ai copilăriei noastre, cum sintem ai țării

de rupturi forțate, neverosimile între oameni. Deci senzația de nevoie de curaj, cu curajul de a opta pentru o epocă sau alta, ci pentru un tip de personaj sau altul... este, în fond, curajul de a trece de la o viață la alta, de la un tip de personaj la altul.

Curajul de a fi savant, marcat de un eșec afectiv, în clipa cînd își impune un bilanț al primei părți a vieții ei (și trebuie să recunoască, nu avem pe atunci — în *Hyperion* — nici vîrstă, nici nu simțeam nevoia unui astfel de bilanț).

Curajul de a interpreta o luptătoare — personaj istoric pentru mine — într-o tragedie ce se consumase acum, în societatea noastră, chiar dacă mulți își mai puteau depăna amintirile... Și, instinctiv, am simțit că orice fel de tipologie socială ai încerca, esențialul este să rămîi femeie.

M-am gândit mult. De mult curaj am avut nevoie ca să joc rolul soarelui din *Un oaspete la cină*. Și încă ce soacră... un tip de femeie ilustrînd „genul perfect” al celei ce raționează prin prejudecăți. Exact contrariul meu. Era curajul apoi, de a apărea în fața ecranului de data asta, la vîrsta mea, și într-o ipostază nu prea agreabilă. Dar asta intră în ordinea firească a lucrurilor, ca și vîrsta, mi-am spus. Trebuie să ai curajul să le înfrunți și pe ecran, ca și pe tîmboț. Și am înfruntat cu spăime, le-am sfidat, încercînd cu humor, să dau rolului consistență și credibilitate, încă personajul să apară „de neconștient” fără mine. În fond, vîrsta femeii este un artificiu. Căci, spune cîndva marele nostru Călinescu, „o femeie superioară, cu o viziune artistică se realizează pe ea însăși, își domină trupul cu inteligență, se exprimă prin el, se coboară spiritualmente în el”.

Și cred, tot mai mult vreau să cred, că aici este adevărul. Adevărul pe care trebuie să se sprijine curajul actriței de a fi femeie pe ecran. De a apărea așa cum este în viața de toate zilele, obosită, sătulă unori de toți și de toate, deprimată poate, dar luînd-o iar de la început, cu aceeași sensibilitate, cu aceeași forță cu aceeași „eternă feminin”. Cred că spectatorii așteaptă asta de la noi.

Adela MĂRULESCU

## Revelația de a-ți descoperi „jumătatea”

Important este să crezi. Să crezi cu toată încredința în tine în lupta pentru care lupți. Fără curaj, fără a-ți călca sufletul în picioare. Să crezi și să lupți pentru iubire. Fiindcă iubirea este — zic eu — singura stare care poate transforma realitatea. Subiectiv — schimbînd culorile din jur, făcîndu-te mai bun, stimulînd generozitatea și strălucirea; obiectiv — alimentîndu-ți forța de a schimba cu adevărat cîte ceva din condițiile în care trăiești, încercîndu-te cu optimismul care te face să „porci” mai ușor eşecurile, loviturile și cu credința (iarăși a crede) că toate telurile sînt de atîna.

Dacă ai puterea de a crede, crezi în primul rînd în iubire, unde totul devine posibil. Dincolo de orice prejudecăți și bariere sociale. Asta este, oricum, o regulă a oricărei vieți adevărate. Atunci cînd omul are revelația că și-a descoperit jumătatea, că a găsit partenerul pe care-l căuta de mult — și asta se întâmplă o singură dată în viață — dispar brusc toate obstacolele din calea fericirii. Apare capacitatea de a le depăși de a renunța la confortul material, de a nu ține cont de prejudecăți, de a înfrunta viața pe propriile picioare, cu fruntea sus. Cu inerențele căderi psihice, cu conflictele, cu tristețile și nostalgia care apar, dar și dispar, și care dau, de fapt, valoare și mai mare bucurii, rezolvării, implicării. Esențial este să poți trăi într-o comunicare perfectă, să crezi o relație din care să dispară convenționalul, falsul, compromisul material sau spiritual; o relație în care să te poți dăruia fără rezerve unui om care să-ți se dăruie în egală măsură.

Cam astea au fost gîndurile pe care mi le-a

declanșat citirea scenariului *Un oaspete la cină*. Și pornind de aici, din acest univers al iubirii, am început să dau viață personajului, încercînd să-l fac cît mai veridic, cît mai real cu putință. Eu am crezut în înțelegerea lui Marin Preda: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e”. Și pentru că a realiza un rol nu înseamnă numai a crea un personaj, ci și a-l integra unei ambianțe sociale, trebuie să adaug că fără ambianța echipei — filmul presupune o muncă colectivă (ca și teatrul, de altfel) nu s-a fi putut realiza acest prim rol în cinema. Tin să mulțumesc în acest fel tuturor celor care au avut încredere în mine și m-au ajutat și, în special, regizorului Mihai Constantinescu — căruia sper să nu-i fi îngelat prea mult așteptările.

Ruxandra BUCESCU

## Reușita ca performanță etică

În primul și în primul rînd e minunat să faci film! Mai ales dacă subiectul și personajele sînt apropiate și prin a le da viață poți să le infuzezi și ceva ce-ți aparține, ceva al tău și, astfel, să te poți măriștii spectatorului.

În cazul lui Mihai Iliescu din *Un oaspete la cină*, am avut o întîlnire ciudată cu personajul. Singura mea problemă a fost să reușesc să-l fac om în carne și oase, adică credibil, în rest, era înzestrat chiar cu prea multe calități sufletiste și intelectuale. Era, cum s-a spus, prea pozitiv! La un moment dat chiar mă gîndeam cum de nu greșesc, cum de nu face un pas alături. M-am împacat cu personajul gîndindu-mă însă la faptul că, trăind cîștit și cu simțul dreptății față de semenii tăi, n-ai cum să sari din roșerele societății. Și, trăind, mi-am dat seama că un astfel de om poate exista în fiecare casă, poate apare la fiecare colț de stradă, numai că trebuie să-l observi. Meritul filmului a fost de a scoate un astfel de semen de-al nostru în fața lumii. De a-l face să fie văzut. Căci el există! Este un om care trăiește și respiră în zilele noastre, înfruntă multe probleme și totuși știe să reușească în viață, cîștit.

Gheorghe CSAPO

## Pe unde trec liniile de forță ale succesului...

Există în cariera unui actor momente de spectaculozitate, momente anodine, momente de insatisfacție etc.

Din păcate însă, truda, chinul și energia investite în fiecare din personajele plămădite sînt la fel de mari și de costisitoare. De aceea rămîn fidel și constant, din punct de vedere sentimental, atît în împliniri cît și în neîmpliniri.

Un film pe care îl iubesc și al cărui anonimat nu-l înțeleg — *Punct și de capăt*, mi-a prilejuit impactul cu o scriitură ce conține premisele unui personaj perfect posibil, cu o poveste de un cîmănesc emoționant, cu un coeficient poetic și melodramatic (în măsura în care viața este melodramatică — și este!) turbător.

M-am aplecat cu precădere asupra acestor dimensiuni, încercînd o dilatare în liniile umanului și a verosimilității. Dacă măcar acest modest deziderat estetic transpare în structura filmului, bucuria spectatorilor rămîne bucuria mea.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Cum sint copiii în filmele făcute de ei înșiși? Cucurturii, inteligenți, pasionali, romantici, plini de haz, harnici, îndrăgitori, naivi, inteligenți, puși pe șotii, tandri, virășori, inspirați, foarte-serioși. Minuștii. Pentru că sînt capabili să-și mobilizeze toate cunoștințele dobîndite la școală sau în curcile de specialitate, de la Casa Pionierilor și Șoimilor. Patriei, spre a dezlega misterul unor extraterestri apărui pe neașteptate în raza lor de observație, ca în filmul *Din univers acesee* o stea, realizează la Galați, sub îndrumarea profesorului Ștefan Opincă (Premiul I, la categoria filme de ficțiune), sau, pentru că, la o vîrstă răpedită, un copil sînt în stare să asume, în afara obligațiilor școlare și alte răspunderi, în familie, în societate. Astfel, în urma unor întîmplări nefortificate abătute asupra familiei ei, o fetiță de 11 ani este nevoită să îngrijească de cei doi frați mai mici, fără să neglijeze școlarul o face cu demnitate, cu înțelepciune și noblete, ca o eroină desprinsă din paginile clasice ale literaturii pentru copii, în filmul *Un grîunțe de aur*, realizat tot la Galați (Premiul I, la categoria portrete contemporane). Și tot o fetiță, în filmul *Bună dimineața, Doamnă* îndeplinește, acasă și în sat, o serie de sarcini gospodărești, transmite-ndu-ne un sentiment de bucurie, de împlinire umană. Autenticitatea, firescul gesturilor acestei copile de la țară au stimulat aplauze la scena deschisă și au determinat înlocuirea primului film realizat de cineclubul pionieresc din comuna Modelu, județul Călărași, cu Premiul III, la categoria filme de ficțiune (profesor îndrumător Meschin Anton). Alteori, copiii sînt ambițioși, gata să-și pună la încercare abilitatea sportivă, voința, forța fizică. O demonstrare scilicet filmul *Zădărnici* de la Rîpea Roșie, gîndit și trăit de cineclubiștii de la Casa Pionierilor și Șoimilor Patriei din Alba Iulia, profesor îndrumător Suto Ștefan (Premiul I, la categoria filme de ficțiune).

Despre felul cum au fost filmate și montate scenele de alpinism din acest film, puțină merită scris pe îndelete. Am vrut să obținem informații chiar de la autor. Dar s-a scuzat: „Știi, noi sintem abia la al doilea film... eu sînt profesor de chimie, m-au ajutat copiii”. Felicitări! Pentru rezultatele obținute și pentru modestie. Asențurarea trăsăturii devin mîncătoare, clinicul copilului, Contingente necesară, dorită pretutindeni. Nici marile probleme ale omenirii nu le sînt străine copilor. În filmele lor, pacea și războiul, au chipuri concrete iar argumentele artistice, emoționale, sînt întotdeauna în favoarea Păcii, pentru care ei își unesc toate gloriile și cîntă. Să enumerăm cîteva titluri: *Cîntă copiii*, realizat de cineclubul Casei Pionierilor și Șoimilor Patriei din Oradea, județul Bihor, profesor Ștefan Căntoș (Premiul I, la categoria filme eseu); *Noaptea soarelui*, realizat de cineclubul Casei Pionierilor și Șoimilor Patriei din Cîmpulung Moldovenesc, județul Suceava, profesor Toxin Gheorghe (Premiul I, la categoria filme de animație); *Soluția C*, realizat la Sibiu (Premiul I, la categoria filme de animație); *Insula*, realizat de C.P.S.P. din Tulcea, profesor Ștefan Căntoș (Premiul I, la categoria filme de animație); *Și eu sînt un copil*, realizat de C.P.S.P. Severin (mențiune la categoria filme de animație); *Metaforă*, realizat de C.P.S.P. Bistrița, județul Bistrița Năsăud, profesor Măgherusan Alexandru (mențiune la categoria filme de ficțiune) și multe altele.

Văzînd și făcînd filme, copiii au învățat să se observe, să se cunoască, să-și definească sentimentele, să-și cultive vocațiile (descoperite cîndva din timpuri, cu ajutorul aparatului de filmat). Stingăciile dezvoltate de copiii sînt recepționate de copiii-spectatori și înțelegere profundă și cu un sentiment de solidaritate între ei aflat în fața aparatului de filmat și cei de la manivelă. Deocamdată, nu ne revendicăm drepturi de artiști — vor să spună ei — deocamdată filmul este un mijloc pus la dispoziția noastră, la fel ca laboratoarele de specialitate, la fel ca bazele sportive etc. pentru că a deveni, pentru a ne forma, astfel înțelegem opțiunile noastre profesionale de viitor să nu fie întîmplătoare. Cine cîștigă din acest mod de a gîndi? Toți. Și Prietenia. Cineclubiștii sînt foarte buni prieteni. Pe această temă, sugerîndu-ne cum se naște, din joacă, sentimentul prieteniei, cineclubiștii din Cluj-Napoca, Vălenii de Munte, Cehu Silvaniei, Oradea și Iași au realizat, în coproducție, un film mult aplaudat la Sibiu (Premiul II, la secțiunea film de ficțiune).

Dar copiii și au personalitățile lor deja afirmate: cunoscutese, deosebit de interesant, la 15 ani cineclubiștii din Turda au simțit nevoia să realizeze un film-portret, punînd în valoare perseverența, munca, dăruirea, puterea de a renunța la unele din comoditățile copilariei, în favoarea unei pasiuni științifice (Premiul I la secțiunea portrete contemporane). Aceleași calități le-au admi-

rat cineclubiștii din Constanța la colegul lor Camilianu la înalt, luptător tencușit cu valurile, cu obosela, cu cronometrul. De data aceasta, aparatul de filmat s-a îndreptat asupra unei pasiuni sportive. (Premiul II la secțiunea filme-portret). Construcții migăloase, savante probe de răbdare și îndemnare, executate de copii, aeromodel, navomodel, rachete etc. etc.) sînt înregistrate pe pelicula cu o adevărată știință și rigoare ca expunere, în filme ca *Fulgul zburător*, semnat de pionierii din Slobozia, județul Iași (Premiul II, la secțiunea documentar artistic). *Sentimentul zburător* semnat de pionierii din Rașița, județul Caraș Severin (Premiul III, la secțiunea documentar artistic).

Alteori, cu aparatul de filmat în mînă, cineclubiștii caută modele de urmat pentru maturi, iar cînd și le aleg, le filmează cu căldura și sinceritatea, generoși cu prim planurile, meticuloși cu înfățișările, adevărați reporteri-documentari, conștienți că trebuie să lase generațiilor viitoare o imagine cît mai fidelă a copilariei lor. *Eroii verticalilor*, realizat de C.P.S.P. Sibiu, profesor Weltman Marcel (Premiul I la secțiunea documentar artistic), reușește să descopere, prin ochii copilor, frumusețile unelei din cele mai populare serii ale epocii noastre, aceea de constructor.

Cu același vînt interes, mici cinești studiază obiceiurile, frumusețile peisajului, originalitatea folclorului din județele natale. Festivalul de la Sibiu ar fi putut alcătui, prin celelalte, o înregărită hartă etno-folclorică a țării semnată de cineclubiștii. *Pietrele* (C.P.S.P. Cluj Napoca), imortalizăzează un teritoriu „sculptat” de natură în cel mai pur stil brâncușian (minunat decor pentru un film istoric sau chiar pentru un film de actualitate); *Curg apele* (C.P.S.P. Tirgu Secuiesc), prin vibrații autentice a imaginii adună în cleve secvențe din prima parte a filmului un sentiment de statornicie, de legătură sîntă între om și locuri nasterii lui; *Înfrîmîre reconstituită*, cu mîgăla, un vechi dans popular (C.P.S.P. Vaslui, profesor Baciu Adrian); *Chiaie* cultivă pasiunea copilariei angajați în opera de descoperire, restaurare și conservare a mărturiilor celor mai vechi și mai fidele, despre trecerea strămoșilor noștri pe pămîntul pe care călcăm și noi (C.P.S.P. Iași); *Calotana* înregistrează, cu fidelitate, detasarea științifică născută din bogata informație științifică, un vechi obicei popular de invocare a ploilor (C.P.S.P. Buzău, profesor Mirzina Maria) etc.

Am lăsat la urma comediei și animația, nu numai pentru că gradul lor de rudenie a fost demult stabilit de copii, ci și pentru că anul acesta, la Sibiu, animația și comedia au atins înalțimi vecine cu talentul, cu vocația artistică, atunci cînd acestea sînt recunoscute unanim și spontane.

Am ris cu hohote la: *Pig, Gig și reportajul*, un film de Stan și Bran al copilor, gîndit, jucat și filmat de cineclubiștii de la C.P.S.P. Vălenii de Munte, județul Prahova, profesor îndrumător maestrul Dumitru Tiberiu (Premiul I, la secțiunea comedii cinematografice); *Pastile tonice*, o suită de gaguri filmice, imaginate și jucate în timpul unei fete de creație, de cineclubiștii din județele Maramureș, Cluj-Napoca, Timiș, și Vrancea (Premiul I, pentru inventivitatea comică a scenariului); *Cum se face un film fără profesor*, realizat de cineclubul de la Palatul Pionierilor și Șoimilor Patriei din capitală (Premiul II, la secțiunea comedii, pentru interpretarea gagurilor și autoironie); *Minile* (C.P.S.P. Focșani, județul Vrancea), semnă direct pe peliculă, sub îndrumarea profesorului Pavel Constantin, de pionierii Bucșe Eugen, a cărui îndemnare excepțională merită să fie luată în atenție de către Studioul Animatim (Premiul I, animație); *Drumul* (C.P.S.P. Sibiu), film cu obiectiv animat sugerînd, cu haz, necesitatea miniaturizării în tehnică (Premiul I animație); *Bolbă cineastul* (C.P.S.P. Buzău), un titlu care spune tot (Premiul III animație); *2 + 2 = 2-1* (C.P.S.P. Craiova, județul Dolj), un fel de cîntec doi se ceartă al troleului cîntec (Premiul III animație); *Fantezie pe lac* (C.P.S.P. Tirgu Mures), animație pe muzică, delicate libelele prind pasul cu Cealikovski (Premiul II animație) etc.

Acestea le sînt filmele. Acestea este copilaria lor cinematografică. Peste ani, dacă filmele se vor conserva, valoarea lor va crește, prin adăugirea greutății de document sau prin transformarea lor în certificate de naștere ale unor personalități culturale. Se face mult pentru ca lucrurile să stea astfel.

Vasile ISTRATE

Cînd iubesti,  
totul devine posibil  
(Ruxandra Bucescu  
și Gheorghe Csapo  
în *Un oaspete la cină*  
de Ion Bacheru  
și Mihai Constantinescu)







# de la carte la film

Marin Preda a dus mereu o luptă grea cu sine, ca să nu pună o culoare excesivă în pasta limbajului, deși urechea lui avea o putere extraordinară de a prinde cele mai fine inflexiuni verbale.

Alteva însă intervine când e vorba de transpunerea pe ecran. Să ne oprim la faimoasa seară cu tăierea salcîmului din „Moromeții”. Marin Preda scrie: „Moromete ridică fruntea și îl vazu pe vecinul său din spatele casei apropiindu-se de podișca. Se uită numai o dată la el, apoi începu să se uite în altă parte; se vedea că nu o astfel de apariție aștepta... „Pe mă-ta și pe tine, chiorule!” șopti atunci Moromete pentru el însuși ca și când pînă atunci ar mai fi înjurat pe cineva în gînd, și acum îl îngloba și pe vecin, fiindcă tot apăsuse, după care răspuse foarte binevoitor: — Da, am terminat... Tu mai ai, mă, Bălosule?”

Fraza subliniată nu poate fi făcută vizibilă și nici pronunțată de cineva. Dar dacă ea dispăre, trei sferturi din efectul realizat pe ecran, observație acută, psihologie, umor subtil, caracterizarea individuală, e pierdut. Și așa stau lucrurile peste tot.

Proza lui Marin Preda cuprinde o voce auctorială, care însă nu se ascunde ca la Rebreanu, să zicem, ci își asumă rolul și joacă o comedie discretă pe un „arriere-plan”. Renunțarea la ea sărăcește grav ceea ce textul literar izbuște să facă a trăi în conștiința noastră, subțiază considerabil spiritul moromețian. Dar cum să preia ecranul vocea aceasta auctorială, fără să recurgă la soluția ieftină și artificială, trimitînd-o să ne bizie în

## Respectul pentru textul literar

Ce poate atrage, ce poate determina un regizor să facă o ecranizare, altceva decît faptul că opera respectivă îi oferă posibilitatea de a realiza un bun scenariu de film. Cu alte cuvinte: situațiile care generează conflictele dintre personaje, personajele ele însele, bine individualizate, complexe din punct de vedere psihologic, realitatea firească și convingător de dezvoltată, formează datele obiective, premisele unui scenariu de înaltă tinută artistică. Or, nuela „Desfășurarea” a lui Marin Preda îndeplinea toate aceste condiții. Imaginea veridică a satului Udupu, autenticitatea țăranelor, figura luminoasă a lui Ilie Barbu au fost argumentele principale.

Sînt contra așa ziselor ecranizări „după”, care, printr-o serie de modificări mai mult sau mai puțin esențiale,

rat sensurile textului literar, filmul „Desfășurarea” n-ar mai fi fost „Desfășurarea” lui Marin Preda. Eram convins că între noi, deși atît de diferiți, pot exista afinități de ordin artistic. Și nu m-am înșelat.

Colaborarea cu Marin Preda, puternică personalitate, scriitor de excepție, fin psiholog, cu un ascuțit spirit de observație, bun cunoscător al vieții satului, înzestrat cu mult umor, avînd un dialog atît de viu, s-a „desfășurat” în cele mai bune condiții. Și cum ar fi putut să fie altfel, din moment ce și unul și celălalt urmăream același lucru: respectînd nuela, să facem un film bun.

Paul CĂLINESCU

## Dimensiunea inovației

Unghiul de vedere pe care-l propun în examinarea recente ecranizări a lui Stere

devin planul sonor secund. Nu ne referim aici la obișnuita ambianță de sunete (zarva îndepărtată a satului, lătratul dilaților în noapte, zumbetul greierilor sau scrîșnetul porților strîmte de vînt) pe care coloana sonoră a lui Gheorghe Iarlan o compune cu măiestrie, ci la mult mai mult decît atât.

Adevărul este că Stere Gulea și-a elaborat scenariul pe un dublu portativ. De o parte, ceea ce se petrece și se „joacă” direct în fața ochilor spectatorului; de alta, ceea ce se întîmplă dincolo de limitele ecranului și ajunge la public prin intermediul unui permanent dialog din „off”, dinafara cadrului. Cînd, pe gres planul lui Moromete, rasuna replici ca: „Unde-i, bă, brînză?”, „Vezi că-i sub cazanu de rufe”, „În pod nu puteai s-o pui-ne!” — o asemenea scenă „on” putem s-o luăm drept creatoare de climat, sugerînd zarva plecării moromeților la seceră. Dar un dialog ca: „Nicolae, unde ești băi?”, „Treci și mină oile!”, „Ce-ai cu ele, băi?” — se integrează direct în acțiune, sugerînd una care se achită mezinul familiei de lupta cotidiană cu Bisica și suratele ei.

Un întreg plan al acțiunii, cel a idilei dintre Polina lui Bălosu și Bîrică se consumă, în bună măsură, din off. Ei începu cu o „jver-tură”, cu cîntecul de inimă albastră al flăcăului, continuă cu dialogul la poartă dintre Bălosu și Bîrică și abia apoi ni-l arată regizorul în imagine, în întîlnirea lor din cîmpie.

Doborîrea salcîmului capătă adevărate dimensiuni îndoliate nu numai multumită imaginii operației Vivu Dragan Vasile, ci și datorită asocierii acestuia cu un soi de rec-



Accentul autenticității în tabloul mediului țărănesc  
(Colea Răutu și Nucu Păunescu în *Desfășurarea*  
de Paul Călinescu)



Intuiție exactă asupra psihologiei personajelor  
(Ion Caramitru și Emilia Dobrin-Besoiu în *La porțile albastre ale orașului de Mircea Mureșan*)



urechi din „off”. Inventînd, bineînțeles, o misecare narativă a obiectivului cinematografic, o voce a lui suprapusă acțiunii înfățișate pe ecran, un comentariu ironic, inducînd, mirat, curios. Ușor de zis, dar foarte greu realizabil, recunoscut. E nevoie de un regizor cu genul narativ al lui Marin Preda, plasat în unghiul cu care la vedea, reține amănuntele, face să se succedă imaginile, povestește prin desfășurarea lor. Și, reușind aceasta, să spunem, încă ar mai avea de înfrînt o dificultate serioasă: fiindcă vorbim de „Moromeții”, eroul romanului, să nu uităm, e o figură încărcată de o valoare imensă reprezentativă, închipuie țăranelor români într-o ipostază inedită. Trebuie, pentru a-i da viață pe pînă, un actor care, pe lîngă foarte mult talent, să aibă și o fizionomie extrem de grăitoare. De unde să-i iei? E problema cu care își scia mereu Camil Petrescu regizorul cînd venea vorba de pus în scenă „Danton”, iar mai apoi, după moartea lui Mihai Popescu, „Bălcescu”. În cazul lui Moromete, stringența cerinței crește considerabil și prin popularitatea personajului, studiat la școală. E un tur de forță să-l intruchipezi, căci a devenit emblematic, ca Ion. Milioane de spectatori au Morometele lor în minte și n-au voie să-l dezamăgești.

Se înțelege, prin urmare, cu cît interes am așteptat ecranizarea lui Stere Gulea, interpretarea lui Victor Rebengiuc și cît de mult m-a bucurat reușita.

Or. S. CROHMĂLNICANU

denaturează sensul operei și personalitatea autorului. Și aceasta devine și mai supărător atunci cînd e vorba de operele clasice sau ale autorilor consacrați.

Am acceptat să ecranizez „Desfășurarea” tocmai fiindcă eram convins că nuela lui Marin Preda, scrisă cu multă măiestrie și autenticitate își poate găsi un echivalent în film. Dacă să fi denatu-

Gulea poate apare, la prima vedere, bizar. Moromeții este un film de sorginte declarat realistă, care servește, cu devotament, fără desarte vanități estetizante și fără retorisme, un monumental text literar. Firește că aflat în fața unei opere de o înfinită bogăție a vieții, cu zeci și zeci de filioane epice, regizorul trebuia să găsească procedeele prin care s-o comprime la durata standard a unui spectacol. Și unul din mijloacele prin care a sugerat mereu vastitatea universului moromețian a

viem, un bocet despletit de vădană care se aude, în zori, din cîntatul satului: „Cui mă lăsași, Ioane?” Nu știm cine pe cine plînge, nu vedem decît pomul care se frînge afîșietor. Și e destul! Sau, la serbarea școlară, pe expresia perplexă a lui Moromete în fața unei situații pentru care nu era pregătit, se suprapun comentariile vecinilor nevăzuți: „A cui a ză că e?” „A lui Ilie, băi! A lui Moromete.” „Jeto ce sfios e!” Și momentul, dificil servit de micul interpret nu tocmai expresiv, își sporește potențialul emoțional.

Astfel, datorită demersului lui Stere Gulea, acțiunile paralele, conflictele moarte intervin mereu din afara ecranului, ca o a treia dimensiune a filmului, ca un fel de „holo-gramă” vizual-auditivă. Avem în fața un scenariu-bis, punctat permanent cu un dialog anexă și care ne fac să apreciem filmul nu numai ca o ecranizare solidă și rezistentă, ci și ca un experiment. Poate că unora le-ar părea riscant ca filmul aparent atît de „cuminț” a lui Stere Gulea să fie apreciat ca „experimental”, dar autorul acestor rînduri așa l-a descifrat și a dorit, în consecință, să atragă atenția și asupra acestei laturi a celei dintîi ecranizări a Moromeților. Scenariul conceput pe dublu portativ merită să fie studiat, și experiența sa continuată, bineînțeles, nu simetric, ci numai acolo unde dramaturgia ar cere-o.

## O notă din realismul necrutător specific „Intrusului” (Tora Vasilescu și Șerban Ionescu în *Imposibila iubire* de Constantin Vaeni)



Tudor CARANFIL





## Acasă, pe Dunărea albastră

**M**esia mea este imaginea de film. Filmul se face din cadre. Cadrele le fac operatorii. Eu sint unul dintre ei. Despre cadre s-a spus, de la caz la caz, că sint frumoase, expresive, funcționale, uneori geniale. Operatorii vorbesc și scriu puțin despre meseria lor. Poate de aceea n-au împărtășit senzația pe care o au în momentul în care țin mîna pe buton și descoperă ceva prin vizor. Fiecare ne-am simțit cîndva, vag, puțin, și, totuși, Columb, Magellan, Stanley, Livingstone. Un cadru bun este o descoperire. Forma unui nor, o pădure în ceață, o lumină pe o cale ferată. Dar și o picătură de sudoare, nașterea unui zîmbet, o lacrimă, adîncirea unui rid. Apoi Sadoul a vorbit despre geografia feței ome-nestii și am înțeles că nu m-am înșelat. Făcăm, fără să știu, geografie într-un univers mai mult sau mai puțin dreptunghiular: cadrul cinematografic. M-am născut pe malurile unui afluent al Dunării. Probabil pe un singur mal, nu văd cum te-ai putea naște pe două maluri deodată.

De peste 50 de ani, locul unde mă întorc are aceeași adresă. Aici mă întorceam de la grădiniță, de la școală, mă întorc de la studio, din deplasări. Nu cunosc — probabil există, dar eu nu-l cunosc — bucurăstii care s-a stă de jumătate de secol pe aceeași stradă, la același număr. Acasă are niște coordonate geografice foarte durabile, din punctul meu de vedere, veșnice. Astfel stînd lucrurile, este de prisos să vorbesc despre coordonatele sentimentale. Centrul universului, deci: o stradă și un număr, vecini, o carte. Cîndva, am vrut să fac un film despre curtea din stradă... numărul... Am făcut doar o secvență de documentar, patru cadre.

Odăta, fiind pe malul Dunării, am văzut o curte trecînd pe lîngă mine. Rufe la uscat, leagănul copilului, flori, grădina de zarzavat. M-am mirat, mi-a plăcut. Știam că din ce ne miră și din ce ne place, sau din ce iubim noi, documentariștii, (oare numai documentariștii?) apar mirările, bucuriile, poete simpatie spectatorilor în slujba cărora ne aflăm. Am vrut să fac un film despre o astfel de curte. N-au trecut decât 15 ani și m-am mutat, provizoriu, la adresa nr. 10 025. Adică sîlep Navrom, casa 10 000 numărul 25, unde, adică oriunde, peste tot, pe Dunăre. O stradă de cca 2000 de kilometri. O familie din Mehedinți: Mitu, Lenuta și Marian de 5 ani (Mărin, pentru intîm). Problemele lor: ancora, luminile de poziție, timona, odgoanele, cablurile grele și tăioase, ecuziele, anafrozele, curățirea magaziei de 100 de vagoane după un transport de fosfați, dar și florile, roșiile, gainile, tricicleta, probleme de marinari pe Dunăre și gospodarii otleni. De data asta aveam o problemă în plus: un marinar supranatural, care se împiedică de cabluri, nu știe să facă banda stînga în secunde de prescripție, nici măcar un nod, sau să pună schela la mal, un marinar cum n-a mai fost pe Dunăre, din ferici-re pentru bunul mers al navigației.

Problemele „marinarului”: să facă sensibile relațiile dintre marinarii adevărați, relațiile dintre casa nr. 10 și strada Dunărea, să descopere geografia sîleplui, ceaaltă geografie — a feței și dacă se poate, a sufletului locuitorilor lui. Cîr să nu filmeze alte locuri ca să ră-mînă peliculă și pentru Viena, căci pelicula n-a fost, nu este și nu va fi niciodată deajuns, poate cîndva, banda video.

Opțiunea fusese clară de la început: nu un film de voia, de vederi — tentant de altfel — ci un film despre o familie de aici, care își duce viața și în deplasare normal, ca aici.

despre un „acasă” care își păstrează toate datele dragi, deși este mereu în altă țară, pe alte coordonate geografice.

De aceea, între atîtea brave familii din Giurgiu sau Mehedinți care duc o asemenea viață, am ales o familie cu un copil, căci un acasă fără copii nu este de tot acasă. În rest, pentru filmările cu copii aveam o oarecare experiență pe care o credeam suficientă.

Eorare.

Unui dintre eiogiile care se aduc profesio-nalismului actorilor de film este că ei, actorii, sint extraordinar obiectivi. Despre Mărin pot să spun același lucru. Simțea obiectivul, fie el și un teleobiectiv instalat la 50 de metri, sîlep avînd 70. Ii simțea și se ascundea im-

O stradă de apă lungă de 2 000 km și o ogradă plutitoare, pe un șlep-grădina, ca în satul lor din Mehedinți

diat, morocănos. Era forma lui de protest contra intruziunii în ogradă familială, unde tata e totdeauna cîrmaci, imixtiunea nepricu-putului în ale navigației, cu menajeria lui de sticlă și metal numită Arriflex. O asemenea averseiune mai înfînșisem, dar nu atît de dura-bilă. A fost una dintre principalele dificultăți ale filmului. Treceau kilometri și Mărin nu era în film, care se știe, cu sila nu se prea poate face sau, dacă se poate, atunci mai bine să nu se facă.

Piecasem din Orșova, km 956 de la vîrșarea Dunării. La Smederevo, km. 1116 nu-l „aveam” pe Mărin. La Novisad, km 1222, nici altă începuse să nu-mi priască peisajul. La

Echilibrul unui univers casnic clădit după legile frumosului, trîncineii, spulberat de legile brutale ale războiului (Intorcerea din Iad de Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae și Remus Mărgineanu)



km 1647 (Budapesta), se dădea în leagăn. L-am surprins. „I aveam”, în fine. Dar era foarte puțin. M-au salvat frații Grimm. Din vorbă-n vorbă, căci de vorbit vorbea cu mine, am aflat că nu știu cine este Albu ca Zăpada, nu auzise niciodată despre ea. (Pe sîlep nu există nici grădinițe, nici bunici). Norocul meu. Cel mai frumos apus de soare, undeva între Komarno și Bratislava, nu l-am filmat. L-am petrecut la pupa încercînd să fiu un po-vestitor cît mai bun și mărturisesc că n-a fost ușor. Dacă vi se pare un fleac, încercați pe neputsa mea, fără bibliografie, să vă amintiți numele celor șapte pitici. Era, într-un fel lu-crul meu cu actorul. Apoi pentru o filmare reușită, l-am premiat cu un volum „Zdreanță” de Argeșii. Ii aveam la mine pentru că un re-porter trebuie să fie pregătit pentru toate cele imprevizibile. Sincer să fiu, prevăzusem eu ceva. Oricum, Mărin intrase în film.

Km 1930 — pe înțelesul tuturor, Viena. Plănuisem să filmez mirarea, dacă nu în-cîntarea lui Mărin în Prater. Reporterul era încîntat sau numai mirat, nu mai țin minte. Blazarea lui Mărin care, oricum, măcar o dată pe an fusese pe acolo, a rămas în film. Nu de la eroii mei am aflat unde se află Schönerbrunn-ul, Hofburg-ul, Dom-ul, Kunsthistorisches Museum, adică Viena lecturilor mele. Cu planul în mîna și Arriflex-ul pe umăr m-am descurcat în cele câteva ore înainte de ridicare ancoră. Acasă, pe sîlep, au aflat ei de la mine că în centrul Vienei circula trăsuri cu cai. La casetofon cînta Benone Si-nulescu.

O altă casă „trecea” la vale. Echipajul, tot din Buziua Mare, județul Mehedinți, întreba din mers ce mai e nou pe acasă. Vestile despre nuntă lui „a lui” Trandafir „zbura” peste Biergarten-urile cheiului din Passau, unde lo-calnicii își sorbeau liniștiți Lowebru-ul.

Km 2379, Regensburg. Sintem ancorați lîngă un alt lan de grîu. Gîndul reporterului oare la noi s-o fi terminat recoltatul? Aici sâr-batoarea recoltării o salată din roșiile cultivate pe „promenada” din țata timoneriei și udate cu apă din 2000 de kilometri de Dunăre. Des-cărcarea fierului adus de la Reșița. Ultimii centimetri de peliculă s-au strîns pe tamburul receptor al casetel. Buni, răi, nu se mai poate schimba nimic. Filmările pentru Echipajul se terminaseră.

Imi amintesc anevoie amănunte despre fi-mele făcute, terminate. Dar imi amintesc foarte bine ce n-am reușit să fac, ce știu că trebuia să fie în filme și nu este.

Nu se poate face nici geografie nici film fără puncte cardinale. Toate patru, plus nu-antele. În filmul meu lipsește Nordul. Imi do-ream o filmare de iarnă cînd toată, puntea, cabina, cablurile se acoperă de gheață, șle-plui e împresurat de sloiuri și trebuie aparat cu eforturi pentru că el este casa, este-munca. Să fi fost mîncă o furcă. Am avut doar o ploaie răcoritoare de vară. N-a fost să fie.

Intorcerea cu un vas de pasageri. Plus roșu, sezoanguri, bar, muzică, antren. Viteza cosmică: 20 de kilometri pe oră. N-avea nu un hăz. Noi urcaserăm cu 5 kilometri pe oră. Geografia s-a face pe îndelete, fie că este vorba de lacrimi, de zîmbete, de riduri, fie de un fluviu european majestuos, al cărui afluent cel mai important (chiar dacă indirect) se cheamă Dimbovița.

Doru SEGAL

Pădureanca și spațiul mioritic

**E**xplorat afectuos și norocos de către cine-aștii nostri, peisajul ardelean și întregeste

cu Pădureanca geografia sentimentală. Re-gizorul Nicolae Mărgineanu pășește din nou pe tărîm transilvan pe urmele unui scriitor. Cu *Intorcerea din Iad* el a început această in-cursiune calăuzită de proza lui Ion Agribi-ceanu, alegîndu-l apoi pe Ion Slavici pentru a rămîne pe un tărîm ispititor nu numai pentru pitoresc, ci și pentru universul său moral: lu-mea satului. Frumusețea plastică a celor două ecranizări a făcut deja să curgă multă cereale. Ea se datorează, desigur, experien-ței unui regizor venit din tabăra operatorilor, dar și harului incontestabil al semnatilor imagini la cele două pelicule, mai întîi Viad Păunescu și acum Doru Mitran.

Transpunînd pe ecran nvela „Pădu-reanca”, Nicolae Mărgineanu a descoperit o față mai puțin cunoscută a psihologului Sla-vici: sentimentul naturii. Puițele, dar avînta-tele pasaje cu descrieri de peisaj din carte, capătă inspirate proporții cinematografice, proiectînd furtunoasă poveste de dragoste pe un fundal cu interesante conotații. Proto-goniștii imposibilului iubiri, „pădureanca” Simina și „clîmpeanul” Iorgovan, aparțin unor locuri (sau lumi) care aspiră să se întîlnească, dar care nu pot conviețui. Idila demarează cu spectaculoasă cavalcadă nocturnă a fiului lui Busuioac plecat să aducă secerători de la munte. Ajuns la Smeureni, el o găsește pe Si-mina într-o poiană a cărei lumină filtrată spo-șește misterul frumuseții ei prosopete. Natura exuberantă este decurînd în care, cu puține cuvinte, cei doi își mărturisesc iubirea. Ea consimte să coboare la șes pentru secerși și venirea ei în casa lui Busuioac „bogatului din Curtici” generează conflict. Cîmpia arie

Poezia unui personaj literar, poezia unui personaj cinematografic (Pădureanca, după Ion Slavici, cu Manuela Hărăbor)



devine cadrul sărbătorii muncii care este în mentalitatea satului recoltatul grîului, dar și simbolul concretului, al prea accesibilului, in-tristător pentru Iorgovan cel capricios și în-dragostit de absolut. Foarte preocupată de compoziția picturală a cadrului, regizorul și operatorul nu filmează niciodată în Pădu-reanca numai de dragul frumuseții imaginii. Cu subtilitate este superată legătura cu pă-mîntul a celor două personaje „dînt-o bu-cată”, Simina și Sofron. Înaltă și maiestu-oasă, fata pășește grațios, dar ferm, prin țări-na, călcătura sigură a tălpilor ei devenind o imagine obsesivă. Secvență antologică, dan-sul-răzbuinare a lui Sofron în curtea înmormî-tă a „bogatului” ce-i refuză simbră, vorbește de asemenea despre vigoarea și demnitatea țaranului nostru. Și pentru a reveni la peisaj-ul-personaj, cavalcada fatală a lui Iorgovan călare pe calul îmbătat de vin și speriat de furtună încheie cu o secvență-perche „bles-temată” poveste de dragoste. Finalul pune parcursul eroului sub semnul alternației deal-vale, definitorie după Biagi pentru spați-ul mioritic. Ca și în *Blăna* ca moroc, natura își găsește în Pădureanca rol în dramă și acordă filmului mult rîvnita pecete de specific național.

Dana DUMA





Melania Ursu:

## Să joci cum trăiești. Cinstit.

Între două trenuri. Așa ar trebui subtitulată această convorbire purtată într-o cameră de hotel la Sinaia, într-o seară de septembrie. Ajungând — din prevedere — mai devreme, am așteptat respirând aerul tare de munte și numărând ceasurile cîte mai rămîneau pînă la miezul nopții cînd Balt Orient Expressul urma să o ducă pe interlocutoarea mea spre casă, la Cluj. Într-un tirziu, echipa sosește de la filmare. Facem cunoștință. Surpriza generală. Cînd a intrat în încăpere, am recunoscut-o întîi după voce. Din știuta persoană brunetă, doar ochii păstrează umbra brună, intensă a privirii. Pentru oxigenul neglijent — așa cum rolul i-o cere — îi are strîne la spate. Cînd, în clipa rîndirii, coechipierii, băieți și fete, vor mai veni ba să o ia la masă, ba să o asigure că vor conduce la gară, să se intereseze cînd se întoarce și pentru cîta vreme, glumele se țin lînt, Doamna Mela imită ba pe unul, ba pe altul, în amuzamentul general, aflînd și eu peripeiile de la filmare, întîmplări cu haz din orele de relaxare. Pentru mine, care n-am avut posibilitatea să o văd decît în turneele bucurșene, în prea puține piese („Construcătorul Solness”, „Ifigenia în Aulis”, „Un-chiul Vaneas”), bineînțeles, în filmele, nu multe, pe care le-a făcut, Melania Ursu, seamănă, prin excelență, actrița-tragediană, din rara familie a artiștilor care oficiază în templul Thaliei cu o sensibilitate anume, capacitatea de ample crescendo-uri și de adînci introspecții, excelend în ipostaze, de vibranta dramatică gravitate, glesul ei atingînd tonuri profunde, chipul fiindu-i marcat de un nobil, pătîmas tragism.

— Nu mă așteptam să fiți o persoană atît de veselă, de expansivă — nu mă pot opri să exclam.

— Vai de mine, da' de ce? Cînd am terminat eu institutul, în '61, eram — ca să zic așa — specializată în comedie buclă. Noi am fost cea de a doua promoție „de aur”, cu Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Dorina Lazăr, Violeta Andrei, Magda Popovici, Ștefan Tapalagă, Julieta Strînbeanu, Traian Stănescu, Marian Hudac, Eugen Racotchi, Constantin Dragănescu, Constantin Florescu. Am început pe clasa Soranei Coroamă, apoi ne-a preluat Moni Ghelester și în școala am tot jucat noștrime fite. Așa pînă într-o zi — eram deja pe scena Naționalului clujean — cînd s-a găsit cineva să spună: gata cu veselele subre, Mela, e timpul să treci la altceva. Și așa am ajuns la tragedia antică. Eram prima corile într-o distribuție excepțională, avîndu-le în frunte pe Silvia Ghisai și pe Silvia Popovici. Cu „Ifigenia în Aulis” am făcut un turneu în Italia, la Florența... Dintr-o dată au ieșit la iveală resursele mele dramatice — un fior pe care nu-l bănuiau, îl intuiau doar. S-a confirmat că am substanță interioară necesară rolurilor de amplitudine. Încă din studenție văzusem teatrul englezesc și franțuzesc, italianesc și grecesc și rusec (noi înșine eram formați după metode stănișlavskiene) încît la douăzeci de ani mie mi-a fost clar ideea că actorul trebuie să facă de toate, să atace toate genurile, să aibă dinu în noi, românii, ne aflăm într-un punct de confluență a culturilor răsăritene și occidentale și avem și o structură psihică generoasă: sintem teribil de mobili sufletești, și extra și în-trovertiți, deopotrivă. Ne e ușor să „încăsem”, dar și să provocăm „sentimente contradictorii”. Actorul român este aproape din start un virtuoz. Dacă-i bine dirijat, desigur... Mi-am început cariera într-o atmosferă de intensă creativitate și poate de asta am continuat să rămîn un copil mare și receptiv, care nu opune rezistență la nici un fel de încercare, pentru că nu e bine să te cramponezi în comodități... Am jucat Lady Macbeth, dar și Catarina, am fost Antigona, Fedra, dar și Zita, m-am întîlnit cu Brecht și Arrabal, cu dramaturgia lui Baranga și Tudor Popescu, mi-a plăcut și rolurile comice robuste, și cele de o marele statură, am volutariat jociu clo-citolitor, cu scripieri de vervă și ironie, așa cum încep să mă învîlvi și în haloul tristetilor misterioase, să amestec candoroare cu feminitate devoratoare, vitalitatea frustă cu austeritatea, să alternez dinamismul cu imobilitatea aparentă, drama cu farsa, să stigmatizez desertațiunea.

— Dar și să citădiți „poezia abstractă a umanității” — cum trumpos spunea un cro-nicar...

— Cel mai greu mi-a fost să mă confund cu rolurile în care-mi evacum niște stări lăuntrice personale. Pentru că e greu să te cunosc pe tine înșuși. Mai ales că nu rămîi la toate vîrstele aceleși. Dacă privești în urmă, nu mai semeni cu tine. Doar dacă duci o viață superficială, care nu te solicită, dar, de obicei, viața te obligă „să plătești”... Și trebuie să ai curaj să te mărturisești mai întîi în fața ta, ca să te poți dezvălui și altora. Și cine refuză se simte, gestul trebuie făcut pînă la capăt, complet. Pentru că rolul trebuie să curgă în, ca o apă, în teatru ca și în cinema. Bineînțeles, dacă personajele îți sînt pe măsura sufletului. Atunci ai deplina mulțumire. Cînd reușești să spui prin cuvîntele altcuiva ceea ce simți tu. Așa, pe o parte. Și aici am vrut să ajung. Sigur că e fru-

mos și interesant. Și sînt actori care, toată viața se joacă pe ei înșiși și o fac bine. Dar mai pasionant mi se pare să faci compoziție. Eu am fost învățată să construiesc substituiții mai personajului, să merg în întîmpinarea lui, nu să-l aduc spre mine. Totuși, în permanență, m-a urmărit un element dominant: faptul că eu am fost în viața de toate zilele o în-transigentă, o revoltată, nu m-am resemnat în fața nici unei situații neclare, neplăcute, n-am suportat umiliția, mizeria de nici un fel. De asta, probabil, mi-au fost aproape personajele cu structură dură, cu ținută verticală. Și de aceea cel mai mult îmi plac tragediile, pentru vigoare, pentru conturul ferm al profilurilor umane... Dacă nu mai ai resurse sufletești, la un moment dat te oprești... Și dificilul hop dintre vîrste îl poți trece făcînd compoziție de caracter. Eu, oricum, am fost supusă acestui exercițiu de timpuriu, de pe la douăzeci și patru de ani, așa că am înțeles să-mi mențin condiția de conchistador pornit să descopere și să cucerească necunoscutul — mi-am păstrat proaspăt interesul explorării și-mi, găsesc veșnic preocupări care să-mi dea satisfacție...

După o zi de filmare și în perspectiva unei nopți pe tren spre o repetiție importantă, o simt obsesivă: lunguște silabele și coborîa glasul, dar brusc se remontează și-și recapătă debitul de persoană volubilă și deschisă. Așa că o iscodesc în continuare:

— Apropo, nu v-a tentat niciodată profesoratul?

— Am stat cîțiva ani la Tîrgu Mureș și am scos prima promoție de la secția română a Institutului „Szentgyörgyi István”. Am și jucat mult la Naționalul tîrgumureșan. Pe urmă am abandonat. Acum predau la Conservatorul „Gheorghe Dima”, secția canto, noțiuni de actorie, mișcare scenică, machiaj.

— Clujeancă fiind, sînteți, desigur, foarte legată de literatura lui D.R. Popescu. Se poate spune chiar că în teatru „l-ați debutat”, pentru că ați jucat în prima sa piesă, „Vara imposibilă iubiri”.

— Părinții mei s-au stabilit în '48, la Cluj, așa că la terminarea facultății, m-am întors acasă. Suna ca un fel de misiune. Pentru că pe vremea aceea parcă eram mai idealisti, mai romantici, distanța de capitală nu me complexa. E drept, în '77, am riscat și eu un concurs la Teatrul Mic, dar am avut un fel de insucces. N-a fost să fiu Orestidele erau minore... Dar m-ai întrebă de D.R.P... Îmi dai voie să-ți spun lîna, da?... Știi, acum filmăm chiar după un scenariu al lui, intitulat „Pro-zor”, „Nel”. În teatru am mai jucat și în „Pisica în noaptea Anului Nou”, și în „O pasăre dintr-o altă zi”, și în „Pasarea Shakespeare” (care mi-a adus și un premiu de interpretare), și în „Timp în doi”. Schematizînd, personajele lui sînt de două feluri: unele cu o tentă simplă, gravă și dramatică, altele care se ascund sub un soi de coajă de comedie, sub un umor hazliu și sugubă. Pe traiectoria desti-nului lor intervin tot felul de complicații tra-

nii. În plus există, de obicei, și un raisonneur care comentează faptele, relativizîndu-le astfel, iar înfriga urează un făgăvadea polist, de fapt o construcție savantă care permite ca abia în final să se dezvăluie intențiile autorului. Eroina mea de acum este o domnișoară bătrînă, fără familie și care trăiește la o casă de copii unde este o banală magazineră, un fel de îngrijitoare sau administra-toare. Dar ea, Veta, e mai atîșată de copii decît oricare dintre cadrele didactice care se ocupă de ei. Ea va rămîne să aibă grija pînă la urmă de Nelu, un băiețel al cărui părinti nu reușesc să-și limpezească relațiile. Partenerul meu e Mihăiță, Mihai Brătîu.

— A, laureatul de la Costinești, o adevărată revelație în filmul lui Dinu Tănase, Cîntec în zori.

— E un copil foarte isteț și talentat. Pune atîta inimă în tot ce face! L-am surprins într-o zi explicîndu-i lui Dan Condurache că pînă acum ținea el racordul la haine, dar acum e prea obosit și nu mai e în stare să fie atent chiar la toate amănuntele! Cînd l-am întrebă ce vrea să se facă atunci cînd o să fie mare, mi-a spus că actor nu vrea să fie — prea trebuie să depînzi de alții! Crede că o să devină mai bine operator!... Regizorul Dorin Mircea Doroftei: care își pregătise cu acest film debutul în lung metraj, lucrează foarte interesant cu noi. Ne lasă să ne acomodăm unii cu alții și, potrivit experienței fiecăruia, ne îndrumă către ceea ce urmărește să obțină de la noi. Decepuși sîm și foarte preciz în intenții: și-a propus să releve, prin firesc și naturale, fața gravă a lucrurilor. Nu încină deloc spre actori și nu abdică de la coordonatele pe care singur și le-a impus... În teatru ca și în cinema importantă este înlînirea cu regizo-rul.

— Și nu puține au fost înlînirile dumneavoastră ferocite, în teatru ca și în cinema.

— Pe scenă, da, am lucrat cu Herag, din pacate o singură dată la „Casa care a fugit pe ușă”. Un regizor nemaipomenit și un tot alit de bun pedagog este Alexia Visarion. Pentru mulți actori de la Cluj au însemnat enorm spectacolele pe care le-a montat: un Cehov, un Blaga. Am colaborat frumos, tot pe scenă clujeană, și cu Alexandru Tălcu. Doi regizori cu care m-aș fi bucurat mult să mă întîlnesc și pe platouri. Regizorul trebuie să-și descopere actorului nebanuîte disponibi-lități sau, pur și simplu, să dozească să-i valorifice calitățile arhicunoscute, să ste să-l pre-tîndă ceea ce poate, chiar dacă nu a mai fă-cut niciodată ceva similar. În cinema nu-ți timp pentru lungi tatonări, pentru repetiții. Trăirea se cere „fabricată” pe loc: atunci și acolo. Sigur, se discută mult în prealabil, dar cînd e vorba de redare, hotărîtoare e „clipa”. De aceea trebuie multă înțelegere și prietenie, o veritabilă concurență pentru că să poți obține ceea ce îți dorești. Cînd nu se pot sta-bili astfel de relații în lucru, nici succesul nu se areste. De foarte puține ori am avut ocazia să mă sînt în fața aparatului ca pe scenă, ne-complexată, neștrangulată de temeri nefirești,

La primul film, *Muntele ascuns* al lui Andrei Cătălin Băleanu, am avut noroc să fie la ca-meră Nicu Mărgineanu. Avam, de altfel, de filmat o singură scenă: soțul, soțor, face un accident și eu, femeie simplă și neclătită, într-o criză de disperare, mă răzbu-n pe cutia lui cu scule, blestemînd abrutizanta sete de înăvîrșire... A urmat o lungă pauză. Pînă cînd Malvina Urșianu mi-a încredințat-o, în în-ter-marea lui, Vodă Lăpușeanu, pe Doamna Chaijna și mi-a spus doar atît: „Joci ca pe scenă și nu te uitați la aparat”. Și chiar așa am procedat. M-am trezit apoi că am interpretat și o prîntesă Sturdza în *Vie de ianuarie* a lui Nicolae Popescu, am mai fost și Feighia Posu în filmul reat de Mircea Moldovan, 1848 — roluri de o anume factură, într-o anume notă dramatică care-mi convine, în care mă simt bine. După mult timp s-a întîm-plat să fiu distribuită în *Pădureanca*. Lucram pe scenariul lui Augustin Buzura care-l reîn-terpreta pe Slavici și din nou lucram cu Mărgineanu, de astă dată regizor — un cineast serios, cult, rafinat. Mi se oferea prilejul să fac un rol în care să evoluez ascendent, pre-gătînd marea scenă din final care, însă, nu s-a mai concretizat așa cum fusese conce-puță inițial. Pentru acel moment al morții lui Iorgovan am repetat mult. După ce ne-am sfătuit cu Dorel Vișan care-i crescut la țară și care ne-a explicat cum se comportă femeile în asemenea situații: fie că rămîni împletite de durere, fie că-și căină nenorocirea plîngînd în hohote și evocînd mortii lui Iorgovan înfățișări. Gesturile și inflexiunile vocii trebuiau să fie cît mai aproape de bocetele autentice. Pentru așa ceva îți trebuie o bună doză de curaj și — ce să mai vorbim — ta-lent. Regizorul izbutise să creeze o atmosferă propice, stabilind într-o zi membrii echipei un fluid, o stare de comunicare subiectivă fără de care, practic, nu se poate realiza ni-mic. De aceea am primit să fac un rol mic și în alt film pe care-l realizează tot Mărgineanu după Agăbăncianu, pe un scenariu de Ion Brad: o femeie, soțor, văduvă și mamă de mi-ner, asistă, în zi de Paște, cum este acasă de sub surpături trupul neînsuflețit al fiului. E un moment de dimensiunile tragediei antice. Și pe mine — cum l-am mai spus — mă pasio-nează partiturile care-mi lasă posibilitatea să le amplific. Și nu la suprafață. Lucrul acesta mă ajută să fiu eu înșimă și totuși alta. De la rol la rol. De altfel, nici îdile mele nu mă lasă să nu vreau mereu să ating niște culmi. Idoli mei se numesc Irene Papas, Anna Magnani, Giulietta Masina, Katharine Hepburn, Olga Tudorache.

Mă privește. O privesc. Nu știu dacă are ochii negri sau căprui, dacă e contraltă, dar privirea ca și vocea îi sînt formidabile. Urcă sau coboară, trece de la patetic la săgănic, de la asprime la tandrețe cu o nebanuîte, imprevizibilă dezvoltare, într-un constant re-flex al căldurii interioare. Uneori ca într-un dulce alit.

— Nu de mult ați interpretat pe scenă rolul unei actrițe...

— Să-ți spun drept și fără falsă modestie, mă bucur că am avut prilejul să joc întreg tripticul dramatic al Ecaterinei Oproiu: în 1965, împreună cu George Moti, în vizuina Soranei Coroamă, dădeam a doua versiune mult discutată a piesei de viață lungă „Nu sînt turnul Eiffel”.

— S-a spus atunci că eroina reprezenta „modelul unui portret de generație”...

— În 1979 am jucat și „Interval”, iar în 1985 am avut premiera la „Cercul înstelat”, în regia înfrului Mihai Mănușiu și în compania lui Anton Tău. Au luat și un premiu ex aequo cu meritoasa echipă de la Teatrul Mic. Eroina care se numește, tot generic, Ea, este o actriță care trăiește o dramă a zilei de azi: imposibilitatea de a mai comunica cu soțul ei, într-o căsnicie care nu mai poate fi sudată pentru că înșingurarea i-a sepră definitiv. De vină e lumea în care trăiesc, de vină sînt ei înșiși. Un rol care-l invită și pe actor, nu numai pe spectator, la un micros proces de conștiință. Pentru că fiecare din noi apelează, se raportează, chiar și fără să vrea, și la propria experiență de viață. Și esențialul este să poți pune ordine în relațiile cu cei din jur. Să joci așa cum și trăiești. Cîstii și fără să tri-sezi. Să-ți doagui ca jel permanent găsirea adevărului. O căutare de lungă durată. Un fel găsesc, alții nu. Actorului nu-ți permis să cedeze în fața exigențelor profesionale, a exigențelor morale. Și dragostea spectatorilor se îndreaptă spre învingători, spre cei care au forța de a penetra dincolo de poizgîna lucrului comun, intrînd în rezonanță cu marile as-pirații ale noastre, ale tuturor.

În miez de noapte, ostenită, înfrigurată, dar fără să-și piardă umorul (la repezeală îmi scandează și o fabulă plină de tîlc), pornește prin ploaie — un drum de șase ore. Timp de două zile va fi doar a scenei, ca apoi să vină din nou, reluînd fîr povestiri cinematogra-fice. Și așa meru, preț de cîteva luni, preț de... o viață, de o pasiune.

Interviu realizat de Irina COROIU



# 0 șansă la îndemîna tuturor: spiritul de

## Un rafinat al „culorii fără culoare“

Durata amintirii:  
Ultima noapte  
a copilăriei  
de Savel Stîpoul,  
cu Liviu Tudan.  
Imaginea Ion Anton

operatorul

### Concluzia este...

**C**ontrar uzanțelor, îmi încep articolul cu o concluzie: după patru decenii de cinematografie socialistă, perioadă în care s-au produs peste 600 filme, cifră semnificativă dacă o raportăm la dimensiunile unei arte naționale consolidată în perioada postbelică, este nevoie, este o datorie, a scrie istoria. Sintem în situația fericită ca patru mari generații de cinești, cele ce au contribuit direct la edificarea ei, să aibă încă luminată, capacitatea și simțul critic de a-și analiza evoluția și calitatea direcțiilor de afirmare artistică de pe poziția de „martor ocular” al evenimentelor. Peste puțină vreme, condeie calificate vor fi în stare să descrie obiectiv „creșterea și mărirea” filmului românesc, dar faptul de viață, memoria afectivă a celor direct implicați, biografiile, fie și romănate ale celor ce au bătu, cîndva, coridoarele Buftiei, se vor fi uitat de mult, răpind actului critic seva ineditului, articulațiile intime ale creației, pe scurt, autenticitatea evaluărilor integratoare.

Bunăoară, ce se va consemna despre activitatea unui operator trecut la litera A, Anton Ion, decît data și locul nașterii, 21 iulie 1929, Verona, județul Botoșani, absolvent al Institutului promoția 1954, cîteva filme de interes relativ puține în raport cu activitatea altor confratri și, eventual, unele referiri de ordin stilistic? Presa de specialitate n-a prea fost darnică cu acest cineast modest. Căci, trebuie spus răspicat, tot ce a concluzie, pentru noi Ion Anton a fost un precursor al unei înregii mișcări inițiate de Urușevski și Lelouch, un curent, o modă, o școală, cum vrei să-i zici, care a zguduit din temelii concepția tradițională de a filma. Și, revăzîndu-i imagini trecute, de mult acoperite de anonimat, faci constatarea năucitoare că ne aflăm în fața unui artist ieșit din comun, dotat, sensibil,

original, extrem de original, caz unic în cinematografia noastră, care a lăsat-o înaintea timpului său, cu cel puțin un „cincinal”. Adică? A practicat cinévérité-ul, fără să știe că libertatea de a mișca aparatul va purta emblema franțuzească, este primul și ultimul operator român „specializat” în low-contrast într-o cheie înaltă de lumină și, mai cu seamă, a descoperit în film, timid și precipitat, rolul și funcția „culorii cinematografice”, cromatica specifică filmului, alta decît în pictură, cu alte cuvinte montajul de culoare.

Secund și cameraman al lui Gore Ionescu la *Erupția* (1957) și *Văsurile Dunării* (1959), are șansa să realizeze unele filmări indepen-

Alianța  
om-lumină  
totdeauna  
misterioasă,  
neliniștitoare,  
profundă

dente cu Liviu Ciulei, de la care deprinde riguroasă compoziție, lumina austeră izvorâtă dintr-o concepție clară și severă a cadrului, expresivitatea portretului ca un adjuvant al acțiunii. Admirator înfocat al creației lui Ovidiu Gologan — nu trebuie uitat, întreaga epocă era dominată de „modelul” fotografic din *Măsura cu noroc* — Ion Anton avea toate datele să devină un operator conformist, educat la școala imaginii de tip tradițional. Dar n-a fost așa. Curînd, foarte curînd, mai precis între anii 1960-1966, se va afirma ca perso-

nalitate distinctă, care cultivă în egală măsură înalta și spiritul clasic, dînd la iveală cîteva pelicule interesante, motiv de apreciere chiar și pentru operatorii tineri de astăzi.

Să mă explic. Am revăzut *Aproape de soare* (1960), în regia lui Savel Stîpoul, un film color, relativ modest, despre lumea țărilor, avîndu-i protagoniști pe George Constantin și Florin Piersic nepermis de tineri și, din păcate, crispați, teatrali, pînă la urmă, necuvîngători.

Imaginea, însă, șochează. Nu uitați data, sintem în 1960, și aparatul se mișcă nervos, trepidant, urmărind actorii în cadru cu acea dezvoltare ce se va numi „camera stîloul”. Faptul trece neobservat, traiectoriile complicate, curșive ale obiectivului printre cupele de metal incandescent vor fi fost puse, probabil, pe seama unui temperament agitat, în realitate Ion Anton premerge o întreagă epocă cînd aparatul capătă libertatea gîndului, fiind primul operator care sfidează canoanele filmului unanim acceptate și prin aceasta imaginea sa este modernă, actuală.

Același lucru se petrece cu culoarea. La acea dată, filmul plătea un tribut greu picturii, superlativul cîrind cu nemiluita abia atunci cînd fotografia de pe ecran purta amprenta asocierilor cromatice de sevele. Ei bine, nu, Ion Anton concepe culoarea nu static, ci dinamic, un filon vizual implicat în acțiune, condiționat de montaj, reușind performanța de a pune în evidență „culoarea cinematografică”, care se rupe de „pictură”, de vreme ce curge „în timp”, alimentînd spectatorul cu senzații cromatice direct legate de dramaturgie.

Urmează, în ordine cronologică, trei filme alb-negru: *Anotimpuri* (1964), regia Savel Stîpoul, *Camera albă* (1965) de Virgil Colosescu și *Ultima noapte a copilăriei* (1965) de Savel Stîpoul. Grafica acestor pelicule este surprinzătoare, fără pereche și, culmea culmilor, negațată pînă în prezent de nici un alt operator român. Într-o posibilă istorie a cinematografului, Ion Anton va fi consacrat ca un adevărat maestru al low-contrastului într-o cheie înaltă de lumină, speculînd cu rafinament juxtapunerea de alb-pe-alb (tehnic, un procedeu de maximă dificultate), negrul fiind un element de contrapunct, o pată de „culoare fără culoare”, sugerînd delicatețea sentimentelor, o atmosferă specifică meditației, marilor reverii.

Este momentul de vîrf al creației sale, pentru că „tripticul” lui Ion Anton rămîne negațat pînă în zilele noastre, prin aceea viață vibrantă a epidermei lucrurilor și relieful nervos al formelor, care tin de un uchișmism al luminii și nu de acela al culorii. În *Anotimpuri* și *Camera albă* totul e mîngiat de lumină; umbre palide, ușoare ca o adiere, abia dacă tulbură o luminizitate rarefiată. Se simte în aceste filme o minunată ușurință, o grație, o bucurie a luminii și a ritmului, care ne fac să ne gîndim la muzica lui Mozart. Cu o finețe și un gust inepuizabil, el multiplică în *Ultima noapte a copilăriei* modulațiile de gri, gri-alb, gri-negru pe care le „încalzește” discret cu pete de străluciri solare. Griul, culoarea cea mai filozofică, culoarea meditației, convenea, de fapt, idealului său puritan. Prin pri, Ion Anton, conferă peisajului marin un spațiu nelimitat, un neant transparent, în mijlocul căruia eroii, băiatul și fata, dobîndesc o pondere calmă, solidă durată a „amintirii” care li-niștește spiritul.

După care deruta sau nesăna. *Felansetur* (1978), regia Savel Stîpoul, ridică mari semne de întrebare neelucidate nici pînă în prezent. Să aibă dreptate Marcel Martin, care declară la Cannes că ne aflăm în fața unui film cu un limbaj cinematografic aparte, „revoluționar” prin noutatea lui? Poate. Personal, înclin a crede că excesul în căutarea unei expresii originale degenează, uneori, în agitație gratuită, în fond, o atitudine artistică în care imaginația prevalează față de datele directe ale realității; dar imaginația se epuizează desul de repede și, astfel, se nasc convenții care obosesc. Ion Anton nu rezistă la șoc și reintă cîminte în „starea de normalitate” a colegilor săi. Filmele ce vor urma excelează prin construcție și colorit, alcătuit din vîpăi înăbușite sau din cele mai rare opoziții tonale, întinzînd desupra formelor un val de lirism care domină prorocitor toate detaliile.

Repet, într-o posibilă istorie a filmului românesc, Ion Anton va rămîne, în opinia mea, unic, inconfundabil prin tripticul său. El vede în spațiul limitat al cadrului un priel de a visa, de a evoca o liniște cristalină sau tensiune dramatică, de a sugera alianța, totdeauna misterioasă, dintre om și lumină, mai neliniștitoare pentru simțurile și mintea noastră decît o vagă semiobscuritate.

E mult, e puțin? Viitorul va decide. Pentru moment, destul operatoricesc al lui Ion Anton plătește tribut crezului său artistic, accepiend, resonant, „semiobscuritate”, de care s-a ferit atîta ca dracul de tămie.

Constantin PIVNICERU

cascadorul

## Superprofesioniștii

**S**oarele incandescent arde cîmpia întinsă pînă la un mic cîmîr. În această arșită, cînd orice om cîmînt se adăposteste la umbră, un bărbat înalt, cu umeri lați, stă nemîncat privind în zare. Poartă cizme cu pînteci. Pe umăr îi atîrnă o sa. În mijlocul cîmpiei, prin unduilațiile aerului înfierbîntat, se zărește un țarc cu armăsari, intrînd spontan în galop, oprînd brusc, nechezînd ca să se ia la harță. Copitele răscolesc praful. Nările transparente se dilată odată cu pulsațiile inimii, dictate de un temperament vijelios.

Bărbatul zîmbește privind acest spectacol, pe care, ca să-l înțelegi, trebuie să ai o anumită „stofă”.

Din dreapta, un șir de oameni tinere, puternici, uni băboși, toți purtînd și pe umăr, se apropie prin arșită de primul. Între se opresc și ei, captați de imaginea acestor armăsari care, deși pasc iarbă, sînt mai focși, mai curajoși și mai puternici decît lei.

Stau nemîncăți. Fețele lor radiază de o bucurie anume. Se privesc cu emoție. Se aude vocea bărbatului: „Haideti! Băieți! Încălcați!”

Oameni, cai, praful, sudoare se amestecă în mijlocul cîmpiei. Din cînd în cînd se aud comenzi scurte. În general, domină zgomotul copitelor și nechezatul cîte unui armăsar ne-nepus. Ce povestesc nu face parte dintr-un film western. Se întîmplă în 1968 și face parte din istoria celor mai grozave filme românești.

Bărbatul înfîiș în colb, sub arșită, este Sergiu Nicolaescu, iar cei care se apropiau cu seile pe umăr, reprezentau primul grup de cascadori români, pe numele lor Stăvru, Nețu și Mitel Crăciun, Ghizelea etc. Fusesem ales șeful lor!

Porneam cu toții să cucerim o lume. Unii au cucerit-o singuri, pentru că numele lor de atunci a primit o altă rezonanță.

Ne pregăteam pentru prima mare bătaie din viața noastră. Poate de aceea filmul se și numea *Bătălia pentru Roma*. Avea să urmeze Mihail Vitalevici. Cele șapte luni de antrenament a cîte zece ore pe zi ne-au schimbat nu numai fizic, ci și — mai ales — sufletește. Am

actorul

## Chiar și în planul doi

**A**m absolvit Institutul de teatru din frumosul meu oraș natal, Tirgu Mureș, acum un deceniu și jumătate, și de atunci sînt angajat secției maghiare a Teatrului Național din localitate. Pot enumera, deci, doar 15 ani de practică teatrală, bogată însă în numeroase opțiuni repertoriale remarcabile, definitorii pentru formarea unui actor.

Dintre actorii generației mele, mă numără printre aceia care au primit, foarte repede, propuneri de colaborare, alții pe scenă, cîți și în cinematografie, desebit de onorări. Prin urmare, cariera mea actoricească a debutat sub auspicii favorabile, fiindcă pe bancile facultății am lucrat efectiv sub mîna unui regizor care se bucură de o înaltă reputație în țară — Tompa Miklós, care a regizat cu mare succes și spectacolul nostru de absolvire, cu piesa „Orfeu în infern” de Tennessee Williams, în care am interpretat pe Carol. Acest moment îmi vine, de fiecare dată, cu bucurie, în memorie, fiindcă succesul de public și de presă de care s-a bucurat rolul a fost unanim. Tot pe vremea Institutului de teatru, am fost remarcată de studii de cinematografie de la Buftie, și chiar înainte de absolvire, am avut privilegiul de a fi distribuită în două filme.

Lubec cu ardore atît scena, cît și cinematografia. În cei 15 ani care m-au tratat, mi s-a oferit prielul de a juca, pe scena Naționalului tirgurens, o serie de roluri importante, cum, de asemenea, am avut și șansa de a fi distribuită în câteva lung metraje românești.



# echipă

Am învățat  
să suferim  
să nu cedăm  
și, în final,  
să învingem

Regizorul,  
ca un comandant  
de oști  
(Sergiu Nicolaescu)

învățat să suferim, să nu cedăm, și, în final, să învingem. Patru ore de luptă, cu sabia, zilnic, au împrumutat colegilor mei ceva din duritatea oțelului. Se și spune că cei care stau mult timp împreună încep să semene.

Spre deosebire de majoritatea regizorilor de până atunci (dar chiar și de după aceea), Sergiu Nicolaescu știa că nu poți fi competitiv decât prin maximum de profesionalism. Așa că a inițiat această mare aventură în cinematografie: „cascadorii”. Ei trebuiau să asigure secvențele de acțiune-lupte nu ca amatori ocazionali sau foști sportivi, ci ca superprofesioniști. Sergiu a înțeles primul necesitatea și importanța pregătirii și participării cascadorului în filmele pe care urma să le realizeze.

Am pus și eu umărul la această operă și cred că ceva s-a reușit, din moment ce posibilitatea de realizare a secvențelor de acțiune în cinematografia noastră ajunsese la performanțe mondiale. Dovadă sînt filmele realizate. Cu toate acestea, steaua cascadorilor, după cîțiva ani, a început să pălească.

De ce? Pentru că, de pildă, se uită prea ușor că specializarea este criteriul de bază al performanței. Un exemplu: trecind, într-o zi, pe una din străzile capitalei, găsesc o echipă de filmare ce turna un film în genul polițist, lucrînd cu soferi amatori, gîștii ocazionali... Eu, tot atunci, eram chemat cu alți trei cascadori în străinătate, ca superprofesioniști ai aceluiași gen.

Conducerea studioului — prin Constantin Pivniceru, inginerul Vladimir Munteanu, oameni — cred eu — de neîncolțit ca profesioniști (mi place acest cuvînt) în producția na-

țională de filme, au sprijinit pentru a patra oară, în cei douăzeci de ani care au trecut de la acea zi de antrenament din 1968, reorganizarea acestui potențial — cascadorii. Și atunci, sacrificînd din nou timp și efort, Ser-

giu Nicolaescu a inițiat un alt curs de pregătire și formare a unor luptători profesioniști. L-am regăsit, două douăzeci de ani, pe același cîmp, între cai. Ne-am privit și am găsit normal să fie așa. Erau mulți tineri care se

exersau. Dar erau și din cei vechi. Sigur, lipseau Doru Năstase, Tudor Stăruș și Aurel Grusevski...

Sobi CEH



Sobi Ceh în *Trandafirul galben*,  
alături de Florin Piersic și... într-o spectaculoasă cascadă

Am avut privilegiul de a lucra cu regizori excelenți cu mare experiență (Dan Păța, George Cornea) și m-am bucurat, în mod deosebit, de șansa de a interpreta rolul unei muncitoare din zilele noastre într-un film de actualitate, scris de D.R. Popescu și regizat de Lucian Mărdăre.

Am însă impresia că, cel puțin pînă în momentul de față, m-am regăsit cu adevărat numai în recitaluri. Pînă acum, am interpretat șase programe de sine stătătoare: cinci monodrame și o monodramă. Duc cu regularitate recitalurile mele în majoritatea orașelor țării, în cluburi muncitorești, în comune și chiar pe scenele caselor de cultură din localitățile rurale mai mici. Sînt fericită să constat că recitalurile mele, ca de altfel și discurile înregistrate la „Electrocard” (în total 4 LP-uri) s-au bucurat atît aici, acasă, cît și pe merideanele pe care am fost, în repetate rânduri, în turneu, de răsunătoare succese (în S.U.A., Canada, Australia, Franța, Olanda, Belgia, Elveția, R.P. Ungară, Iugoslavia). Participînd cu recitalurile mele la fazele republicane ale Festivalului național „Cîntarea României”, am fost distinsă, de două ori, cu premiul I și o dată cu premiul al II-lea. Nu am cuvinte să pot exprima bucuria de care am avut parte anul trecut, în toamnă, cînd la Gala

recitalurilor dramatice de la Bacău, am primit Marele premiu pentru recitalul „De ce nu-mi vii?”, interpretat în limba română, cea mai dificilă opțiune scenică cunoscută de mine pînă acum.

În ultimele trei luni am fost, mai tot timpul, în turneu cu două spectacole realizate la Teatrul Național din Tirgu Mures, în care interpretez următoarele roluri: Corina în „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian, Zsuzsanna, în „Curcubul înșelător” de Tamási Áron. De asemenea interpretez în continuare și recitalul „De ce nu-mi vii?” pregătit pentru un mai lung turneu prin Moldova. Am așteptat cu mare interes premiera filmului *Pădurea de fagi* (scenariu: Francisc Munteanu, regia Cristina Nichitus), turnat anul trecut, film în care am primit un interesant rol secundar.

Este dificil să sintetizez, într-o singură propoziție, crezul meu artistic. Pe scenă, pe ecran, în fervoarea recitalurilor trebuie să vorbești oamenilor zilelor noastre; publicul trebuie abordat în așa fel, încît ei să se regăsească integral în mesajul artistic al operelor noastre. Aș mai adăuga doar atît: interpretarea oamenilor zilelor noastre reprezintă suprema vocație artistică!

Erzsébet ADAM

regizorul

## Acordul dintre acorduri

Muzica de film!  
Cit la sută  
efect scontat?  
Cit la sută  
imprevizibil?

nută la multe petecule. Aș cita în acest sens două exemple: *Puterea și Adevărul*, compozitor Tiberiu Olah și *Orgoli*, compozitor George Grigoriu. Muzica reușind să creeze acel sentiment de împlinire, dorit cu ferveoră, dar atît de fragil și de rar. Întrebunțăm, deseori, termenul *audiovizual*, dar nu întotdeauna înțelegem complexitatea de senzații, mecanisme subtile care duc la marile împliniri artistice. Oricît ar părea de ciudat, o imagine bună și o muzică bună se pot anula reciproc devenind contraproductive. Altfel, contrapunctul între imagine și muzică duce la efecte neașteptate, potențînd valoarea artistică a filmului. În asemenea situații, sinteza cinematografică s-a împlinit. Dar despre legile ei, poate, cu alt prilej...

Manole MARCUS

Sub semnul împlinirii artistice  
(Manole Marcus și Nicu Stan  
pregătind o filmare la  
*Puterea și Adevărul*)



Cînd nimic nu mai funcționează, cînd operatorul îți demonstrează că soarele apune la răsărit, cînd replicile actorilor sună ca din butoi, cînd scenariul îți se pare o calamitate, cînd piatra nu mai e piatră și pomul nu mai e pom, o frază muzicală discretă, o mică melodie, uneori naivă, alteori profundă, vine de le împacă pe toate. Și aici începe formidabilul mister al muzicii de film. N-am reușit niciodată să înțeleg de ce sub muzică defectele se estompează, ba uneori și dramaturgia pare mai inteligentă și mai coerentă. De-alungul anilor, am avut prilejul să lucrez cu doi compozitori de excepție dăruți cu pasiune filmului: Tiberiu Olah și George Grigoriu. Structural diferiți, ei au reușit, de cîteori multe ori, să împlinească, să contureze, să dea stîl și

„Iubesc cu ardore  
și scena și ecranul”  
(Adam Erzsébet  
în „Am fost  
șaisprezece  
de Aurel Mihale  
și George Cornea,  
cu Sebastian Papaiani)





Tamara Buciuceanu  
și Ion Caramitru,  
profesori  
„antagoniști”  
în filmele  
tandemului  
George Sovu —  
Nicolaie Corjos

## Am încercat să fiu un „Isoscel” uman

**C**e aş putea spune eu despre personajul mai mult decât spune personajul însuși?

Profesoara din filmele tandemului George Sovu — Nicolaie Corjos (*Declarație de dragoste* și *Liceenii*) e o profesoară foarte severă, dar nu e „clasicul zbir” de la catedră. E severă, dar e și simpatică, umană deci.

A fost poreclită Isoscel tocmai pentru că e cam colțuroasă, cam unghiuilă. E și puțin obtuză, dar în sufletul ei există multă bunătate.

De fapt, ce pretinde ea? Ea nu dorește decât ca elevii să cunoască și să respecte toate regulamentele școlii, să se încadreze rigurilor de disciplină ale învățământului, ale vieții de internat. Nu pretinde elevilor altceva decât să fie ordonați și exigenți cu ei înșiși. Ea vrea să-și știe pe copii politicoși, corecți, nu numai la ore, ci și în existența lor particulară.

Și, în fond, ordine, disciplină înseamnă excitație, adică... matematică. Ea se confundă, deci, chiar cu materia pe care o predă. Așa că rolul nu-i lipsit de poezie, așa cum nici matematicii nu-i e străină poezia.

E, poate, prea calculată, prea rigidă și de aceea nu admite nici copiii să fie din cale afară de zgomet, de expansivi. Și aici vine în contradicție cu profesorul diriginte Socrate.

În paranteză fie zis, la teatru, unde sîntem colegi, Pino Caramitru și cu mine, ne înțelegem foarte bine.

Dar această profesoară — veți vedea — și-a închis sufletul și s-a dedicat profesiei. Secretul acestei eroine, surpriza acestui rol o vom dezvălui în filmul următor, *Extemporal la dirigenție*.

Deocamdată, nu pot să vă spun mai mult

Tamara BUCIUCEANU BOTEZ

## Sau poate, eram doar suplecitoarea?

**P**rofesoara!... Trebuie să interpretez o profesoară. Se trezesc în mine afecțiuni de elevă conștiințioasă. Profesorii sînt și ei oameni, unii mai buni, alții mai puțin buni. La școală însă — cînd mă gîndesc acum — profesorii sînt, într-un fel, și ei niște personaje. Se știu urmărit, priviți, studiați de priviri proaspete și crude care văd totul doar în alb sau în negru, nuanțele de gri pîrîndu-le murdare. Și atunci, precum actorii, își studiază și ei gîslul, gestică, înuța, mijloacele prin care pot exprima materia cu care se confundă. Știu că stă în puterea lor să deschidă poartă unor tărîmuri fermecate: matematica, biologia, chimia, geografia etc. Prin fața lor se pîrînd generații de elevi, și ei, plini de răspundere, trebuie să-i ajute să-și formeze modul de a gîndi, de a simți, de a fi.

Dar profesoara mea din *Piculi* e foarte tină. O cheamă Mironela, e necesărită, predă muzica și face naveta. Mi-aș dori să știu mai multe despre ea, dar mi se răspunde că nu e nevoie. Eu cred că ar fi fost nevoie. Era nevoie de mai multe alte întrebări și nu numai despre Mironela. Totul se întîmplă într-o zi, dar o zi neobișnuită, o zi în care va fi eclipsă de soare. Totul ar fi trebuit să fie așteptare, dîntură de plictiseală, ploaie, nervozitate, arîznat, vînt, nerăbdare, dansuri populare, cor, ciuperci, glob pămîntesc, înfruntări de caractere, semîne prăjite, urs de zmeură, cioburi afumate, superștii. Mironela savurează o înghețată ștergîndu-se în colțul gurii cu un zimbet jenat, o mînge o lovește în cap, evident, din greșală, dar ea are superioară înțelegere și zimbeste cu delicatețe noului cadru didactic necesărit, dar cu minus din piele neagră.

Și acum mă mai chinuie o întrebare. O fi făcut Mironela conservatorul sau era doar o suplinitoare?

Diana LUPESCU

## Covîrșitoarele litere a, b... covîrșitoarele cifre 1,2...

**S**pre bucuria mea, poate întîmplarea a făcut să interpretez în filmele *Promisiuni* de

## Destine romantice în

# Personajul profesorului

Elisabeta Bostan și Luminile din larg de Stelian Stativă profesore diriginte. Spun spre bucuria mea, pentru că prilejul a implicat o întoarcere spre copilărie, spre anii mei de școală, întoarcere pe cît de nostalgică, pe atît de imposibilă în mod material.

Nu știu, nu cred să fi avut, cu adevărat, vocație pedagogică, deși, în primii ani după absolvirea Liceului de coregrafie, am fost „profesoară” de balet la Școala populară de artă. E drept că pentru scurtă vreme, pentru că viața m-a purtat pe valurile ei spre scena de teatru.

Totuși, acum, „jucînd” profesorele și aflîndu-mă în clasă, în fața copiilor, la catedră, am simțit cu adevărat fiorul pe care trebuie să-l încerce orice profesor, care nu „joacă” atunci cînd își îndeplinește menirea nobilă de-a arăta copiilor ce semnificații ale vieții se deschid începînd cu literele a, b... și cifrele 1, 2.

Celor două (profesoare dirigințe) personaje interpretate am căutat să le imprim căldura și dragostea pe care orice profesor ar trebui să le aibă cu adevărat față de toți copiii, dar mai ales înțelegerea și apropierea față de acei copii cu probleme sufletești mai speciale. Poate că nu întîmplător profesorii diriginți sînt nu-

miți, deseori, „părinți”. Pentru că ei trebuie să asculte și să înțeleagă și bucuriile, dar și necazurile copiilor și, cu multă răbdare, tact și simț pedagogic, să știe cum să le rezolve pe toate. Și, de cele mai multe ori, copiii, atunci cînd îi simt pe profesori foarte apropiați de ei, își deschid sufletul în fața lor, întocmai ca o floare cînd apare soarele. Și nu e ușor să știi cum să pătrunzi în sufletul lor.

Despre lucrurile acestea am avut prilejul să stau de vorbă cu profesorii liceelor unde am filmat, să mă „documentez” cum se obișnuiește în profesia noastră și să descopăr acei oameni minunați, cum trebuie să fi fost și profesorii mei de altă dată, pe care nu-i înțelegeam atunci destul de bine, de ce erau și aspri unorii, de ce ne certau, sau de ce ne pedepseau cu cîteva exerciții la bară în plus.

Întoarcerea spre copilărie, observ, se face cu altă înțelegere, desigur firească pentru experiența fecăruia, dar sentimentele și emoția sînt altceva.

Aflîndu-mă în fața copiilor, cînd mai mici și cînd mai mari, la școală, încercam să mă transpun, dar simțeam că mă podidesc lacrimile. Eram mai mult în bancă, întrebîndu-mă „unde ești copilărie?...”.  
Rodica MUREȘAN



Meandrele vocației  
pedagogice  
(Rodica Mureșan  
și Florin Fl. Piersic  
în *Luminile din larg*  
de Mihai Istrățescu  
și Stelian Stativă)

**S**e pare că totul a pornit de la „prelecțiunile populare”. Evident, nu chiar de la cele organizate pe la anul 1880 de către Titu Maiorescu, ci de la reactualizarea lor, într-o formă nouă, mai acum clișiva ani, „prelecțiuni” care adună, săptămînal, în vechile sălăne ale „Casei Pogor”, sediul Muzeului Literarului, locuitori ai Iașului de toate vîrștile și profesiile, dornici să urmărească expunerile unor personalități culturale de prestigiu. Au vorbit în aceste adevărate sălăuri ale vieții spirituale ieșene inaugurate de C. C. Giurescu, academicieni și profesori universitari, critici de artă și scriitori. Și spre bucuria gazdelor — rapozi trecuților literar moldav, muzeografil — casa din drumul care duce spre teiul lui Eminescu, a devenit neîncăpătoare.

Idea, care a venit ca un firesc adăos la ceea ce se înfăptuise, a avut-o muzeograful Liviu Russu: „de ce n-am crea și alte zile de magnetism cultural, asociind literelor și o artă atît de populară și de incitantă precum cea a imaginii vii?” În martie 1985, muzeul de literatură din Iași inaugura „Salonul de literatură și film”, titlatură pe cît de elegantă pe atît de fetică pentru clarificarea intențiilor, inițiatorilor.

„În demersul nostru — ne spunea muzeograful Lucian Vasiliu — am pornit de la faptul că „prelecțiunile populare” ale „Junimii” au explorat, mereu, cu curaj și curiozitate, noul în toate domeniile culturii și artei și că, mai tirziu, oamenii de cultură ieșeni, grupuți în jurul „Vieții Românești”, au susținut, fertil, de la început ideea cinematografului. Intențiile noastre au fost, din păcate, limitate de dimensiunea sălii.”

În fapt, din 1985 începe, în două seri pe

săptămîna, marțea și vinerea, holul de la parter al Muzeului devine sală de conferință și proiectie. Dar deși, cum cele 80 de scaune alinate se dovedesc insuficiente, spectatori urcă și pe treptele scării care duc către sălănele unde, acum un secol, se întruneau membrii societății „Junimea”, afară tot mai rămîn destul dintre acei care ar dori să participe. Tocmai de aceea multe dintre „prelecțiunile” salonului au fost preluate de două, dacă nu chiar de trei ori.

Versione realizată după *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu de către Sergiu Nicolaeșcu a fost, de pildă, prezentată de către dr. Ion Apetroae, conferențiar universitar la catedra de literatură română de la Universitatea din Iași. Expunerea sa a fost gîndită pe cîteva registre suprapuse: înțli, firește, o schiță de profil a lui Rebreanu în contextul prozei românești, apoi o succintă trecere în revistă a exponatelor pe care le posedă muzeul în legătură cu autorul „Ciuleandrei”, date despre relația lui cu cinematografia în decursul anilor și, în sfîrșit, o analiză adecuată a „lecturii” cinematografice a autorului de către regizorul filmului. Comunicarea a fost atît de incitantă încît, după proiectie, o parte din public

filmul în

## „Antrenori” de



Cu fața  
spre  
inocența  
juvenilită  
(Diana  
Lupescu  
în *Piculi*  
după  
proza  
lui Mircea  
Dianu)



# ui ca model și modelator

**El, Hamlet.  
El, Romeo.  
El, Socrate...**

**T**inăr. Nu numai la chip, ci mai ales la suflet.

Sever, fără ostentație. Familiar, cu măsură. Oricând dispus să țină cadența cu ei, cu elevii săi.

Știe să le stăpânească interesul. Nu doar pentru cunoaștere, ci mai ales pentru autocunoaștere. Cine a mai pomenit că temă la ora de dirigiență „declarația de dragoste”? Și cite revelații nu a declanșat această banală și totuși insolită „lecție” de viață!

Știe, cu tact, cu răbdare, să le modeleze caracterul. Fără vorbe mari, ci doar cu remarcări spirituale, cu replici prompte care trag un semnal de alarmă, care dau de gândit.

E mereu alături de ei. În situațiile dificile îi apără, îi justifică, îi scuza. Ca apoi să-l dojenească sec și eficient. Pentru că îi înțelege. Pentru că, fără efort, ghindește ca ei, simte ca ei. Dar vede mai clar, mai departe, în viitor. La examene trăiește aceleași emoții, stînd undeva în ultima bancă și încurajându-i. La muncă voluntar le supraveghează conștiința și zelul. La gară se bucură împreună de reușita unui olimpic. La o aniversare celebrează înșiși vîrsta adolescenței.

Vîrsta adolescenței — vîrsta primelor prietenii adevărate, vîrsta primelor iubiri, lubrifiile din liceu, totdeauna aurisolate de exuberanță — pentru expansivii sau, din contra, de nostalgici — pentru melancolici.

El, profesorul de filosofie, dirigintele poreclit cu ghidușă tandrețe Socrate, inspiră, la rîndu-l, dragoste: dragostea aceea limpede și pură de la început de drum în viață. Pentru că el e chiar profesorul ideal. Îndrăgit de băieți, care-l consideră un camarad mai mare ce-i poate pune la punct cu un gest strengăresc. Iubit în tăină și de fete care văd în el bărbatul viselor lor de adolescență. Chiar dacă le e unchi de-adevăratele.

Cum scenariul — decamdată — nu a închipuit prea complicate povești, în sala de ci-

nema imaginația o ia înaintea realității. Într-un joc candid, juvenil.

Mai ales că interpret este Ion Coramitu, cîndva Romeo. Și care, pentru generațiile tinere (și nu numai), se confunda, astăzi, cu însuși prințul Hamlet...

Irina COROIU

**„O să cosesc,  
o să ar,  
o să semăn”**

**L**-am cunoscut în primăvara anului 1977. Un fost viitor asistent universitar care printr-un joc de opțiuni revine în satul natal pe un post de profesor de matematică. Elevii săi erau foarte mici, colegii de cancelarie erau unii foarte bătrîni, alții foarte liniștiți. Li revenea decît, firesc, rolul de ferment pe care-l joacă întotdeauna insolitul.

I-am urmărit cu mult interes drumul sinuos al reintegrării — pentru că despre o reintegrare în mediul de muncă părăsit este vorba. Imaginile copilăriei rămîn aici, se decolorează sau păstrează o culoare a lor care nu mai poate fi regăsită.

De altfel Odobleja spune undeva că în satul natal nu ești decît ce-ai fost. Ștefan Corici — pentru că așa se cheamă profesorul nostru — ca un alt Odobleja — cu o privire calmă de om care știe ce-l așteaptă, o ia de la capăt parcă șoptindu-ne că s-a greșit undeva: „O să cosesc, o să ar, o să semăn”.

Cînd am spus împreună cu el că „dacă ai făcut o dată un compromis, trebuie să faci pe urmă altele”, și altele, și altele am trecut în totalitate de partea lui.

L-am înțeles și l-am îndrăgit. L-am îndrăgit și pe Stere Gulea.

„și pe Sorin Titel.” Nu știu dacă Ștefan Corici va scrie vreodată o psihologie consonantistă și nici nu cunosc ce s-ar întîmpla de data asta cu scrierile sale.

De fapt, nu vreau să vorbesc aici de soarta profesorilor de orice materie, fie ei și medici de plăc. Ci doresc, reamintind de larba verde de acasă, să le aduc tuturor un omagiu pentru curajul, sacrificiul și demnitatea cu care se prezintă pe frontul comun care este viața noastră de azi.

Florin ZAMFIRESCU

**Declarație  
de dragoste,  
directoarei...**

**D**eclația de dragoste, Liceenii, Extemporal la dirigiență...

Trei „episoade” ale unei linii directoare comune — liniei și problemei lor la o vîrstă de răsruce — episoade, filme care au și o Directoare comunală Sau, mai corect spus, o aceeași directoare, personaj — interpret.

Se pare că în urma sondajelor publice și recunoașterii pe stradă de către — mai ales — tinerii și foarte tinerii spectatori, Direcția filmelor lui Nicolae Corjoi a reușit să iasă din comun, să devină un anume tip de Directoare, prețuită și îndrăgita de „elevii” ei, spectatori.

Interpret, prin hazard sau poate nu, a acestui personaj, mărturisesc că mă bucur în momentul de față de o nebanuită popularitate — popularitate care, sper, va fi cimentată în timp prin prelungirea acțiunii celor trei filme existente în alte episoade dedicate pionierilor. Echipa regizorului Corjoi așa doarește. Serviciul făcut de aceste filme este poate mai mare decît dacă aș fi jucat un mare rol. În timp, de fapt, el a devenit un rol mai mare, dacă unesc cele trei apariții suficient de semnificative din cele trei „episoade”, cum le-am denumit mai sus. Și, astfel, Directoarea se constituie într-un singur personaj, prezent și activ, lucid și eficient. Datele scrise — pe care le-am respectat — le-am învitat de la mine putere — cu simplitate, căldură și mai ales cu zîmbet, ceea ce a făcut ca această femeie, în felul ei eroină a zilelor noastre, să devină și un prototip, un model. Adeviziunea și simpatia publicului se explică tocmai prin nevoia de modele. „Mi-ar plăcea să fiu ca...”, „Îmi doresc o directoare ca dumneavoastră”, etc. sînt exprimări sincere rostite spontan de spectatori tineri și nu numai tineri, care dezbăt în continuare, cu ardore, întîmplările filmelor de care vorbim.

Tudor CARANFIL



**Cu simplitate, căldură  
și, mai ales, cu zîmbet  
(Cristina Deleanu)**

Și, apropos de filme, dar și de teatru, îmi pun mereu întrebarea: unde începe personajul scris și unde începe să intervină interpretul? Pînă la urmă al cui e meritul? Sigur, răspunsul nu e niciodată definitiv, poate e mai bine așa; esențial este rezultatul. Contopirea personajului cu personalitatea interpretului și efectele produse de această contopire sînt temeiul expresiei artistice. Fără a face teorie despre, eu socot că în meseria asta, fără să vrei, împrumuti unui personaj datele tale și dacă ele „dau” bine — și în cazul Directoarei se pare că mi-a „mers” — e și păcat să nu fie așa.

Cristina DELEANU

**Redescoperind  
culorile copilăriei**

**C**opiii au un al șaselea simț. Simt imediat tot ce e fals, tot ce e minciună — spune un mare scriitor, Maxim Gorki.

Rolurile, personajele sînt copiii mei. Unii mai reușiți, alții mai puțin, dar toate eroinele mele duc spre ceilalți ceva din mine, ceva din felul meu de a fi, de-a gândi, de-a simți.

Profesoara din Recital în grădina cu pîlă a fost un copil dorit, născut și crescut cu multă iubire.

Alexandra Ionescu din Recital... este un om bun care încearcă s-o salveze pe „Scufița Roșie”. S-o salveze, s-o apere de rutină, de minciună, de nedreptate, de meschinărie.

Viața e frumoasă și copilăria partea ei cea mai minunată.

Copilăria te uluiește cu frumusețea ei, nu devine perliță și josnică, nu te trădează și nu-ți dă mai puțin decît te-ai așteptat.

În fiecare din noi mai sălășuiește copilul care am fost la doisprezece ani. El rămîne partea imensă și fermecată din noi. Pe el nu trebuie să-l trădăm.

Mereu trebuie să te uimească ceva. Mereu trebuie să iubești ceva. Mereu trebuie să aperi ceva.

Ceva care e copilul de doisprezece ani.

Rodica MANDACHE



**Important  
este să  
le cîștig  
încrederea  
(Rodica  
Mandache  
și Mirela  
Sinzeana, Popo  
în Recital  
în grădina  
cu pîlă  
de Mihai  
Ponișor  
și Aurora  
Iscari  
și Cristiana  
Nicolaie)**



**Din nou la  
școala de acasă  
(Florin Zamfirescu  
și Ovidiu Schumacher  
în larba verde...  
de Sorin Titel  
și Stere Gulea)**

toate colțurile țării: lași'87

## cultură cinematografică

**Casa Pogor:  
de la „prelecțiuni  
populare”  
ale „Junimii” la  
„Salonul de literatură  
și film”  
de astăzi**

a rămas pentru o confruntare de opinii. De altfel, acest „cenacul” de după proiectie, a devenit și el un obicei al „Casei Pogor”.

Printre ecranizările „expuse” în cadrul Salonului s-au mai numărat Enigma Otiliei după George Călinescu, Adela după Garabet Ibrăileanu, Vacanță tragică după Mihail Sadoveanu și multe altele. Muzeul folosește aceste adunări pentru a-și populariza averea expozitelor, și nu numai pe cele care pot fi văzute în săli. Astfel, în serile dedicate lui Sadoveanu și Călinescu, difuzările i-au luat prin surprindere pe spectatori, proiectînd în sală vocea altă de caracteristică a marilor slujitori ai limbii și literaturii române.

Astfel au reușit entuziaștii de la muzeul literaturii ieșene să introducă cinematograful în viața și istoria literaturii. Niciu Gane citase odată, prin 1880, „tribun” Junimii sub exigenta sentință înscrisă pe frontispiciul Societății: „Întră cine vrea, rămîne cine poartă”.

La sași, la „Casa Pogor”, cinematograful a dovedit nu numai că „vrea”, ci și că poate rămîne, membru cu drepturi egale, la prestigioasă agapă a literelor românești.





## Documentar, dar „în alt stil“

**A**m revăzut, cu plăcere, un film documentar despre Sean O'Casey, realizat exemplar. Cineaștii englezi nu se ocolesc să-ți facă biografia marelui dramaturg, nici să indice ilustrații cu scene din piese, ori case unde acela a locuit, ori rude colaterale ce-și amintesc ba una, ba alta, în chip duios. El îi pun în față omului celebru un microfon și un aparat de filmat și-l roagă să vorbească despre sine. Și O'Casey e de acord, făcându-și o savuroasă autobiografie, indicând, ici-colo, o stradă, o fațadă de clădire, o copertă de carte, un chip de confrate.

Creat spre sfârșitul vieții scriitorului, filmul ne arată un bătrân ustat și vinos, nesățiat și ghidus, povestind fără față despre începuturile sale dramatice. E unul din acei mari scriitori de teatru pe care Irlanda i-a dat lumii — alăturându-se adică lui Goldsmith, Sheridan, Yeats, Synge, Wilde, Shaw, — un creator original, puternic prin spiritul neconformist, îndrăzneț în satira sa entuziastă, persistându-și personajele cu violență și mingindule cu duioșie, nutriră o nestăvilită poftă de viață și un optimism încâlnit. S-a nă-

## Un mare dramaturg contemporan și un excelent film biografic

scut în sărăcie și suferință, într-o mahala a Dublin-ului, în 1880. A trecut îndelung prin viață, — după o expresie a sa, „cu spinarea dreaptă și pumnul strâns“ — și a murit tirziu, în 1964, într-un oraș englez, rîzind, visînd și scriind pînă în ultima clipă. Amurg de poet și luptător... A fost salahor, vînzător de ziare, docher, ostaș al insurjecției în lupta pentru independență (ării sale și a învățat mereu și singur să transcrie poetic tulburătoarele frumuseți și complicate nefericiri ale patriei sale. Și evocă hazos debutul, care nu i-a fost lesnicios. O nobilă animatoare culturală, Lady Gregor, și un mare poet, Yeats, i-au sprijinit și au contribuit la reprezentarea primei sale lucrări, *Umbra unui franc-tiror* (în

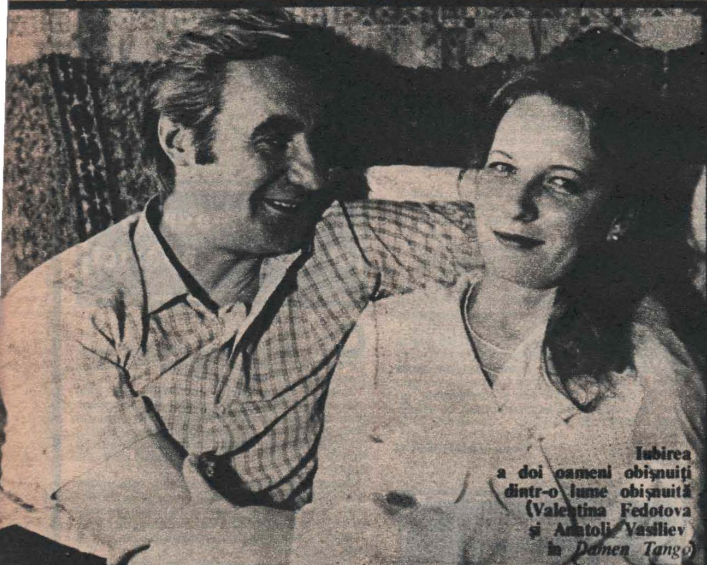
1925). I-au jucat chiar trei ani la rînd cîte o piesă — căci a revenit anual la teatru cu cîte o nouă scriere: *Junona și pînul* în 1925, *Plugul și stetele*, în 1926. Dar fiecare din ele denunța cu petimă falsul eroism și salbaticia sovîni, bigotismul catolic, felurile măști ale ipocritiei și vestea o lume așteptă pe alte temeli — ceea ce năstrea împotriviri, scandaluri, nu de puține ori autorul și actorii fiind nevoiți să iasă din teatru pazați, fiindcă se aflau acolo spectatori care țineau morții să-i aplaude pe obraji. Pînă la urmă au și izbutit să-l alunge, determinîndu-l să se autoexileze în Anglia, dar nu l-au putut năru. Gloria l-a urmat și acolo, aureolîndu-l ca pe cel mai național rapsod dramatic al Irlandei și, deop-

trivă, unul din cei mai mari scriitori de teatru ai contemporaneității. Trandafiri roșii pentru mine, Steaua devine roșie, Tobile părintelui Ned și alte piese sînt lucrări dramatice solide, palpînd de acțiune, cu personaje populare, cu o veselie comunicativă ori cu accente grave în minia lor dreaptă, insufletește toate de o credință aprigă în om.

Sean O'Casey a scris neconștient teatru, pamflete, libele, memorii, povești, buzute pe densa experiență personală de viață. Poate că această privire miopă, scîlpind malicioasă în spatele ochelarilor bombai, a fost singura care a scrutat, în jumătatea noastră de veac, într-un mod alt de pătrunzător, realitățile mici și neînduplecatei vecine a Marii și orgolioasei Britanii. Toate ipostazele contradicțiilor revoluției irlandeze pot fi întrevăzute în opera acestui scriitor care, fiind un consecvent revoluționar, a avut cel mai larg unghi de vedere asupra stărilor de lucruri din țara sa și cea mai curajoasă poziție civică.

I s-a tradus și la noi cîteva piese scurte, precum și savuroasa comedie *Pulbera purpurie*; a fost reprezentat la televiziune și pe două scene din țară; dar pentru publicul larg e încă, din păcate, un necunoscut. Poate că oamenii noștri de teatru îi vor vedea opera și vor pune din nou pe ispeddea mormîntului său acel trandafir roșii pe care-l rîvnea pentru sine.

Valentin SILVESTRU



Iubirea  
a doi oameni obișnuiți  
dintr-o lume obișnuită  
(Valentina Fedotova  
și Anatoli Vasiliev  
în *Domeno Tango*)



Tot despre același  
etern sentiment.  
Dar se poate fără?  
(Clipa de răgaz  
cu Ecaterina Nazare,  
Julietta Strinbeanu-Weigel,  
Manuela Ciucur)

## filme pe micul ecran

## Cenușa marilor iubiri

**C**ea dintîi romantică, aburoasă, misterioasă și bineînțeles dămnă, ca tot ce poartă semnătura prozatoarei Daphné du Maurier. Un film după romanul *My Cousin Rachel* (Verșoara mea Rachel) — regia Henry Koster, (1952) cu Olivia de Havilland, Richard Burton, Audrey Dalton. Un film în care realul și imaginarul se îmbrățează în felul acela straniu, capabil, deopotrivă, să creeze teamă, emoție sentimentală și suspens. (La tv. *București*). Richard Burton — tinăr — ne-a lăsat rolul unui îndrăgostit de alătită. Furtunos, disperat, capabil de orice, de pildă să-și dea toată averea femeii adorate, să se zbată în brațele incertitudinii, ale disperării...

Indragostitul din cea de-a doua iubire (*Domeno-Tango*, regia Sulambek Mamitov) ține sigur, de alt timp. El e în stare tot de fapte cu război, de pildă poate depune acțiunile de căsătorie, sau poate visi fără nădejde, urmărind vapoarele în care ea își mușcă buzele și plînge. E o iubire puțin amară între doi oameni obișnuiți dintr-o lume obișnuită. Dar ce înfîțează a conturării psihologilor și cît de viu e acest „film de dragoste“?

Sigur pe sine, ca a adevărat personaj de decizie ce este, „Iovarășul director“ e stingac în iubire ca un lăcean! Se simte aici, în scenariul *Clipa de răgaz* înfîțează scriitorii lui Tudor Popescu, dramaturgul care știe crea o relație complexă din cîteva replici inspirate. Cu un cuplu de actori la fel de inspirat, ba chiar încălzi surprinzător (Ștefan Iordache — Ecaterina Nazare), cu o regie eficientă (Serban Creangă) mîzînd pe ideea alternanței, obținut din foarecică, la masa de montaj, *Clipa de răgaz* e un film demn de interes. Revăzî-

## Filme tandre pe tema tandreții

du-l am fost tentat să urmăresc cu mai mare atenție fiecare expresie, fiecare tresărire a Ecaterinei Nazare. (Imaginea Adrian Drăgușin.) Ea face parte din categoria actorilor care știu spune foarte multe cu puțin și vrea să-nțeleagă. Iar partitura scrisă de Tudor Popescu i se potrivea. O tăcută, o retrăcită în fața lumii, cu muzica ei, cu lecturile ei — delicate, singurătății — cu visarea, cu teama, adică o expresie frumoasă de feminitate pură. „Proastă nu ești, schioapă nu ești, nu stă nici un bărbat lîngă tine. Îi sufoci pe toți cu pianul!“ îi auzire cu duritate „ruda descărășă“ (Constantin Diplan excelent, ca întotdeauna). Și iată că apare și iubirea, ei da, cu o intruchipare destul de înscălată: însuși „Iovarășul director“ al unui mare combinat petrochimic, tot un singuratic, de altfel, și un obsedat „de-ale lui“. Ale lui însemnînd muncă, muncă multă și mai ales o imensă responsabilitate. Și aici, în construcția celui-lalt plan, Tudor Popescu picură un strop de insolent Andrei, care hoțărî lucrul, e un orgolios, e în același timp și-un înțelept. În conflictul care se ivește, după mari frămîntări lăuntrice, poate recunoaște că dreptatea e de partea celui mai tînar: „Ja pe umeri lui ce-a ajuns prea greu pentru noi“ și „trecurul nostru nu-i un capital din care să trăim ca nent-

rii“ sînt cele două replici ale acestui film de actualitate spus de Ștefan Iordache cu aceeași expresie de intensă preocupare pe care o compune personajului său pe tot parcursul filmului.

Ochiul aparatului de filmat urmărește de multe ori cu tandrețe fiorul și emoția nespăsată a acestui cuplu care-și dorește să fie „pînă la capăt“.

E timpul să pornim

Ceva n-a mai mers. Ea, soția, a crezut că îi mai iubeste pe băiatul frumos al adolescenței. Între timp băiatul devenise bărbat, dar, din păcate, unul excesiv de carierist, fără scrupule, pus pe înăvîtură și mai ales, cu o carență fundamentală: îi lipsea sufletul. El, soțul, s-a simțit lezată în amorul propriu. Era și un copil la mijloc, unul neșus de scump și de candid, care, ca toți copiii tuturor divorțurilor posibile ar fi vrut ca mama și tata să fie împreună. Și mai erau și părinții (suferușor, pe margine) și mai erau și prietenii, opinia publică, școala, spitalul, strada, grădinița și mai era, firește orgoliul, dumnealui e întotdeauna un personaj important.

Așa că au divorțat. Prea mîndri ca să poată

ierța, ca să ceară iertare, ca să poată depăși un prag.

Acesta a fost unul din „punctele“ cheie ale serialului de mare succes *Casă pentru copiii noștri* care, iată, continuă cu episoadele din *E timpul să pornim* (regia Nedelcio Cernev, cu Kostă Tonev, Emilia Radeeva, Valentin Gagikov, Maria Kavarijova, Ștefan Danailov, Eljana Popova, Nevena Kokanova). Cîntă povești de viață condensată în acest serial — cu un scenariu excepțional — cîntă înfîțează cît har cinematografic! Cît firesc în toate personajele și mai ales în timpul de împletire a acțiunilor și cele conflictuale plauzibile urzite în jurul vieții de zi cu zi a Aidanovilor.

Și iată că Mariel Aidanova, simpatică, inventivă și, mai ales, onestă zărieșă, îi vine o idee: îi spune Emu că el o mai iubeste, doar o iubire nu poate să dispară așa, ușor, să se pulverizeze, pur și simplu, îi spune că atunci cînd îl aduce pe micul Emu are ochii plini de lacrimi și-o pîndește, doar-dar se uită pe feastră. Nu crezi? Convinge-te! Apoi îl spune lui că Ea îl mai iubeste, că atunci cînd îl duce înapoi pe Emu îl privește de după perdelă, că are ochii plini de lacrimi. Nu crezi? Convinge-te! (Clipa iubiri n-ar fi putut fi salvate de-un mediator desăgă și bine intenționat) și-apoi mai e la mijloc micul Emu care are un deosebit talent de a aduce mereu vorba despre tata („Conu! Așa de brad e pentru tata; Mamă, berzele au tăi?“) Viața Aidanovilor merge înainte. Nu ușor. Cu nopți, cu neacuză cu lacrimi, cu eforturi. Realitatea pe care-o sondează cu mare pricepere, filmul, merge și ea înainte „Zonela“ care pun probleme nu sînt evitate. Opinia publică a santerului de construcții, glasul celor ce nuncesc chiar se face auzit, chiar conștient. Trebuie să recunoaștem, filmul de actualitate are o binemeritată priză la public. Atunci cînd e făcut cu talent, și, în același timp, cu o amănunțită responsabilitate civică. Nu cu edulcorări, nu cu substituiții.

Cleopatra LORINȚIU



## Inserturi la o aniversare

Între două stagii, Cinemateca Română a permis cuvenitului respiro în atmosfera jubilară a sfertului de veac împlinit în 1987. Bietul program editat pentru lunile verii de Arhiva Națională de Filme — care a împlinit, ea însăși, treizeci de ani de la înființare. Din ciclul aniversar dedicat vechilor filme românești reținem, între altele, istoricul *Independenței României* (1912), documentarele: *Emil Racoviță* (1912), *Veronica Creangă* (1915), *Bucureștii* (1936), *Tara Moților* (1939), alături de prestigioasele pelicule de după război, începând cu *Pădurea spinzuraților* de Liviu Ciulei și *Scurta istorie* a lui Gopo...

Deși Cinemateca are tinăra vîrstă a multora din prietenii săi, sau tocmai pentru că împlinesc abia această vîrstă, orice reflecție asupra ei poartă stîmpana primului... strînut într-una dintre sălile de lectură ale Bibliotecii Academice, încă o dată, cinefilia pare marcată de timbrul „inevitabil” al celei de-a șaptea arte. Și totuși, despre Cinematecă se poate vorbi și se poate tăce cu toată gravitatea pe care o implică ideea reflectată cinematografic în

conștiințe. Dacă filmul e definibil ca artă a montajului semnificativ de imagini audio-vizuale, nu este mai puțin adevărat că gruparea tematică a filmelor sur-montează din lacunele recepției, cîntărește pasivități de ocazie, contribuie dinamic la formarea bunului gust și rost al spectatorului...

„Supramontajul” filmelor în cicluri (cum au fost, în ultima stagiune: *Filmul — oglindă a epocii*, *Măiestria actorului în cinematograful*, *Condiția femeii în lumea contemporană* sau *Filmul — promotor al idealurilor de libertate și de pace ale popoarelor*) vădește spectatorului posibilitatea de a privi deja orientat în sala de cinema, de a-și descoperi gradele civice de libertate prin grila aparent constrîngătoare a ordinii artei. Dialogul implicit spectator-film devine elocvent și ca dialog explicit spectator-tematic pentru film. Peliculele re-unite sub numitorul comun al unei idei, ori al medalionului dedicat unui regizor sau unei acțiuni, comunică tacit între ele, stabilind corențele altfel asurase, antrenînd ovasi-inconștient subtilității estetice și morală a spectatorului. După prelegerile din cadrul cursurilor pe care Cinemateca le-a consacrat istoriei ci-

Un mare roman,  
un mare film,  
cu mari interpreți:  
*Pădurea spinzuraților*  
cu Victor Rebengiuc,  
și Gina Patrichi

neumatografului sau personalităților filmului contemporan, orizontul cinefilului se adîncește odată cu dezvoltarea aptitudinii sale critice, stîmpană prin acumulări apericeptive. Mai mult, în contextul nostalgiei artei cinematografice pentru programa școlară, vizionarea unui film se poate transforma, la Cinematecă, într-un act de întemeiere solidă a personalității, în oglinda exemplară a ecranului...

A frecvența temeinic Cinemateca devine astfel un nod de a trăi disciplinat de „frumos”, în preajma etică a culturii, tar a conviețuirii într-această rodnică preajmă înecămă a-și asuma chiar valoarea, atunci — în momentul adevărului ei pe ecran și apoi — în clipa amenei, din propria-ți viață...

Daniel DANIEL

## note de regizor

### Surisul nopților de vară

Cinemateca ne-a îmbogățit cu o stagiune de filmuri. Amatori filmului de excepție nu pot să-și interzică bucuriile cinemate, astfel, în grădina Elorie, prin strădaniile harnicului colectiv al instituției de cultură care Arhiva Națională de Filme Cinemateca Română — în proiectat, seară de seară, din iunie și pînă în septembrie, filme de artă, dar și spectacole de mai largă audiență. Un program echilibrat și pentru toate preferințele.

Un Bergman estival ne duce cu gîndul la cinema verii prezentă în toată opera sa. Vara nordică e altceva, desigur, decît ceea ce înțelegem noi prin acest sezon de persistentă durată, e un miracol abia sesizabil. Obsesia anotimpului cald și a-audului e prezentă în literatura scandinavă și germanică. La Bergman doar o înșiruire a titlurilor e elocventă. *Vară cu Monika*, *Jocuri de vară*, *Surisul unei nopți de vară*. Anotimpul așteptat, elaborat, al marilor revelații. Puține filme lui Bergman care să-și aile ca decor zăpezii albe de comună imaginii nordului. *Vară* e spațiul ales pentru marile sale saga cu acțiune în trecutul mai mult sau mai puțin de departat. Parcă resuscitarea trecutului, aura de mister și miracol ce l-o acordă Bergman avea nevoie de farmecul învîlurilor al verii nordice. Filmele ciclului Bergman al cinematecilor cu acțiune în trecut (*Noaptea saltimbancilor*, *A șaptesecete*, *Surisul unei nopți de vară*, *Izvoarele fecioarei*, *Chipul*, *Ochiul dracului*) ne relevă un Bergman tensionat, încordat, spectacular și pasional, chiar tragic. În lumea literaturii teatrale (dar nu și a regizo-



Cadrul-peisaj și confesiunea „soapeții”, căutate, cu obstinție, de regizorul Ingmar Bergman (aici, în timpul unor filmări cu Bibi Andersson și Liv Ullmann)

lizate în filmele sale dedicate zilei de azi. Personajele sale „de epocă” au o charisma specific bergmaniană, un mister între îngerească și diabolică, dar acestea, în chip straniu, te duc cu gîndul la cei de azi... Poate pentru că și aici Bergman e atît de prezent în dirijarea actorilor... a acelor reacții atît de caracteristice sieși?... E aici teatrul persoanei, cu magia lui, cu obsesiile lui... Și, astfel, mînd totu pe actor și pe investigația trăirilor sale nu ne rămîne el în „azi”? Căci el, actorul, pe care nu-l disimulează prea mult în personajii, ci pe acestea în el, nu e oare și cel de azi? Contemporanul nostru cu trăirile noastre, obsesiile noastre...? Nu, nu avem de-a face aici cu toiprea totală în epocă, precum la un Kurosawa, ci cu resuscitarea oului de azi... Dar credibil și pentru ieri! Este aici o altă putere a lui Bergman de a ne vorbi despre ceea ce, ca oameni, trăim în intimitatea noastră de zi cu zi... O putere a unei opere și a unui stil unitar, monolit. Și aici te izbete forța extremă a puterii de transmitere filmică. Utilizînd, cum am mai spus, aceleși litere de scriitura comune, el creează, treptat, fără ostentație aparentă, dar cu o marcă a stilului pregnantă, stări halucinante care duc la paroxsim greu de gîsit în altă parte decît tot „în zonă”, adică în literatura nordică, consacrată tensiunii confruntării între individ, ca lume interioară și ce e „în afară”, inclusiv „ceiații”. Prim planul (unor actori cu ochi întotdeauna grațiosi) ca mijloc de confesiune; surpriza unghiului de vedere brusc revelator; cadrul-peisaj de atmosferă ca și interioarele expresive, oscilînd între decorul de teatru și cel de film; dramaturgia (tragică și moralistă) și jocul foarte aproape de teatrul cel mai expresiv, de la tensiuni temperamentală la timp suspendat și liniștit nestîrșit... soape și strîgăte, sînt elementele unui stil ce slujește întotdeauna o măritorie.

Un stil, spuneam, care nu se remarcă prin inovații în limbajul artei filmului. Dar stilul unei opere inconfundabile. Instrumentul schimbării spre devenire al artei filmului e ceea ce operează Bergman artist, inovator la rîndul său. E, astfel, însăși opera lui.

Savel STIOPUL

## stop cadru

### Șapca și o duioasă investițură

La 28 de ani Jiri Menzel realizează, în 1966, primul său film: *Trenuri bine păzite*. Asistent al marei Chișiovei (*La Despre plavă*), debutul este un schic dintr-o peliculă semnată de alina coligă de generații „un nou val” de cinema — și intitulată, nu întîmplător, *Milele perle*. Într-o lectură inversă, regăsim, în această operă de avangardă, trăsăturile esențiale ale poeziei lui Menzel: tandrețea din *Veri capricioase*, tentația politicului din *Clasa la cabaret*, ironia bîrnă din *Acel om*, minunții și aparatele lor de filmat, portretistica din *Amintiri*, fascinația derizoriului din *Satul meu nebul* — recenta sa creație, nominalizată pentru Oscar.

Boarea este simplă și, pînă la un punct, destul înecădoacă: tribulațiile unui stagiar feroviar — un adolescent inițiat — care învîntă să treacă pragul maturității. Pe ambele cămine sînt brodate, cu ironie, alte mici povești ale altor oameni nemenați:

cea a șefului de gară care își pregătește, într-un comic ritual, uniforma de inspector, cea a impiegatului angajat în insolite aventuri galante, cea a trenului cu infirmiere — acțiunea se petrece în timpul războiului... Liantul lor este satira lenii, a prostiei, a indiferenței. Tonul este zeflemitor, gluma împinsă de departe, pînă la limita la-care ea devine scop.

Gustul regizorului pentru derizoriu se dezvăluie de la prima secvență. Într-o cameră cu aerul înțepit de mobile vechi și de fotografia din care rudele zîmbesc fals, eroul, anti-eroul lui Menzel, se lasă îmbrăcat în noua uniformă. Într-o încadratură strînsă minile mamei îi așează pe cap, cu un gest solemn de investițură, șapca de impiegat ca pe o coroană... Toți cei din familia mea au purtat uniformă sună monologul interior, contrapunctat de imaginea tatălui, mecanic de tren — pensionat! — care, întins pe sofa, caută să-și omoare timpul. În gara cu aspect habsburgic — teatrul tuturor întîmplărilor — îndatoririle

feroviare suferă de pe urma tentațiilor la care adolescentul complexat este mereu supus. Apariția contesei pe care aparatul de filmat o încadrează din unghiul subiectiv al bărbetilor de pe peron, o ușă închisă dincolo de care se întîmplă lucruri văzute fragmentar prin gaura cheii, un banc pe care nu-l poate înțelege din lipsa de experiență, prietena pe care nu îndrăznește să o sîrute... Boarea poetică este spulberată de ironie, gestul tandru este substituit cu cel banal, într-un joc magistral pentru spectatorul pus să-și recunoască superioritatea. Și jocul continuă în aceeași cheie, chiar dacă lucrurile devin grave: femeia-simbol Viktoria Freise vine într-o noapte să-l ofere eroului (eroul pentru că va muri eroic, arînd în aer trenul nemțesc cu munții dragostea sa — nesenzuală, avînd doar rol inițiativ; și tot ea, femeia cu nume simbolic, îi aduce explozibilul pentru această acțiune revoluționară. Sugestia este neechivocă, percutantă.

Marele Premiu la Festivalul de la Mannheim în 1967, Oscarul pentru cel mai bun film străin acordat, în 1967, pentru prima dată unei cinematografilor socialiste. În 1968, Premiul Juriului autorilor, la Festivalul de la Karlovy Vary. Aceasta este cartea de vizită a unui debut de excepție: *Trenuri bine păzite*. Autor: Jiri Menzel.

Marina ROMAN JUC



Poetul Cinematografic al anotimpurilor, Jiri Menzel și eroina unei adolescențe, *Veri capricioase*



# Ne-anonimii venețieni

Evenimentul întâlnirii internaționale  
nu a fost cel programat.  
El a apărut ca o surpriză.  
La Veneția, surpriza s-a numit: Ermanno Olmi

De multă vreme Mostra venețiană se declară „în criză”, se schimbă directorii, se cere schimbarea statutului, organizării și structurilor. Se dă de exemplu Festivalul de la Cannes — căci există un complex italian față de Cannes — dar se respinge pe loc orice imitație servilă. Se invocă trecutul, dar se pune accentul pe prezent; se cere „cural intelectual și o curiozitate permanentă pentru filmul cu adevărat nou”, dar un bun film clasic, de un autor consacrat, stimește entuziasm. Se cere mereu altceva, dar Veneția rămâne același loc al tuturor filmelor cinematografice mondiale și anuale. Singura concluzie care se poate avansa după fiecare ediție — fără

prea mari riscuri de eroare — este că Mostra venețiană, cel mai vechi festival cinematografic al lumii, se încorporează cu fiecare nouă ediție. Între ediții nu se întâmplă nimic. Nu există o activitate continuă care să prelungească experiența oferită de cinematograful lumii prezente aici. Și ce cîmp de cercetare a fenomenologiei artei a seplea ar fi! Ca să nu mai pomenim că nici chiar identificarea cinematografulor de pe glob nu funcționează cum ar trebui. Dureros sau nu, Mostra venețiană trăiește doar o lună dintr-un an. Și, în această unică lună, se improvizează pirandellian. Adică, cu geniu.

**D**acă lași deoparte discuțiile și polemicile administrative-economice care preced, înțeleg și continuă mult după încheierea Mostrei cinematografice din Laguna (și trebuie să le lași deoparte pentru că te pierzi în ele) atunci întâlnirea venețiană din '87, a 44-a ediție, apare ca un happening cinematografic. Începe chiar din stradă, unde în fața celor patru săli de proiecție (din cele două clădiri alăturate)

mai reprezentative, mai bune, mai noi ca factură cinematografică, și, cu prioritate, filme de autor (exigență totuși mai puțin acoperită).

Dar de aici încolo:

## O selecție personală

Încep cu un film-destin: *Cei morți*, ecranizare făcută de John Huston după „Oameni

este dominant în firea lui: candoare, sarcasm, predispoziție spre visare, sau, dimpotrivă, o curiozitate spre tot ce se poate afla „din auzite”. Cei care se instalează lent, dar sigur, în centrul agitației festive este Gabriel Conroy împreună cu soția sa Gretta. Când petrecerea se sfârșește filmul nu părăsește interiorul casei Morkan, decît pentru a ne arăta, înăuntru, casa văzută din stradă iar la sfîrșit, pentru a ne sugera poezia unui Dublin acoperit

de zăpadă și incrementat de ger; soții Gabriel și Gretta se întorc la hotel unde o amintire a serii produce o revelație dureroasă: o melodie ascultată la petrecere i-a amintit Grettei de o dragoste de demult, din adolescență, amintire ce o bîntuie, din cînd în cînd, pentru că iubitul de atunci a murit tocmai cînd dragostea lor era mai profundă. Gabriel își dă seama că de puțin înseamnă ei pentru Gretta. O scurtă scenă sugerează drumul paralel, niciodată intersectabil al celor doi soți și Gabriel pune o întrebare care așteaptă explicații. Gretta, ca și cînd n-ar fi auzit-o, își deapănă pentru ea o amintire care, cu trecerea vremii, pare să-i devină tot mai scumoa.

Era nevoie pentru interpretarea acestor irlandezi plini de viață, chiar de actori irlandezi: cea mai mare parte din distribuție este deci acoperită de irlandezi de școală auctori-cească englezească. Se putea un aliaj mai ferocit ca acesta? Huston însuși pare vrăjit de viața irlandeză de la începutul secolului, care se naște pe platoul lui de filmare. (Un excelent și inspirat documentar realizat de o regi-zoare germană, chiar pe platoul lui Huston, în timpul turnării acestui film, îl surprinde pe realizator imobilizat într-un scaun cu roți, cu firele de alimentare cu oxigen străbîndu-i fața și fixîndu-i se în nări, cu laringofone care să-l amplifice vocea pentru că sunetul ei, cîndva grav, baritonal, înconfundabil, abia se mai auzea). Ai fi zis că Huston însuși este prins de lorentul irlandezilor pe care ar fi trebuit să-l conducă pe platou, dar care par a-l conduce el pe ei acum. Pe chipul bătrînului, o bucurie de nedescris, pricinuită de urmărirea acestor irlandezi ce reîntreacă atmosfera și contextul descris de Joyce cu o irezistibilă plăcere de a juca și de a fi. Un film de actori, de text, de atmosferă. O ecranizare, desigur, dar altă de marcată de autorul ei. Căci mina fostului cîndva actor și el, dar și bo-xeur, dar și aventurier înainte ca filmul să-l fi captat ca realizator, se simte totuși. Ea ține bagheta. Sărbătoarea irlandeză din povestea joyce-iană devine o întîlnire și o confruntare de caractere, dar o confruntare iscată de mici fapte cotidiene și nu de probleme fundamentale existențiale. Și, totuși, ce adîncimi psihologice atinge ea și ce trăsături de caracter conturează. „De ce ai ales tocmai năvela „Cei morți?”, îl întrebă, la un moment dat, realizatoarea documentarului. „Pentru că ei sunt pe moarte.” îl răspunde cu un zîmbet sarcastic, dar împăcat cu sine, John Marcel-



Personajele unei meditații filozofice în formă de parabolă:  
Să trăiască Signora de Ermanno Olmi



Pe platoul ultimului său film:  
John Huston alături de Anjelika Huston și Donald McCann

O imagine oricît de bună nu salvează un film: *Julia și Julia*  
de Peter Dal Monte (cu Kathleen Turner și Gabriel Byrne)



rate: Palatul festivalului și Cazinoul) un imens platou de filmare transplantat de la Cinecittà din Roma și reprezentînd o stradă de oraș tipic italian, te făcea să te simți intru în a filmare. Camere de luat vederi, instalate pe trepiede și macarale de filmare, își jucau rolul, tehnicienii de platou făceau demonstrații de modul cum se produce fum, ploaie sau zăpadă, reflectoarele creau atmosferă iar difuzoarele răspindeau muzica din cele mai renumite filme pe care Cinecittà le-a produs în cei 50 de ani cîți a împlinit. Pentru că happening-ul ăsta cinematografic, virstei ei îi era dedicat. Buna dispoziție cinematografică se naște pe loc. Pătrundeai apoi într-una din săli, după cum îți era programul și interesul, și totul continua. Retrospectiva închinată celor 50 de ani a studiourilor italiene părea o provocare: *La dolce vita* de Fellini, *Le amiche de Antonioni*, *Bellissima* de Visconti I promessi sposi de Camerini, *Generatul de la Rovere* de Rossellini. Deserțul tăbăclit de Zurlini. Apoi venea retrospectiva Mankiewicz: Totul despre Eva, Iuliu Cezar, Contesa descultă, Americanul liniștit, Cleopatra, Sleuth. Barajul filmelor de Cinemată era, într-adevăr, greu de trecut chiar și pentru un spectator obișnuit cu un repertoriu de cinematică. Veneția înseamnă, însă, în primul rînd filme ale anului, selectate cu intenția de a fi cele

din Dublin” de Joyce. Întîmplarea a făcut ca ziua prezentării filmului la Veneția să coincidă cu moartea regizorului.

O îndrăzneală să ecranizezi pe Joyce? Văzînd filmul poți spune că este o îndrăzneală fericită. John Huston a vrut să analizeze și să descrie, cu ajutorul lui Joyce, nu altă Oameni din Dublin, cît mai ales caracterul irlandez: neliniștit, scrutațor, circumspect, naiv, dar și imaginativ, greu de suportat și seducător, ingenuu și vicelan, inteligent și obtuz, cu multe calități și defecte, desigur într-un dozaj irlandez, în care prevalează o imensă căldură omeonească și o nesfîrșită capacitate de a spera.

„Cei morți” este ultima năvelă din volumul „Oameni din Dublin” considerată și cea mai interesantă pentru că îl anunță pe Joyce cel din „Ulise” sau din „Finnegan’s Wake”. În „Cei morți”, Joyce a înlocuit narațiunea de tip clasic cu o minuoasă notație a elementelor de atmosferă: colorit, sonoritate, senzații olfactive, fără să se arate preocupat de logica faptelor. Într-o seară geroasă de ianuarie (de la începutul secolului, în 1904) două bătrîne doamne, Julia și Kate Morkan au invitat la o masă tradițională rude și prieteni, unul mai diferit ca altul, dar toți la un loc exprimînd caracterul irlandez sub toate fațetele lui. Fiecare din cei invitați iese în relief prin ceva ce



Ius Hutton.

O ecranizare, deci. Prezența americană la Veneția s-a remarcat apoi printr-un film de autor: *Taverna* (House of Games în original) de David Mamet. Film de debut, opera prima a unui dramaturg de 40 de ani, cu răsunătoare succese pe scenele teatrale new york-eze și nu numai new-york-eze, colaborator asiduă al rețelelor de televiziune, scenarist de film. În *Taverna*, Mamet a pornit de la o idee succintă formulată: „Sînt de-a dreptul uit — spune el — de precaritatea vieții sociale. Cred, și probabil că mulți alții cred că mine, că adesea este de ajuns un singur pas greșit în viață — de exemplu, să te lași în voia unei dorințe tainice chiar numai pentru o clipă — ca să te trezești așvîrît într-o situație feroce”. Ideea aceasta o materializează într-o poveste în centrul căreia se află un medic psihiatru, o femeie, Margaret Ford, scriitoare la rîndul ei de romane best sellers. Viața ei de toate zilele este însă cu mult mai puțin interesantă și decît a pacienților ei angoasați și decît a eroilor romanelor pe care le descrie. De unde tentația de a-și modifica existența după tentațiile și impulsurile dinafară. Dorința asta o face să ajungă într-o lume plină de primejdii, mereu între fascinație și amenințare, Margaret Ford se trezește în mijlocul unor îndrăgite dubioase, unde cunoaște o oarecare Mike, escroc fără egal, persoane care închide în sine un satelait și un fermecător. Tot filmul este o alternanță între umor, suspens, dar și pericole. Liantul îl oferă vitalitate fără seamăn a povestirii, cu ritmul ei trepidant, dar niciodată lăsat să alunece definitiv pe una din pantele pe care le sugerează păstrînd tot într-un echilibru care naște alături suspens admirabil. Un singur om, David Mamet, autor și al povestirii și al transpunerii cinematografice, pare să dețină secretul duzului acestui story alert, spiritual, dar și plin de mister, care nu-și propune decît să aștere pe ecran un mic univers uman, încărcat de amănunte banale pentru alții, dar alt de expresive în narațiunile care devine fantastica.

Tot David Mamet apare ca scenarist, de asistat al unui alt culezător cinematografic semnată ca regizor de Brian De Palma, *Incursiunea*, într-o versiune de o ora și 50 de minute. Toată lumea își amintește serialul de acum vreo două decenii cînd justițiarul Elliott Ness și interpretul său Robert Stack, erau pe buzele tuturor. De Palma, împreună cu Mamet, au reluat povestea, dar nu ca prețori pentru un balet al violenței — cum fusese într-o oarecare măsură, serialul — ci pornind de la ideea urmăririi procesului de afirmare a unui om al legii care ajunge să-și pună viața în primejdie pentru apărarea ei. Dar nu numai alții. Pe noi realizatori i-a interesat să afle cauza socială care naște necesitatea unei asemenea autoexponeri din partea unui om al legii. Povestea devine dramatică, dar și priet de investigație sociologică. Însoi, deci, la epoca prohibiției, la anii 30 ai marii crize, dar mai ales la un personaj malefic care a dominat acei ani grei pentru societatea americană: Al Capone, „monarhul absolut al alcoolului ilegal”, cum îl caracterizează autorii. Așa cum îl portrețizează Mamet și De Palma, Al Capone nu mai este emigrantul prăpădit care jură să se răzbune pe o lume care îl complacează, dar pe care simte că o poate învîta, ci un arrogant, foarte sigur pe el, cu gust pentru lux, care știe să-și amănască pe ziaristi și vorbe istete, pîlinge la Operă cînd aude cîntîndu-se „Rîzi palat”, dar se napustește asupra avocatului său cînd își vede seama că îl pierde procesul. Robert de Niro, care a lăsat pentru acest rol cîteva bune kilograme în plus (arată fîlcos, pîntecos, cu freza gominată și lipită de feastă, cu rînjete feroce și mers de stapîn) izbutește o performanță actoricească rară. Te înspăimîntă ca personaj și, în același timp, te umplete ca reșurse actoricești. În tabără „incoruptibililor” alte performanțe actoricești: Sean Connery, Kevin Costner, Andy Garcia și Charles Martin Smith — toți patru fără cusur, impun tipuri de justițiar ca în western (westernul cel mai pur fiind de altfel una din sursele inspiratoare aici ale lui De Palma, westernul clasic al John Ford).

S-au auzit voci la Veneția care întrebau dacă ar fi fost cazul ca un asemenea film, destinat marelui public, un film care de altfel se bucură de atîta succes, să apară pe ecranul Mostrei? Dar! O peliculă care aliază mi-loacele cele mai noi de expresie cinematografică (favorizate de experiența televizivă și de noi descoperiri tehnice), care sondează altă epocă la care trimitte cit și posibilitățile oferite de evoluția limbajului filmic, ar trebui lăsat deoparte pentru simplul fapt că „are succes de public” arădă pentru că își atinge tocmai scopul urmărit de oricare artă?

Înainte de a fi un mare succes de public, dar și unui personal al lui De Palma. *Incursiunea* reprezintă, după mine, stadiul la care a ajuns un anumit cinematograf: rezultat din colaborarea, deocamdată altă de atabala, între film și TV. Este evidentă prezența și influența acestei alianțe fără suspiciune nu numai în filmul de față, dar în tot epantional american de la Veneția (pe lingă cele trei filme amintite trebuie să pomenim și de *S-a întîmplat în Paradis* al lui Alan Rudolph, film făcut cu meserie, dar și cu superficialitate. Ziarul italian „La Stampa” i-a lipit o etichetă ca filmul s-a întors acasă: „Nici toate filmele nu ajung în paradisi”. Abundența de gros-planuri, structurile narațiunii pe un



Filmul lui Alan Rudolph *S-a întîmplat în paradisi* sigur n-ar ajunge acolo, dar Kelly McGillis și Timothy Hutton ar căpăta permis de intrare

timp convenabil televiziunii ceea ce duce la o concizie în avansul acutajii dramatice, ritm adesea sufocant (nici o situație și nici o justificare dramatică nu lasă loc unui ritm trepidant), folosirea de către scenaristi și realizatori a unghiului TV în descrierea mediului ambiant. Amănuntul aparent banal, sordidul privit tanțial, în fuga camera de lăst vederi, lipsa programatică de preocupare pentru machiajul ca în film și cultivarea expresiei stradale — toate contribuie la redimensionarea expresivității cinematografice. Simbioza apare deocamdată favorabilă dinamizării narrative ca și captivității spectatorului tocmai prin herozitatea care se obține. Mai întreb însă dacă rivalitatea de ieri devenită astăzi colaborare plină de efuziune între film și tv nu favorizează calea unei expresii monoculturale. Deocamdată ambele asociate la

nu vorbi, a nu privi decît obiectele și locul ce le este destinat pe masă, nicidec pe invitați. A avea întotdeauna brichetă pentru a oferi celor ce-l solicită pentru aprinderea unei țigări, dar a nu fuma niciodată, a avea unghii curate etc. Maestrii acestei ceremonii își împart pe noi veniți nu ca pe niște ajutoare, ci ca pe niște victime ale datoriei: nu li se vorbește ci, li se poruncește. Cînd unul din acești tineri este trimis la pînă de vinuri, pe măsură ce coboară treptele de piatră, imaginea baletului fără muzică al fastului culinar și se schimbă: realitatea capătă aspecte decrepite, zăburile devin jilave, ușile sînt putrede, pînă de vinuri este invadată de șoareci și sobolani, iar un garaj în care tînarul pătrunde din curiozitate e plin de mașini ruginite, deșabate, caricaturi grotestice ale lor însele. Lumea banchetului de sus își trăiește epoca festiva

O *Taverna* a revelațiilor psihologice: Lindsay Crouse și Joe Mantegna



noul limbaj vizual profită de pe urma suflului proaspăt.

#### Europeni

... au fost cred cel mai bine reprezentat de Ermanno Olmi, cu filmul său *Să trăiască Signora*, un film patronat spiritual de doi „sînti”. Kafka și Brecht. Parabolă despre exercițiul puterii ajuns la o singură dimensiune: ceremonialul — filmul își secretă o atmosferă fantastică în care oclerarea pedană, sacrosanctă a gesturilor ce compun pregătirea unei primiri de invitați devine o suprarealitate, un fel de transă rituală. Un grup de învătăci, de picoli, în ale hotelării, proaspăt absolvenți ai cursurilor, sînt aduși la un castel care, prin toată înfrîșnarea lui, nu poate sugera decît o imagine kafkiană: serpentine ametoare, porți feroce, punți de control, însoțitori muți, gravi și înfricoșători, care-i preiau pe tineri și îi duc în niște dormitoare comune unde urmează să locuiască. Reparația lor pe servicii, „canonizările” lor prin repetarea obsedantă a regulilor sacrosancte ce trebuie păzite de un nou venit ce oficiază la marea primire are principii care trebuie învățate pe dinafară: a nu se auzi niciodată clinchetul paharelor ce sînt aduse la masă, a

trînd pe deriziune. Sosirea invitaților este în sine o paradă sarcastico-grotescă, căci aparîți fiecare invitat, a fiecarei perechi este ca o intrare în scenă, iar cuplurile sînt adesea „la Dubout”, ei pipernici, ea de dimensuni covîșitoare, ei păturs de importanța momentului, ea pornită să-și astîmpere pofta de biră, ei preocupat de ce are în farfurie, ea curioasă să vadă cum ține ligăra rivala din fața ei etc. Serviciul este mai important și mai de durată decît obiectul lui: conținutul farfuriilor și paharelor (conținut care, după reacțiile unor meseri, pare destul de derutant, dacă nu chiar respingător). Sosirea Signorei este un fel de „fînis coronat opus”, căci Signora, mai mult oșan uman decît ființă, are o expresie cadaverică, poartă pălărie neagră cu voalată tot neagră, nu vorbește, nu rîde, nu mîncă: din cînd în cînd soare pe aînt-o cupă de cristal, folodindu-se de un pai de aur semnat „Dior”, întîlnește și le transmite comensilor printr-un purtător de cuvînt care mai degrabă îl citește gîndul decît îl aude glasul. Deslășurarea ritualului mesei este, de fapt, o lungă studiere a tuturor de către toți, pentru ca apoi toți să aibă privirea, furșă sau directă spre fruntea mesei, spre Signora, trîndu-se să-și interpreteze imobilitatea funciara. Un cline presupus a fi de rasă, dar pe care huzurii castelean l-a făcut să arate deatrat, emite cîte un lătrat solemn și speriat, ascultat în tăcere și cu respect. Cînd, în sfîșit, tînarul devot al slujbei la castel își dă seama că nu participă decît la o farsă tragică și solemnă în același timp, că este în serviciul unei lumi care și-a pierdut omeneșul și omnia, se decide să fugă, folosind una din porțile putrede ce conduc spre graiul de automobile ruginite. Ajuns dincolo de zidurile castelului aude cu groază în urma lui lătratul Cînelui. Alergă și apoi cade cu fața în lărbă graia să se lase sfîșiat. Dădu-l mai lătră de două-trei ori apoi, gudurîndu-se, vine și se așază cîmîntie fîșă fugă.

Filmul lui Olmi, deși a primit un „Leu de argint”, nu s-ar spune că a fost întîmpinat cu prea mare căldură și înțelegere. Primele reacții s-au oprit la simpla descriere a unui simbolistic elementar: s-a vorbit despre o masă la un castel „sau hotel cu un ceremonial riguros care din cînd în cînd se impotmoleşte”. Dar dincolo de această „Jectuă” sumară, nîmînu, s-ar părea, nu i-a convenit să decoreze trimiterea lui Olmi la adresa unei lumi în care ceremonialul există doar în sine și a devenit scop. Și aproape nimeni nu mai privește dincolo de el sau înaintul lui. Cu un crescendo bine condus și o surpriză subtilă introdusă, cu o tensiune savant creată, filmul lui Olmi îmi pare ieșit din comun, aparținînd unei cinematografii care a dat atîtea filme mari, dacă ar fi să amintim doar pe cele prezente în retrospectiva închinată studiului Cinemat.

Dintre europeni am ales filmul lui Olmi ca fiind cel mai reprezentativ și care este reprezentativ din mai multe puncte de vedere, mai întîi calitativ el se dovedește o operă de reflecție, de inspirație și de înaltă înțînă artistică. Apoi, deși produs de televiziunea italiană, filmul lui Olmi nu poartă de fel amprenta acestui patronaj, trimiterea și prelucrările sale fiind din zona surselor clasice: literatură, dramaturgie, filozofie și plastică. Nici o servitute nu se simte la Olmi față de finanțatorul filmului său. E adevărat că un alt italian, Peter Dal Monte, al cărui film a fost înscris în rubrica „Eveniment” a ediției venețiene (eveniment tehnic, design) a prezentat filmul său: *Julia și Julia* ca rezultat al fuziunii celor mai noi modalități electronice. Numai că la Dal Monte nouitatea electronică nu face decît să sublinieze caracterul vechi al povestirii ca și al modalității de povestire.

Prima noastră incursiune în cea de-a 44-a ediție a festivalului de la Veneția se oprește deocamdată aici. Rîndul viitor ne vom ocupa deci de „Louis Malle și ceilalți”.

Mircea ALEXANDRESCU

Incursiunii '87: Charles Martin Smith, Kevin Costner, Sean Connery și Andy Garcia





Zilele filmului din R.P. Bulgaria

## Eternul omenesc

Dezbateri  
etică  
în normele  
policierului  
(Un om  
pe șosea)

**T**rei filme, concentrate pe realitate, trei propuneri incitante oferite spectatorilor spre vizionare în cadrul „Zilelor filmului din R.P. Bulgaria”: **Caracterizarea**, peliculă realizată după un scenariu scris de Alexandru Tomov, în regia lui Christo Christov; **Un om pe șosea**, scenariu lui Boian Stanov după o culegere de documente publicată de Petko Zdravkov; **Amințiile bătrânului procuror**, regia: Hacio Boiadjiov; **Un strigăt după ajutor**, pe un scenariu aparținând lui Boian Bialcov, după romanul său „Inelul lui Saturn”, în regia lui Nikolai Rudarov.

**Caracterizarea**, epurat bine de orice accente melodramatice este — dincolo de povestea aceluiașor necinstit înverșunat pînă la absurd în a obține, cu orice preț, dar cu orice preț (santaj, inscenare, violență) de la setul de echipă, omenul Ivan Paliev, o referință favorabilă — o severă dezbateri morală introducând spectatorului în miezul unui adevăr fără gres: nu se poate trăi în incorectitudine și lașitate. Căci, a supraviețui nu este întotdeauna sinonim cu a trăi. În rolurile principale, doi actori de mare forță expresivă: Ivailo Geraskov și Isak Finfi. Ei împelzesc treptat sensurile grave ale filmului: demnitate umană, curajul răspunderii, cinste, Simți gustul cenusii, amar și aspru cînd lteu, tip cinic și corupt reușește să ducă la bun sfîrșit de-

monicele planuri, dar în finalul gîndit și realizat cu echilibrată măsură luminează omească speranță: oamenii au nevoie de adevăr, de certitudinea îndeplinirii și nu pot să trăiască pe mîchia îndoilei.

**Un strigăt după ajutor** este unul dintre acele emoționante filme despre tineri debutanți, smulși cu brutalitate dintr-un mediu normal și azvîrliți la margine societății, acolo unde lupta se duce, în principal, cu paragrafele legii.

Gheorghe are douăzeci de ani și poartă în spate un trecut care amenință să „alune” greu. Inițial, nu din dragoste, ci din meschine rațiuni, abandonat apoi fără milă, lipsit de un cămin, el trăiește de azi pe mine, într-o goană cenușie după o bucată de piine. Nu cere iubire celor care ar trebui să-i acorde compasiune, se mulțumește parca cu îngrăta condiție de fugăr. Un biet paria! Să nu mai existe nici o sansă pentru viitorul lui? La această întrebare va răspunde afirmativ anchetatorul de miliție Vasilev. Regia urmărește cu atenție spaimile, duria, omească slăbiciune, firește domnie ale eroului și, fără a apela la formule de film desoie, povestea conține suficiente argumente să poată rezista la o analiză critică. Finalul se încheie cu un emoționant stop-cadru: el, zurbagiu despre care tatăl adoptiv afirmă cu cinism că: „Jocul lui este la puscărie, între hoți și vagabonzi”, se strînge de durere și iubire în brațele Janei, singura lui promisiune de fericire.

**Un om pe șosea** reia o temă întâlnită adesea: responsabilitatea șoferului care părăsește locul accidentului. Un policier vorbind despre iubire și prietenie, corectitudine și responsabilitate. În tonuri grave, se porfitează fără cruțare pseudo adevăruri, lașități, gelozii absurde. Fără a trăda nici o clipă regulile genului.

Trei filme de actualitate investigind pe multiple planuri miezul fierbinte al realității, trei filme semnificative pentru o cinematografie care își asumă teme dificile.

Ileana PERNES DĂNĂLACHE

## Stagiunea cinematografică:

100 de ani  
în  
114 fotografii

**H**ollywoodul a sărbătorit în acest an un centenar de cînd numele colinei californiene a fost înregistrat pe un act oficial. Cinematograful a intrat al ei și al noului deceniu existentă, în acest rîstimp, nu o dată, el a devenit în conștiința publicului de pretutindeni sinonim cu Hollywoodul. Pentru un stat cu o istorie abia bicentenară, filmul, cea mai tinărită dintre arte, a devenit firesc, încă de la apariția sa, o oglindă și un business al Americii, lată de cîș în scurtă vreme a ajuns cea mai productivă și totodată cea mai exportabilă între industriile americane și, cu inevitabilele fluctuații, s-a menținut în aceeași poziție pînă în prezent.

Se pune întrebarea: poate fi cuprinsă o existență atît de intensă, zburcătoare, contradictorie și seducătoare în 114 fotografii — fie ele și în mărime naturală — chiar într-un spațiu generos, de mare platou dintr-un studio din epoca de aur a Hollywoodului?

Sîntem invitați să aflăm răspunsul vizitînd expoziția „Filmul american ieri și azi”, deschisă timp de patru săptămîni, în sala Dalles, sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste și ale Ambasadei Statelor Unite ale Americii la București.

Demnii reprezentanți ai filmului american, organizatorii au conceput acest itinerar în dinamică unui montaj cinematografic, cu intenția de a capta interesul publicului stîrnindu-i amintirile, curiozitatea, fantezia. Imaginile avînd scopul de a declanșa un film chiar în mintea fiecărui vizitator. Spectacolul începe. La început, profilată pe silueta nemurimului lui cuplu al dansului — Fred Astaire și Ginger Rogers, te întîmpină pe un frontispiciu celebra zicală a lui Orson Welles: „Cinematograful nu are limite, e o panglică de vise”. De vise, dar din ce în ce mai mult, în anii posibili și de realități (se aude un convinging și cele șase filme ce însoțesc expoziția). Căci, oricît de orgolios a fost Hollywoodul în a-și menține faima de „fabrică de vise”, azi, știm prea bine că ele s-au transformat adesea în cosmari, iar existența Americii cu munca, idealurile, deziluziile, înfrîngerile și marile ei împliniri s-au regăsit adesea pe ecranele aceluiașor cu sînt schițate și în acest compendiu în imagini, deopotrivă, invitație la vis și la luciditate. Primele gazde te primesc într-o neașteptată alăturare, în dreptul trecerii timpului sau al hoterelor de gen, ce trece — nostalgice, surprize, bucurii. Unica Marilyn Monroe ride cu sufletul zvăpăiată Liza Minnelli; răzvrătitul, înfrîngutur James Dean se află în compania omului-jungle, Johnny Weissmuller; surisul „bătrînului sud” de pe chipul lui Vivien Leigh face un contrapunct „nașului” altor adevărați contemporane, Marlon Brando; muștața cînt o mușcă, a lui Bran, stă alături de groșita din bărbia lui Clark Gable; Mary Poppins e pe acoperis, iar „băieții de aur” ai Americii, Redford și Newman, călări, dau, cu pistolul în mîna, bătaii iustitiei; cowboy-ul nr. unu John Wayne, privește la pașii de stea ai dansatorului din ploaie, Gene Kelly; Marlene Dietrich și Gary Cooper au aerul cu adevărat olimpic; vrăjtorul din Oz încearcă, parcă, să o îmbuneze pe Betty Davis; Mickey Mouse face bună companie Theodor Bara; James Bond — Sean Connery se lansează în nevăzutele sale tururi de forță facînd, parcă, cu ochiul lui Jane Fonda-Barbarella; înfrîșit, Dustin Hoffman, în travesti, ne amintește că totul e un joc. Un joc adevărat, în care hotarele dintre ieri și azi, dintre ființă și neînfiță s-au șters prin magia filmului. A fost doar preambulul. Acum începe istoria.

Șase panouri urmăresc cronologic evoluția cinematografului: 1. **Pionierii — 1888—1910**: ora lui Lumière și Edison, a lui Méliès și Eastman; 2. **Îndrăzneșă aventură — 1910—1930**: iau ființă marile studii de film Fox, Universal, Warner, Griffith dă prestigiu artiștilor distracției, pînă mai ieri, de bilc; Pickford, Garbo, Valentino, De Mille, Disney, devin mituri contemporane; 3. **Epoca de glorie — 1930—1945**: studiourile M.G.M. și Warner la zenit; Frank Capra, Claudette Colbert și Clark Gable primesc Oscaruri la capătul călătoriei New York—Miami; Mae West menține aureola primelor divi; Curtiz face *Casablanca* și Welles *Cetățeanul Kane*; Hollywoodul pare să fi rămas mereu complexat de grandeură și fastul acestor zile ilustrate în expoziție și prin două fotografii nouă de la premierele a două filme de neuitat din acel timp: *Grand Hotel* și *Pe aripile vîntului*; 4. **Eclipsa la Hollywood — 1946—1964**: au fost anii cînd începe concurența și respectiv lupta cu massmedia, și în primul rînd cu televiziunea; numărul spectatorilor scade la jumătate, dar tot atunci Strassberg înființează Actor's Studio și — ne simțim datori să amintim cititorilor — s-au făcut filme ca: *Cel mai frumos an*, *Totul despre Eva*, *Un american la Paris*. De aici pînă în eternitate, Pe chei, Podul de pe râul Kwai... Chiar dacă ele nu sînt aici ilustrate, dar cum s-a putut fi toate filmele dintr-un atît de eufemistic să-i numim, a-tot-

Zilele filmului din R.P.D. Coreeană

## Sfioasă, dar hotărîte

**C**a de fiecare dată cînd ai prilejul să vezi o suită de filme ale aceleiași cinematografil, constă că, dincolo de povestirea fiecărui, dincolo de noile personaje ce îți se prezintă sau de tehnica și estetica specifice unei anume școli de cinema sau a unui anume cineast, deci dincolo de toate aceste atribute, răzbate și îți se comunică cu pregnanță acea esențială din care se configurează caracterul psihologic, morală, conduita specifică unui popor. A fost gîndul care m-a însoțit cu stîrnimul și de-a lungul „Zilelor filmului din R.P.D. Coreeană”, căci cele trei filme — atît de diferite, în fond, prin subiect, timp, ambianță și prin grad de expresivitate — se făceau emisarile unei unice și specifice realități.

Intr-adevăr, ce altceva ar fi putut lega povestea unei tinere din zilele noastre, de profunde desenațoare de modă (*Vise și fantezie*), regia: Rim Chian Bom), de destiniul soției, temporar părăsita de un soț plecat să se instruiască la curtea împăratului, dintr-un îndepărtat eu mediu coreean (*Iubire, iubire mea*, regia: Cive In Hi), sau de cel al acrobației, artiștii a Marelui circ din Phenian, aflați în turneu la Paris! (*Pînă cînd vom fi despărțiți*, regia: Pak Chang Seng).

Și, totuși, între cele trei pelicule, mai exact spus între cele trei personaje feminine — căci în jurul pozitei femeii în familie și în societate gravitează toate cele trei povestiri — există o identitate de reacții, de atitudine, există o aceeași conduită morală. Se vede limpede că, din cele mai vechi timpuri, o însușire principala a femeii a fost și este supușenie.

Supusă, sfioasă și cuvincoasă este frumoasa, tinăra soție rămasă singură la chere-mul marelui orașului. Ea se opune propunerilor sale abuzive chiar cu prețul temei și al amenințării cu moartea, — și sfioasă cum este va ști să reziste și să-și aștepte bărbatul pentru ca, în cele din urmă, să-și găsească răplata alături de el, la cîrma orașului.

Supusă și cuvincoasă este și tinăra stilistă care-și ascultă sora mai mare, directoarea unei fabrici de confecții, dar cînd se convinge că aceasta poartă vina frînării noulor inițiative, delicatețea și naturală nu o face inapăt să-și înfrunte sora și să-și impună punctul de vedere. „Oamenii trebuie să se imbrace fiecare altfel să-și schimbe hainele după anotimp și după felul fiecăruia de a fi. Doar sînt altele flori și nici una nu e la fel cu cealaltă!” Și tinăra, așa sfioasă cum este, reu-

șește, în cele din urmă, să obțină sprijinul directorului general, iar el, fostul comandant al Armatei populare, cu privirea aspru-blîndă, e pus acum în situația nu de a ordona: Foc!, ci de a alege noile modele pentru a da „bătălia pentru revoluția vestimentară”.

În sfîrșit, cea de a treia eroină, acrobața, crescută fără părinți din pricina agresiunii care a schîndat țara, își regăsește tatăl în urma unui ciudat concurs de împrejurări reproducu cu suspens, pe cînd se afla la Paris. Emoției revederii, îi urmează jurămîntele de supunere la: „Te rog să mă ierți, m-am logodit fără să-ți cer învințarea”, îl spune tatălul răscîntor de peste 20 de ani. Dar în clipa cînd alții vor să profite de glasul singelui pentru a determina pe tinăra vedetă să-și părăsească patria și partidul, pentru a se stabili în Coreea de Sud, tinăra supusă, sfioasă și cuvincoasă cum este, va ști să respingă o asemenea propunere și să se întoarcă acasă, la ai ei.

Împregate de o puternică sentimentalitate, împine în secentele rememorarilor pînă pe teritoriul melodramei, toate cele trei filme rămîn însă în cadrul unui stenic realism. Chiar dacă — mă refer la cele două filme contemporane — prezenta doritei granje de pe paralela 38”, stăruie ca o tragică amprentă în viața multor familii.

După ce ne-au obisnuit cu filmele războiului împotriva agresiunii străine, ce a statornicit împartirea peninsulei Coreene în două țări, cineastii din R.P.D. Coreeană ne arată că, fără să-și uite nici istoria de demult, nici pe cea apropiată, — știu să abordeze, în cadrul aceluiașor înconfundabil specific autohton, elanurile, visele, realizările contemporane în poezie de fiecare zi.

Adina DARIAN

De la filmul de război la povestea de fiecare zi, păstrînd același specific autohton  
(*Sticaua dimineții* și *Vise și fantezie*)





te-cuprinzător interval de timp: 5. Din nou pe baricade — 1964—1974: noul val declanșat de Coppola și „trena sa”: Spielberg, Lucas, Scorsese, dar și Friedkin, Nichols, Fosse, Bogdanovich care au adus noi idei în vechiul cetea la filmului, alături de cinești din generația de mijloc ca Stanley Kubrick cu *Odiseea* sa spațială; a fost și deceniul trezirii conștiinței proprii istoriei: apar primele păstrătoare de film: arhivele; 6. Revirimentul după 1974, este inițiatul ultimului capitol al acestei scurte cronologii, curba încașărilor este din nou ascendentă datorită unor filme ca *Fălcii*, *Grease*, dar și a adăugăm noi și prin *Un zbor deasupra culbului de cuci*, *Întorcerea acasă*, *Refugee*, și, desigur, în special prin apariția și popularitatea pe care o aduce, tehnica video-casetelor.

În partea finală a expoziției, alte panouri caută să sintetizeze în secvențe filmate și minimum de poze, maximum de probleme ale creației de film: cascadorii și tehnicile lor; înalțimile și inventivitatea investite în „afectele speciale”; aportul actorilor de culoare de la *Pe arile vântului* până la *Flashdance* sau, sub o sticlă protectoare costumele purtate în decursul anilor de Judy Garland, Marilyn Monroe, Barbra Streisand, Charlton Heston.

Alte două panouri ne obligă să întreprindem mai mult: „Contribuția Europei la gloria Hollywoodului” și „Prezența românești la Hollywood”. Pe acesta din urmă apar doar cițiva din cei născuți sau veniți de pe meleagurile noastre: Edward G. Robinson, Johnny Weissmuller, Jean Negulescu, George Zamfir (muzica sa, muzica noastră, a dat culoare altor filme recente). Nu putem însă să nu adăugăm, la rândul nostru, măcar încă două nume, fără de care Cetea filmului ar fi fost mai săracă: Lauren Bacall, a cărei bunic a plecat spre Lumea nouă, la început de secol, din Moldova, așa cum scrie actrița în memoriile ei, și John Houseman, născut la începutul secolului, în București, despre care scrie cu nostalgie, deși l-a părăsit de copil, ajuns producător (*Frumosul și uritul*, *Sapte zile în luna mai*, *Van Gogh* etc.), regizor și chiar recompensat cu un Oscar pentru unul dintre cele două roluri interpretate ca actor.

Amatori de Oscar se pot fotografia primind în locul lui Sissy Spacek sau Robert De Niro tot așa cum amatori de gadget-uri pot „împrumuta” pentru o fotografie „trupul” lui Boris Karloff sau al altor monștri celebri, sau purtă încoace pe o sa ca în western, sau asculta la cască un refren din *Făcînății*, *Robin Hood*, *Carele de foc*...

Un joc. Un memento subiectiv. Nu mai putem o istorie a filmului american în digest.

A.D.

## Sase filme și mult cinema

**A**veam 16 ani când am văzut *Pe chei*; după ce am ieșit din sala de cinema hotărîm să mă fac actor”. Declarația aparține lui Dustin Hoffman și a fost făcută, în 1966, cu ocazia sărbătorii vârstei de 77 de ani a regizorului Elia Kazan. Ce recunoaștere mai toată a impactului operei sale?

*Pe chei* (1954) a fost, cu îndreptărire, ales să deschidă „Zilele filmului american, de ieri și de azi”, la București. Cu doi ani înainte de primul program Free Cinema, dar după ce valul neorealismului italian ajunsese pe coasta Pacificului, Elia Kazan, de la început angajat prin filmele sale, ca și prin biografie de sa imigranți și outsider, împotriva curen-

lui, aduce aparatul de filmat în cartierele muncitorești, printre docherii șomeri, victime ale propriului sindicat luat în stăpînire de mafia imobiliarilor prin teroare și fraudă. Scenariul, semnat de nu mai puțin nonconformistul scriitor și critic de film Budd Schulberg (ce debuta atunci în transcrierea romanelor sale pe ecran), aducea într-o cinematografie al cărei idol era self-made-man-ul, eroul colectiv: docherii de pe chei. Insolitul temei, al mediului și a stilului explodase atunci, într-un Hollywood scindat de vinătoarea macharistă împotriva libertății de creație. Trădarea și lășitatea în scopul asigurării traiului individual, opuse curajului opțiunilor și opiniilor, cu riscul propriii vieți, pus în slujba interesului colectiv, rezona în actualitate. (John Ford adusese pe ecran același conflict în *Informatorul*, dar acțiunea se petrecea în Irlanda și filmul fusese făcut cu 20 de ani în urmă.) Și mai era Marlon Brando. În privirile sale cînd încrincenate, cînd dezorientate, în mișcările sale nestăpînite, regăsim aceeași pecete pe care Kazan o imprimase, pentru totdeauna, pe ecranul american filmînd, în același an, cu James Dean, *La Est de Eden*. Impactul filmului s-a păstrat pînă azi.

Tot în acei ani ai examenelor de conștiință din Cetea filmului, realizează și Fred Zinnemann în *Pînă zi* (cunoscut la noi sub titlul *La amiază* — 1952). Pe generic, un alt important scenarist hollywoodian, Carl Foreman semna atunci pentru ultima dată, înainte de a fi interzis timp de cinci ani, numărîndu-se și el printre cei „zece neprieteni” care au refuzat să colaboreze cu Comisia pentru cercetarea activităților anti-americane. Cetea de minute de proiecție acoperă evenimentele petrecute în răstimpul a nici două ore, între 10.30 și 12.20, într-un orașel abia înghebat, Hadesville. Un șerif vulnerabil și părăsit de întreaga comunitate, trebuie să înfruntă patru criminali. Sensul story-ului nu au infirizat să capete, în Hollywood-ul acelor zile fierbinți, aceeași interpretare ca și filmul lui Kazan. John Wayne a protestat public, arătîndu-se dezaprobat față de ultima scenă, cînd șeriful își smulge de la piept și aruncă „steaua de tinichea” (titlul romanului ecranizat) în colbul pieții, după ce învinse, de unul singur. Dar dincolo de interpretările din actualitatea momentului, în *Pînă zi* s-a impus prin concluzia story-ului, precizia montajului, faconismul regizoral și, desigur, prin recunoscuta magie a lui Gary Cooper și farmecul ingenuu al lui Grace Kelley. Și a rămas un cap de serie al „westernurilor-adulte” făcînd un prim și cîștigător pas pe calea demitizării drumului spre vestul sabbatic.

Cei al treilea film din echipa veteranilor. Nu o poți lua cu tine, (1938) ne întoarce în epoca numită „de glorie”. Era vremea cînd cinematograful american nu se emancipase față de Administrația de la Washington. Cu verva și degajarea de sorginte italiană, și cu tehnica și vedetele americane (Jean Arthur, James Stewart, Lionel Barrymore) regizorul Frank Capra traducea, într-o populară comedie, preceptele noii păci sociale roșwelliene. Filmul își păstrează și azi antrenul, ca și adresa socială.

Totă filmele amintite au cumulat 12 premii Oscar (două pentru cel mai bun film) și 18 titluri de candidat la Oscar. Să vedem, fie și după acest eșantion, dacă mai tinerii cinești continuă și dacă da, în ce fel, tradiția predecessorilor.

O primă observație se impune. Cei trei regizori veterani erau de descendență turcă, austriacă, italiană. Doi dintre tinerii coechipieri de azi scenaristul Steve Tesich (*Desprinderea*) și regizorul Bruce Beresford (*Milă și tandrețe*) au sosit la Hollywood din Iugoslavia și respectiv din Australia.

A doua observație: cinematograful american acționează ca un recipient modelator și chiar uniformizator. Cum altfel am descoperi altfel situații, reacții, replici, chiar dacă în alt context și în alt timp, în esență identice?

A treia observație: moda contestată a tre-

Un oscar, în 1983, pentru acest actor-surpriză: Robert Duval

## Filmul american ieri și azi



cut. Filmele tinerilor se disting, în fond, prin mult profesionalism și o întoarcere la conformismul de care se detașaseră *Pe chei* sau în *Pînă zi*.

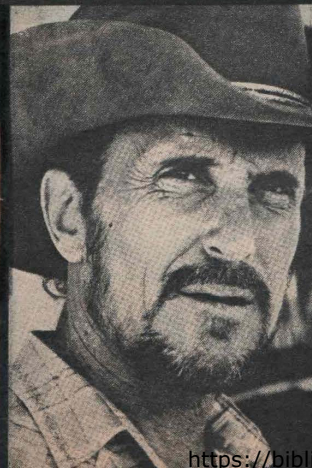
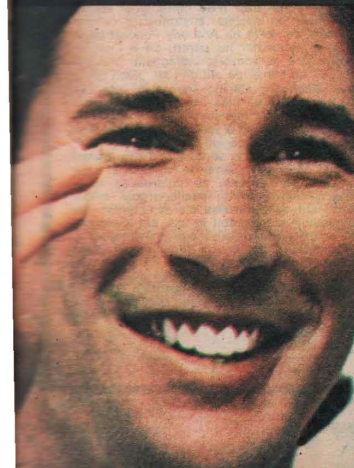
**Ofițer și gentleman** (1982) — fermecător, tandru, romantică idilă între o muncitoare textilistă și un cadet. Dar, regula jocului hollywoodian e prezervată cu strictețe: lupta se dă de unul singur pentru a trece examenul maturității și a intra în viață pe drumul drept, chiar dacă temperamentul sau mîndria se răzvrătesc cîteodată. Filmul lui Taylor Hackford, beneficiind de doi dintre interpretii aflați în topul popularității: Richard Gere și Debra Winger, se înscrie într-o arie tematică mult susținută prin anii '80, urmărit, programatic, atragerea tinerilor în rîndul armatei sau al poliției. (Exemplele sînt numeroase de la *Private Benjamin* cu Goldie Hawn — 1980, la seria *Academy Police*, *Beverly Hills Cops* pînă la ultimul film al lui Coppola, ajuns atît de departe de *Apocalips*, cu premiera din luna aprilie, *Gardens of Stone*; registrii se schimbă de la melodrama la comedie sau dramă, scopul rămîne același). Dar scena luptei corp la corp dintre ofițer și gentleman, pe un podium gol, așa cum erau și piețele din fața saloanelor unde Gary Cooper își aștepta adversarii, „în pînă zi”, nu lipsește.

Nu lipsește nici din *Desprinderea* (1980) — optimistă trecere de la adolescență la vîrsta primelor responsabilități, cînd tinerii „neînstruți” se iau la bătaie cu „colegienii”, ca odinioară călătorii spre vest în saloanuri, și tot apariția omului legii intrerupe sarabanda, numai că ne aflăm într-un bar de stîudențesc. În regia lui Peter Yates (autorul binecunoscutului *Bullitt*), scenariul lui Steve Tesich păstrează tot umorul și detaliile pitorești ce vin parcă din filme ca *Tata* și *În valul de afaceri* sau *Asul de pică*. Tînarul biciclist, american neaș, are o pasiune cam insolită, la Bloomington — în India, pentru Italia și Italia. Cîntă toată ziua la la Caruso, mîncîna spaghetti sau zucchini, și și-a rebotizat pisica Fellini! Dar în toate aceste peripeții tineresci, respectă, de fapt, tot normele competiției și ale self-made-man-ului la nivelul americanului de mijloc.

După cele două filme destinate publicului tînr, filmul mai potrivit vîrstei adulte, *Milă și tandrețe* (1983), reia același mit al eroului învingător, al bătaiei cu sine însuși, al succesului reintegrării în viață, dar într-o tonalitate și cu sensuri mai profunde. Story-ul aliază cîteva teme tipice filmului american: combaterea alcoolismului (Billy Wilder începuse această asanare, în 1945, cu *Un week end pierdut*) și destinelor idoliilor-cîntăreți. Regizorul Bruce Beresford (al cărui stil cinematografic l-am apreciat și cu ani în urmă, cînd am văzut în „Zilele filmului american” povestea eroului lor național *Breaker Morant*) și experimentatul scenarist Horton Foote (în special amintit de noi pentru scriptul la *Să uci o pasăre cîntătoare*) nu cad în locuri comune. O fostă stea a muzicii country (Robert Duval) nu e condus, ca în clișee de gen, înapoi la glorie, ci la acceptarea fetei rîndite modeste alături de o tînră văduvă și de micul ei fiu, orfan de război (și el vizitează „grădina de piatră”, cum sînt numite cîmirele militare). Băiatul știe să privească drept în ochi, să pună întrebări triste și să prindă balonul oval, făcînd mai ușor de acceptat tragedia vieții.

Surpriza filmului este însă Robert Duval. Actorul specializat de peste două decenii în rolul erorilor duri de plan secund (*Bullitt*, *MASH*, *Neyu*, *Refugee* etc.) și care, după cum se vede, a ținut mereu după un personaj pur și sensibil, ratat și victorios. În cele din urmă, l-a putut obține doar devenind și co-productorul filmului! „Fetel cum Duval intră în pielea unui personaj, este supranatural”, spun regizorii care au lucrat cu el. Recompensa Oscarului de interpretare, în 1983, arată că întreaga breșă a subscris la această opinie. Revîndind la Oscari, să spunem că scorul între veterani și tineri este de 12 la 4. Dar cele șase filme se înfrîntă într-o suită logică, reconfirmînd că o mare cinematografie nu se poate clădi, decât prelînd într-un flux neîntrerupt, experiența înaintașilor. Cu al alpinism, cînd un piton infipt în perețele de stîncă, ajută și pe ultimul alpinist de la capătul corzii, să ajungă în vîrf.

Adina DARIAN





Sapte  
păcate

# Cinci gânduri despre Marlene D.

**S**ă fie oare **Sapte păcate** un film pentru bărbați? De plăcut, place tuturor, dar ei, bărbații, par a-l fi savurat constant și deplin. Ei declară, în unanimitate, că punctul forte al filmului este faimoasa încălțare din bar, ha-zoasă și plină de surprize. Ce-i drept, gagurile respective au fost copiate și recopiate la nesfârșit în alte și alte pelicule, așa că astăzi nu se mai știe cine a fost capul de serie în materie. Efectul inițial asupra publicului a alina însă asemenea proporții înalt, ani de zile de la premieră expresia „o bătaie ca-o **Sapte păcate**” a făcut parte din limbajul curent.

Un alt motiv de delectare, și tot mărturisit, este prezența lui John Wayne, vedetă masculină acceptată de toate suferințele bărbătești pentru aparența sa frustă, lipsită de dulceață, simpatizată pentru personajele sale în care ei, bărbații din sala de cinema, ar vrea să se regăsească. Simpatia se extinde și asupra celorlalți actori din **Sapte păcate**, caraghiosul Mishe Auer, suflistul Broderick Crawford, perfidul Oskar Monokla. Numai despre Marlene Dietrich, starul din fruntea distribuției, bărbații nu zic „pis” (Sau poate zic, dar numai între ei). Aici e motivul cel tăcut, nemărturisit, de delectare la **Sapte păcate**, Discreție de prisos (Marlene bucurându-se dincolo de sufragiile suflării feminine), dar explicabilă, înseamnă că magnetismul vedetei operează ceva mai adânc.

• Din punctul de vedere al istoricului de film, este cert că Marlene rămâne una din figurile de provă ale cinematografului mondial. Numai faptul că te poți referi la ea folosindu-i doar prenumele — precum Brigitte sau Marilyn — indică o cotă de popularitate ieșită din comun. Zimbet enigmatic, privire fascinantă, picioare celebre asigurate pe zeci de mii de dolari și, odată cu concertele din anii '50 pe amenajarea unei pante înclinate în loc de trepte pentru ieșirea din scenă și, dar mai ales — spre deosebire de celelalte două stări evocate — mult cap. Inteligența este cea care i-a adus Marlenei notorietatea mondială după ce, această actriță oarecare, angajată în 1930, de Josef von Sternberg pentru un rol mărunț în **Îngerul albastru**, a reușit, prin calitatea sugestiilor făcute, să-i convingă pe experții regizor de a-i amplifica rolul până la surclasarea celui principal (profesorul Unrat).

Inteligența este cea ce a determinat-o ca după numai cinci ani și șase filme făcute în preună la Hollywood, să rupă relația de Pygmalion-Gaietea creată între ea și Stern-

Zimbet enigmatic, privire fascinantă, picioare celebre,  
și o profundă inteligență (Marlene Dietrich cu Gary Cooper)



berg, ieșind de sub despotismul maestrului „africizării și prelozității. Dar până și în acele zile și rolu de „păcătoasă pură”, în **Marocco** și **Dezonorata**, **Shanghai Express** și **Blonda Venus**, împărăteasa roșie și **Femele și palea**, supușă tiraniei unui regizor ce și-ar fi dorit actori de ceață, Marlene reușește să dea măsura inteligenței sale. Picurând un dram de umanitate în artificialele personaje, ca să devină verosimile, trăind cu dezinvolură și ironie incredibilele toalete sau abracadabranțele decoruri ca să le facă acceptabile — vedeta

demonstra că îndărătul vamei, se află o acrită. Aceasta din urmă nu s-a putut însă re-leva decât după eliberarea de absolutismul lui von Sternberg și doar treptat, de la un film la altul. O legendă, un simbol erotic nu se poate distinge cu una cu două. **Sapte păcate** o surprinde pe Marlene Dietrich exact în această fază. Legendă, Joch von Kopp bis Fuss auf Liebe eingestell!

• Inteligența aliată cu suflul au făcut din Marlene Dietrich o luptătoare. Antinazistă declarată, ea era cea care se ocupa, la Hollywood, de asigurarea existenței cineastilor refugiați din Europa. A întreprins neobosite campanii pentru strângerea fondurilor, iar după debarcarea Aliaților, a colindat frontul dind spectacole pentru soldați, în condițiile grele ierni din '44-'45. A spus versuri, a cîntat, a comentat filme de propagandă, rolul interpretat mai apoi **Procesul de la Nürnberg** (1961) incununind activitatea sa de artist angajat.

• Inteligența cultivată a acestei actrițe în-zestrată cu talent literar (volumul autobiografic „**Marlene D**”, o dovadă din plin) i-a atras nu numai extraordinare prieteni ce i-ar fi făcut fericiți pe orice muritor — un Jean Cocteau, un Ernest Hemingway — dar și o nouă prețuire din partea publicului. Cultura și bunul gust și-au pus amprenta pe cariera sa de cîntăreță, pe neuitate lăse turnee de concerte în care cînta muzică ușoară de cea mai bună calitate.

• Din punctul de vedere al tînrului public de azi.

Trei fete de 18 ani mi răspund la întrebare: „Ai auzit de Marlene Dietrich? Știi ceva despre ea?”

Dana: Nu, doar că e o actriță la care ținea

Suchianu foarte mult, adică o admira.

Aina: Știu cum arată, dar nu mi place.

Irina: Nu-mi place. E inadmisibil de frumoasă.

M-am dumin. Nici una din ele nu văzuse vreun film cu Marlene Dietrich. Și amintindu-mi că, mărturisit sau nemărturisit, ea este punctul forte în orice film în care joacă și cîntă, le-am trimis urgent la **La șapte păcate**.

Aura PURAN

Vă place  
Brahms?

Bună ziua, tristețe!

**P**ovestea e schematică; dialogul e banal; detaliile sînt supărătoare. În film, în viață este, de obicei, la fel. Așa că povestea e insuportabil de adevărată cu schematicismul ei, dialogul e dureros de banal în banalitate. În film, detaliile sînt atât de vii încît le urăm cînd le recunoaștem prea „ale noastre”, chiar dacă le mărturisesc alții.

Într-o confutare cu cîștig aproape invariabil pentru carte, acum victorios a ieșit filmul. Rearticularea acțiunii, înținerirea replicilor, detaliul semnificativ subliniat de montaj nuanțează atmosfera romanului pe o temă discret translată de la insinuare în carte la ideea-ax în film. Poza de bîci a triunghiului mire-mireasă-cupidon cu zimbetul trist al mirilor acompaniați de îngrășatul care în loc de săgeți suflă o melodie, dezvăluie derizoriul și instabilitatea unei legături careia nimic nu-i mai dă consistență. Filmul propune căsătoria (romanul nu o făcuse) ca să dezvăluie, pînă la capăt, fiasco-ul legăturii. Nevoia de iubire eșuează în singurătatea care o roade ca timpul ce îi zgîrîie fața, ca o boală incurabilă îndurată cu remanere ne mai sperînd ceva, cineva s-o mai vindece. Această femeie puternică-independență-inteligență „se așează în fața oglinzii ca să-și omoare timpul și descopere că, de fapt, timpul o omorîse pe ea”, în locuția de la ultimul etaj unde treptele toate multe, nu sînt decît pentru coborîre. Ingrid Bergman ne face să simțim cearcănelă și pudra strînsă în riduri, nodurile din gît și din suflul ale protagonistei, de parcă ar fi ale noastre. Obosită să mai spere întinde demachian-tul spre a ascunde fardul care trebuie sters și întîmpină printr-un salut mut fiecare rid, cu un vers: „Bonjour, tristesse!”, dînt-un cadru final închis ca o ghiolină.

Bărbatul matur acceptă noua stare civilă ca pe un rău necesar, ca un tratament la dentist, care îi oferă încrederea că poate să o lăse singură, că poate să o înșele fără să riște ca ea să facă la fel. Și asta e „sublim”. Cum nu

renunță la „libertate”, minte pentru flirterii lui de-o noapte, abordîndu-l parcă fredonînd „Jaime flâner sur les grands boulevards” și abandonîndu-l parcă ofînd elegiac „Reuilles mortes”. Yves Montand e sobru, ironic, puternic, mincinos, dezvoltînd cînd se știe iubit, apoi nehotărît și penibil cînd pierde din cauza „tînrului carnivor” plictisit și fărîșat, poznașul fragil, inocent, imatur — cel trecut prin 27 de școli în care a învîțat să spună „le iubesc” în 13 limbi — frate de cruce al auto-

Curajul de a-și infrunta propria condiție  
(Ingrid Bergman și Yves Montand)



rei Sagan — tînașă „fără globule roșii”, fugită de la peisonon „Les Oiseaux”, căzută la ad-mitere, prea celebră la 19 ani, prea cinică și resemnată spre a fi „o furioasă”: „Ne naștem plîngînd și nu degeaba viața nu poate fi decît o continuare a acestui plîns!”

În roman poate să-și scape cauza iubirii superbului, bogatului client de la 27: „E o plăcere să te privească”. Nici Oedip, nici Freud nu au vi- un amestec în povestea de pe ecran al cărei resort este vraja acestei femei „trînd din subterfugii și resemnări”, condamnată la o singurătate pe care căsătoria nu o amnistiază, ci o comută pe viață, neputînd uza de dreptul la fermită care nu se aplică decît în

doi, dar păstrînd „libertatea” de a minca singură, de a dormi singură, de a aștepta, de a plînge.

Dicționarele de specialitate nu-i acordă rezizorului Anatole Litvak decît puține rînduri, condescendente, decît a lansat și a lucrat cu mari actori, deși citeva din cele peste 30 de filme ale sale nu pot fi ignorate. Inceputurile ca om de teatru, contacte cu Keyrolld și Vahangov și-au pus benefic amprenta în stă-pinirea meseriei.

Filmul nu e novator în mijloace, și are imperfecțiunile. Ca unicul flash-back, ca decorul eclectic, ca dialogul prea explicit pe acolo, ca ostentativ mîștii — dar ele sînt minore pe lîngă meritele lui. Îmbogățește galeria perso-najelor cu lucida cameristă, cu janelice pe-rechi de la Oficiul stării civile, cu fauna iubi-telor lui Roger, fete fără nume doar cu un trup și o porcărie, cu cîntăreșta acompaniată de saxofonul lăcrîmînd notele lui Brahms. Ea știe „totul” despre dragoste și ne-o arată ca rochia-i strîmtă și plină de paiele: Jubiurea e doar un cuvînt din milioane de cîntece, iubi-rea nu există”.

Conversația rutinieră în care obosiții amantîi își vorbesc spre a simula senzația că sînt împreună, deși n-au nimic să-și spună, doar ceva de ascuns, e strălucitor contra-punctată de verva lui Anthony Perkins; copî-lăros și nebanatic nu pentru că e tînar, ci pentru că e cu adevărat îndrăgostit. Dialogul e pe cît de banal, pe atît de real: „Rien ne se plus”. Replică în Cezario, replică în viață. „Vă place muzica? Vă plac tranzițiile?” „Doriți o figură?” — nimic mai simplu în a acostă, în a fi măcar alături, în a iubi așa cum ne iubim mașina sau cafeaua de dimineață.

După un șerit se veac, filmul are același parfum pregnant și amar de mîdigă, el emoționează pe cei care au puterea să recu-noască micile lășități, micile orgolii, micile trișuri atît de dureroase ale așteptărilor, ale „pupicului” șters grăbit în ușa, ale telefoanelor amînate, ale telefoanelor mincinoase.

Calamburii comentării filmului (Vă place Brahms?) „Vă place Sagan? Vă place Lit-vak?” ar fi înșelători. Acest film nu poate să placă. Poate să doară. M-e durut cu 10 ani în urmă, cînd l-am văzut prima oară, acum mă doare mai mult și mi-e teamă că la 40 de ani am să-l evit.

Camelia ROBE



## Becket

## Între titanii artei actoricești

**U**n dicționar prestigios ne informează lapidar: „Thomas Becket arhiepiscop de Canterbury, născut la Londra (1117 sau 1118–1170), mare cancelar al Angliei. Apărător al clerului împotriva regelui, el se ceartă cu Henric II. Declarat trădător, el a fost asasinat din înșirgarea regelui — sărbătorit la 29 decembrie”.

Un film pretențios — **Becket** — cu înținută, de un bun gust desăvârșit, mustind de adevăr istoric transpus în imagini plastice deosebite ne detașază, aproape radiografic, dramatica înfățișare și inevitabila ciocnire devenită — în decursul desfășurării evenimentelor — o amară înclăștrare dintre exponenții celor două fete diriguibile ale destinului Angliei de acum opt secole; puterea regală și cea clericală.

Dacă personajele ar fi purtat alte nume decât cele cunoscute din istorie, dacă acțiunea s-ar fi petrecut într-un alt spațiu geografic și într-un timp relativ mai apropiat de noi — să zicem doar două secole — valoarea filmului ar fi aceeași: un aplicat și pertinent eseu cinematografic despre putere, cu toate prerogativele ei: despotism, beția puterii, serviciile puterii. Foarte periculos drog; la fel de nociv și pentru înstăpânirea de patimă moștenită prin naștere și pentru cel care o dobândește prin călătoreală: inteligență, devotament, viața spirituală, înțelegere și îngăduință în fața neputinței, etc. Filmul ne demonstrează cu prisosință și cu — indiscutabil — rafinate mijloace artistice acest lucru. Cum oare se putea altfel cînta peluica beneficiată de aportul uriaș a doi „regi” demuți încornati ai artei actoricești: regretatul Richard Burton în Becket și Peter O'Toole în Regele lui. Așa ni-i prezintă genericul și mi se pare foarte sugestiv: dacă în aparență, la suprafața lucrurilor, Henric II este, într-adevăr, rege și pentru Becket la fel ca pentru toți ceilalți supuși, în esență, în profunzimea relației complexe care îi unește și îi învârmă în același timp, regele se dovedește a fi mai curînd proprietatea lui Becket. Acesta fără să arate — poate la început chiar fără să vrea — îl domină pe rege; prin puterea de seducție și farmecul personal, prin starea de liniște, calm bărbătesc și siguranță de sine pe care o răspîndește în jur, stare de care Henric II duce o lipsă acută la curtea lui blîndită din plin de tot felul de apucături barbare, de nobili care se lăm să gîndească („Un nobil are alte lucruri mai importante de făcut” — afirmă unul dintre ei ca răspuns la întrebarea: „Tu ai gîndit vreodată?”), dar care sînt dispuși în orice moment să unească, să clevească, să asuprescă, să completeze unită împotriva altora și, dacă e cazul, toți lași la împotriva regelui. Într-o atare atmosferă ostilă spirituală, armoniei și echilibrului, Henric II — rege tîrn și puternic, despot temut, dar nu tiran — după ce și-a impus personalitatea și și-a con-

solidat autoritatea — deci puterea — în fața națiunii, reușindu-să o reducă la tăcere (pe fața cel puțin), este ispitit să facă același lucru și cu clerul. Oh, cîtează neabsolut! Cum să se supună el, slujitorii divinității, acestor legi respectate de restul muritorilor! Cum să renunțe el la avantajele create de-a lungul secolelor de către predecesorii lor și, mai ales, la bani? Da, la bani; pentru că în fond nu era vorba de cele sfînte, ci numai de bani. Regele are nevoie de mulți bani și singura sursă posibilă se află în veniturile bisericii de care prea sfîntii posesori nu vor niciodată să se despartă! Mai degrabă se despart de regele lor — orice pas făcut în împlinirea dorințelor acestuia înseamnă fără gres diminuarea independenței Bisericii față de stat,

Doă destine istorice readuse în actualitate  
de Peter O'Toole și Richard Burton în *Becket*



aservirea ei intereselor unei singure persoane, regele — decît de bunurile lor. Nu se teoretizează încă „Statul sint eu”, dar se practica din antichitate!

În aceasta situație delicată în care părinții spirituali refuză să dea ascultare regelui — adică banii ceruți — bizundu-se pe tradiția canonică, Henric II crede că a găsit unica modalitate de a învinge cerbia clerului impunîndu-l ca arhiepiscop de Canterbury pe cancelarul Angliei, Thomas Becket — omul de care era pur și simplu fascinat, îndrăgostit de spiritul lui ales, de felul lui de a fi cu totul aparte, superior fără urmă de ostentație, modest și cuceritor în același timp. Regele mai mult a intuit decît a înțeles că Becket este o personalitate copleșitoare care și-a deasnat epoca; de aceea îl și stimează, îl iubeste, îl caută, îl ține pe-a-proape, îl investește cu responsabilități, amînîndu-l în gîmă, din cînd în cînd, cînd dîntre ei este regele. Și dacă jocul Coroanei cu nobilimea s-a desfășurat conform scenariului ticlului de Henric II sprijinit solid de brațul marelui cancelar al Angliei — adică Becket — încercarea cu Biserica eșuează deoarece acum nu numai că-l lipsește ajutorul, dar este nevoit să lupte singur cu o spadă neascuțită — dar din această cauză nu mai puțin periculoasă și care este

crucea de argint (însemnul suprem al puterii clericale, ca și coroana pentru puterea regală) — minuiță de ambiția vajnică și de mințea ascuțită a lui... Becket. Cînd proaspătul arhiepiscop de Canterbury refuză să-și asume și în continuare demnitatea de cancelar al Angliei înspind regeli înel care simboliza puterea de stat, hotărîrea se ara luată, rezînd faptul că avea la dispoziție nu gîrzi înarmate cu halebarde ci argumente abstracte și canoane bisericești incomparabil mai dificil de distrus, deoarece ideile sînt mai rezistente decît fierul, el face marea opoziție — delimitarea de rege. Se retrage de la curtea lui și în serios noua investiție care se atribuie. Ostilitățile dintre Londra și Canterbury (a se citi Coroana și Mitra) sînt ca și declarate, lipsite doar un motiv plauzibil pentru a fi recunoscute în mod public. Acesta nu înțirze să apară și, spre marea bucurie a tuturor dusmanilor ambelor părți, războiul începe. Cu am purtat în film cei doi ați de mari artiști acest război, nu se poate exprima în cîteva cuvinte. Superlativale ocazionale se gîlesc de sens cînd le alătur imaginilor revăzute.

Un dublu regal actoricesc — recitalul aici ca noțiune devine șters, inexpressiv, o abandonare de sine totală, vecină cu pierderea identității, pentru a se lăsa pătrunși și devotați de gîndurile și problemele personajelor, o capacitate uimitoare de a nuanța, chiar în momente foarte clare, o anume situație, îmi amintesc de pildă, secvența procesului intentat lui Becket din porunca regelui. Acesta decîi îl vrea pedesit, lucrurile sînt clare, nu mai există cale de întoarcere. De la o fereastră de sus urmărește scena. Dar numai despre felul în care urmărește această scenă Peter O'Toole, s-ar putea scrie un articol înțreg. Henric II intruchipat de acest minunat actor este un personaj complex, cu trăiri contradictorii, poate chiar mai bogat sufletește prin ceea ce l-a dăruit artistului din principiu său spiritual. Peter O'Toole este un vulcan în plină erupție, este o magmă incandescentă, este o torță care arde pe timp de furtună și ale cărei flăcări cresc și descesc odată cu vîjelia, dar nu se sting niciodată. Regele Henric II al Angliei a avut un om de două ori norocos: prima dată pentru că a fost contemporan cu Becket și a doua oară pentru șansa nesperată de a mai trăi o viață; dar nu cea uscată cum apare în cartea de istorie, ci una adevărată, prin carnea, nervii și sufletul acestui coplesitor și surprinzător Peter O'Toole, care este trăit și înșălăsat, ceea ce s-ar putea numi echilibrat și artistică, între acest personaj și, să zicem, cel din peluica **Cum să furi un milion**.

O fi fost Henric II cu adevărat altfel de neliștit, altfel de zbucimăat atunci cînd nu putea accepta, cînd nu înțelega ruptura provocată de Becket, sau aceste trăiri și multe altele aparțin numai actorului iar el, generos, le-a dăruit personajului? Desigur că întrebarea este retorică! Mai curînd mi se pare că bietul rege a fost de două ori ghinionist: în timpul vieții lui pămîntesc — deși posedea un regat — aparținea spiritual unui singur alor — Becket — iar în intruchiparea din film îi aparține — trup și suflet — lui Peter O'Toole.

În acest film de mare clasă și înținută a avut loc înfățișarea benefică într-un destin de excepție care a fost regele Angliei Henric II și un alt rege al măiestriei artistice — actorul de alessă virtuozitate, căruia i-a îngăduit dialogul cu desăvîrșirea care este Peter O'Toole.

Mariana CERCEL

## cartea de film

### Lanterna cu amintiri

**E**xcelentă inițiativa editurii „Meridiane” de a ne oferi o mult așteptată monografie Jean Georgescu. Cartea aparută sub semnătura Olteei Vasilescu (și „co-semnătura” distinsului interlocutor), confirmă o puternică personalitate artistică și, totodată, o întreagă epocă de cristalizare a unei conștiințe de sine a filmului național. În acest context volumul capătă o însemnată deosebită.

Autoarea — cercetător istoric înarmat cu o metodologie adecvată incursiunii bio-filmografice, minuiind cu eleganță un bogat material documentar (comentarii critice, interviuri, mărturii orale), este, în același timp, și un publicist apt să „scenarizeze” viu, trăgător un destin artistic și uman, el însuși pasionant „Story” cinematografic. Monografia-eseu, intersectată de un amplu și inedit interviu acordat autoarei (amintind strălucitului model Hitchcock-Truffaut), face și oficial unei micro-istorii care cuprinde aproape jumătate de

veac de strădănie creatoare întru impunerea și desăvîrșirea limbajului specific artei a șaptea. Cartea Olteei Vasilescu derulează cu nerv „filmul” unei deveniri originale a Omului-Cinema, (cum i se spune cu admirație iustriului magister) și, totodată, al căutărilor cinematografului autohton de a se afirma în concertul mondial printr-un timbru aparte. Și aceasta nu pe calea imitarii servile, ci asimilînd creator, decantînd ceea ce e mai profund în spiritualitatea unei nații. „Filmul trebuie să reflecte casele firii și vieții poporului-cel reprezintă. Ce fac altceva, francezii, germanii, italienii, americanii, englezii, spaniolii? Filme de pe care le înțeleg și le simt ei. Cu cît un film este mai local, cu atît e mai universal” — concluiea regizorul care, pasionat de arta cinematografică, debutase în condițiile vitrege ale pionieratului „local”, învățase apoi tainele meseriei pe platourile franceze și se întorcea după cîțiva ani ca să fructifice temele și zestrea culturală națională printr-un exigent, foarte riguros profesionalism. „Toți acei care ard de dorința de a se vedea pe ecran, în persoană sau doar cu numele, să-și repete mereu că în studiu nu există loc pentru amatorism. În studio, poetul nu are vers dacă nu știe să cînte — în afara de liră și celelalte instrumente deodată”. E ceea ce va învăța și și va învăța și pe alții să facă — acest prim autor al nostru, hotărît să realizeze filme românești de valoare internațională, dar cu un profil inconfundabil, cîstîgîndu-și un stil anume. Or, „pe ecran, stilul se degajă în același timp din caracterul și tonul povestirii, din compoziția imaginilor și din raportul (s.n.) dintre ele”. Opiniile emise de regizor dovedesc și o evoluată concepție despre specificul artei dinamice a acestui autor de excepție care slujește cu patimă și rigoare cinematograful românesc de peste șase decenii. Portretul său succint, sugestiv, inteligent conturat reiese altfel din caracterizările autoare — fine, exacte, argumentate — cit și din propriile mărturisiri de creație ale cineastului. Mă-

turisirii grăitoare pentru pasiunea și talentul său filmic. Ardere. Rigore. Constanță. Spirit de sacrificiu pentru apărarea crezului său artistic de-a lungul altor decenii pline de frământări. Perfectionism pînă la pedanterie, exasperînd, cîteodată, pe cei ce nu-l înțeleg nobil, necesara exigență.

Sînt evocate succint începuturile la teatru Mic, în compania unor mari actori ca Elvira Popescu, Ion Iancovescu, Mișu Fotino, care-l îndreaptă pe tîrnul interpret spre un joc sobor, modern apropiat cinematografului. Așa cum o vor dovedi primele roluri interpretate de Ion Georgescu comedii ca *Tîgînău de la Ialec*, *Militor pentru o zi*, ori *Năvălile Cleopatrei* (ultima, în regia lui Ion Sahighian), o parodie spirituală cu anacronisme izbutite, în care Jean Georgescu susține cu succes un rol dublu. Înțelegînd curînd că reușita unui film depinde, în primul rînd, de calitatea scenariului, tîrnul interpret — a devenit, dintr-o mare dragoste pentru noua artă, regizor, monteur, asistent scenograf, producător — va scrie partitura comediei în șapte acte *Malorul Mura* (regia Ion Timuș). „În cluda unor rezolvări nu prea originale” — susține autoarea cărții — scenariul vedește perspectiva constant cinematografică a scriiturii”. (s.n.) Un dramaturg de talia lui Alexandru Kirișescu aprecia filmul mai ales pentru amănuntele ingenioase găsite „de un efect comic sigur”, cit și pentru „exacta atmosferă românească” atmosferă care, în următoarea comedie scrisă, regizată și interpretată de Jean Georgescu, *Așa e viața* se va accentua prin evocarea unei realități sociale acute a acelei perioade: somajul.

Excelent argumentat și documentat mi s-a părut „episodul francez” ce evocă activitatea regizorului român pe platourile străine și colaborarea lui cu regizori locali. Foarte interesantă istoria elaborării de către Jean Georgescu a multor scenarii apreciate de personalități ale timpului — drept valoroase dar care însă, helulul, puțin au „putut deveni

filme. Doar cîteva dintre care, ca titlu de referință în istoria genului, comedia *Felicități aventură* (cu Tania Fedor) 1935, sau *Amicii din Saint Hubert* (cu Madeline Sologne, abia descoperită).

Întors în țară în timpul războiului, Jean Georgescu inaugurează „cursul experimental pentru cinematograful”, — curs absolvit și de viitoarea regizoare Malvina Ursianu. Amplu, concludent, adeseori pasionant capitolul dedicat realizării capodoperei enciclarizării după Caragiale, *O noapte furtunoasă*, 1943) și receptării ei critice, cu opinii cînd rezervate, cînd elogiase, ori insuficient argumentate.

De-a lungul cărții sale Oltea Vasilescu întreprinde originale reconsiderări critice ale unor peluice nedreptățite ori greșit interpretate la vremea apariției lor. Pînînd lăta în fața opinii diferite, controversate, ori contonversabile — vedează cazul *Noaptea furtunoasă*, neînteleasă de unii, sau cazul și mai flagrant al *Directorului nostru* care a stîmnit vehemente proteste din partea celor care ignorau ori nesocoteau legile genului satiric (legi altfel de convingătoare și energice apărare de către regizorul — teoretician luminat, Victor Iliu) cartea are și meritul de a polemiza elegant cu spiritul dogmatic și sterilizant al unei anume epoci care a înțirzit și a încetinit manifestarea artistică plenară, forța sa creatoare, a cineastului, elevat profesionalism și profundă dragoste pentru cinematograful național.

Redactate cu nerv publicistic, competență critică, bine argumentate estetic, capitolele curg cu un interes deosebit, ele fiind adevărate pledoarii pentru necesitatea înțelegerii profunde, nu numai a procesului de creație, ci și fragil al creației. Și pentru a înțelega „cazul” — nicipodată epuizat — al fiecărui artist în parte. În fiecare perioadă în parte.

Un succes de popularitate, de prestigiu.

Allice MANOIU







Sub un titlu „melo”, o dramă de mare sobrietate (Natalia Andreicenco și Vladimir Menšov în *Iartă-mă*)

## Iartă-mă

**Credeam  
că va fi sărbătoare...**

**D**e unde ai răsunat domnule Iasan? Bibliografia indică, e drept, un zguduitor *De moarte mea n-o acuzați pe Clara K.*, dar și al unui polițier mai modest, *Duburka intră în acțiune*; interviuri n-ai prea dat și deodată, sub acest titlu banal de „melo” cu Raj Kapoor sau Gianni Morandi ne pui în fața unei bijuterii din nobila stirpe a *Rubedenților* sau a unei *Moscove* ce nu crede în lacrimi — minus la-

crimile comerciale abolite în favoarea unui hohot interior ce te întințește locului, îți ia puțutul pentru câteva ore.

Întimplare să fie că ai dat peste un scenariu de atită forță și concentrată emoție, știința a dialogului ca cel semnat de Viktor Merejko? Noroc să fie că îți-au ieșit în cale (7) actori de talia Nataliei Andreicenco, Aisei Friedlich, Vladimir Menšov, Igor Kostolevski, Viktor Merejko, Alexei Jarkov, Tatiana Miha-

lova etc. Ori căutare obstinată, forțare a hăzardului, pentru a-ți scoate înaintea exact ceea ce-ți trebuia spre a-ți împlini filmul în toate articulele lui, de la replica, situație, ambianță, muzică, la expresivitatea actorului — chiar și a celui din urmă figurant care îți apare, pentru câteva clipe, în pragul ușii, masiv și temător, straniu și jalnic, viclean și feroce, fluturând doar trei vorbe, dar cîț flor me-talizice atreacă: „Timpul ne presează, așa să-i spuneti lui Alexandr Semionovici”. Un scurt avertisment pentru destinul eroilor, ca și cele câteva note-semnal sacadate, nervoase, pregătind, nerăbdătoare, drama ce se precipită. Drama deocamdată bine pitită sub aparența senină a unui cuplu în ajun de a-și serba decenii de fericire conjugală. Un telefon-rapel al evenimentului: Mașa e veselă, Mașa e tină, Mașa e frumoasă, răsfățată de un bărbat vesel, tinăr, frumos, tandru scitit de fetiță, învidiată de colege, admirată de prieteni. O vorbă în doi per o face să sară în sus, să jignească, mătăhoasă, tensiune în laboratorul cu prea multe femei pe metru pătrat, prea multe resentimente mascate sub zimbete acrisoare. Un alt telefon — tot pentru Mașa („Ar trebui interzise convorbirile particulare” decretază vîrșnica, s-ar crede, invidioasă pe fericirea tinerei) abate trăznitul: „Sotul vă înșală”. Ca să vă convingeți, duceți-vă, la orele 14, în strada Cosmonauților colț cu Entuziaștilor. Giumă de prost gust? Răzburare? Provocare? Nimic din toate decît adevărul crud: dintr-o ochire, „Jericica” Mașa se convinge, urmărind pe obrazul bărbatului fericirea proaspăt înflorită de dragostea pentru frumoasa studentă. Cum va reacționa femeia trădată? Cum va suporta socul? Cum își va duce mai departe povara adevărului descoperit? Totul se precipită într-o singură seară, pînă în zorii tulbur de după sărbătoarea care n-a mai avut loc, sfîrșită cu un dramatic ranghi jucat de destinul ce nu menajează sensibilități, iluzii, brave, terribilele ale tinereții orgolioase-orgolii care vor sfîrși odată și odată și ele într-o crîncină confruntare cu viața și viața, așa cum e, nu cum am dori noi să fie, să ne surîdă mereu, să ne alinte. Un joc dramatic al aparențelor și esențelor, al revelațiilor amare, al disimulărilor și crîncenelor scoateri de mască, joc perfid de-a v-ați ascunsulea cu fetele — adevărata fericire sau doar cea mică, iluzorie, eșind în contrariul ei. Un film nu de răspunsuri, ci de întrebări, mereu alte

întrebări născind unele din altele — întrebări pe care n-ar avea sens să le dezvăluim. Forta lor stă în răsturnare, înlanțuire, relație și atmosferă, sugestii, șoc al înfrînirilor. Precum revederea Mașei cu Sasa — scenă antologică, demnă de pana unor Cehov-Dostoevski, preluată de „camera” unui Nikita Mihailov. Să ai o situație de atare factură dramatică și asemenea interpreți n-ai cum rata regizoral scena. După cele aflate în strada Entuziaștilor, Mașa se întoarce acasă și se dezlănțuie într-un dans ritmic al disperării și al energiei tinere, încă neresemnată cu înfrîngerea. Urmează explicația cu sotul nedemn, demnă, laconică, plină de bravadă. Despărțirea. Telefonul anunță vizita neașteptată a lui Sasa, prima iubire a Mașei. Emoția așteptării. Revedere-surpriză după zece ani. Socul: un bărbat stingaci, greoi, început de chelie, dințele din față lipsă și o poftă crîncină de băutură, stîrnind o palăvrageală plîngăcioasă despre eşuarea lui într-o căsnicie jug și într-o meserie marginală. „Dar tu, Mașa, ești fericită, se vede”. Amîndoi plîng, unul pe umărul celuilalt, întrerupți de o apariție ciudată: „Timpul presează așa să-i spuneti!” Sasa grăbit: „Mașa, milaia, raza mea de soare, n-ai să-mi împrumuți zece ruble? Ba nu, mai bine 25. Restaurantele s-au scumplit”. Chelii li așteaptă în stradă. Cortina iluziei cade din nou. Mașa își schimbă costumația pentru altă sărbătoare care nici ea nu a mai avut loc. Poate că totuși, cine știe? omul acela blînd, cu ochii triști, dar nu... Timpul presează, destul îi oferă altceva. Finalul profund și sobru, de o intensitate a disperării soră cu *Noaptea* lui Antonioni, îmi aduce în minte versurile poetei noastre: „Credeam că va fi sărbătoare/ N-a fost/ Și așa mi-am îmbrăcat fără rost/ Vîșmintele scăpătoare”.

Asupra unui asemenea film — în care nu știi ce te cucerește mai înfrî — scenariu, regie, interpreți, imagine — se va reveni cu siguranță. Dar pînă atunci, un semnal entuziast față de ceea ce nu trebuie scăpat în nici un caz.

Alice MĂNOIU

Producție a studiourilor sovietice. Scenariul: Viktor Merejko. Regia: Ernest Iasan. Imaginea: Ivan Bagojev. Cu: Natalia Andreicenco, Igor Kostolevski, Viktor Merejko, Alexandra Iakovleva, Aisa Friedlich, Alexei Jarkov, Vladimir Menšov.

## Cu orchestra pe strada principală

**Acordul  
cu tine însuși**

**I**ntro existență măsurată, ce loc mai poate ocupa o pasiune arzătoare, pe care o porți cu tine în secret, o îți înfri, aproape n-o mai recunoști? Cîț sacrificii, cîț înțelegere, cîț putere sînt necesare, fiindcă o pasiune sufocantă ajunge să te înăbușe ea pe tine, să te facă sclavul, victima ei.

Pasiunea lui Vassa e muzica, o muzică simplă, nesofisticată, o melodie a cotidianului, încărcată de fior curat și de poezia normalului. Dar printre ai săi, Vassa cu vocația sa de compozitor, cu onestitatea lui bonomă, cu neștiința de a da din coate, n-are ce căuta. Soția îi reproșează că nu știe să dea cu pumnul în masă, că lasă un incapabil descurcarea să i-o ia înaintea, în timp ce ele, ea și fiica lor, au nevoie de salariul lui de profesor universitar care merită titlul de șef de catedră mai mult decît colegii incompetenți și oportuniști. I merită, dar el e prea bun, prea blajin, prea visător ca să-i obțină. Așa că Vassa cel care îndura totul fără să crîncească, pleacă în lume, își părăsește casa, familie, catedră, luîndu-și cu el doar muzica. E momentul în care pasiunea se răzvrătește împotriva monotoniei constringătoare, cerîndu-și dreptul la cîntec. Muzica pe care Vassa n-a studiat-o niciodată, pe care o crează din instinct, îi aduce prieteni adevărați, admiratori cîntecști, o bucurie inefabilă.

Plecarea lui Vassa e gestul care declanșează acțiunea întregului film. Abia acum familia încearcă să-l înțeleagă și să-l cunoască. Soția pe care a iubit-o, cu care s-a căsătorit din dragoste, pentru care a renunțat la studiile muzicale, înțelege, în sfîrșit, că marea lui dramă e talentul, pe care nu și l-a putut de-săvîrși într-o școală de specialitate. Dar dacă ar fi făcut-o, atunci a ar fi trebuit să renunțe la studiile de medicină și iată filmul atinge o problemă care nu se referă la solidaritatea sau debilitatea unei relații de cuplu, ci la o vreme cîntecului, era la ordinea zilei. Cîntecul trebuia să renunțe, prețul plătit de Vassa e prețul plătit de mulți alții, războiul a

lăsat multe vocații neîmplinite, care încă se mai resimt, ca o jenă înfirmitate. Pînă la Vassa ajunge s-o cunoască, într-adevăr, pe fiica lui, intrată într-o devorantă poveste de dragoste cu un bărbat înșurat, care trebuie să meargă în Africa; abia acum înțelege cîț nevoie are fiica sa de el. Fuga lui a fost hotărîtoare și benefică, e potrivit, pesemne „să mai fugim de-acasă”, dacă ne întorcem înțelepți! Fiindcă, acum, Vassa pricepe care e rostul muzicii în viața sa. Nu mai vrea să se prezinte în fața Consiliului artistic, nu mai vrea drepturi de autor, vrea să cînte pentru el, pentru ei, pentru prieteni, nu e important să fii recunoscut ca muzician, important e că muzica ta să placă și ea emoționeze, aceasta e menirea adevăratului artist.

Poezia lui Prévert nu se poate descrie, pictura lui Douanier-Rousseau nu se poate povesti, nostalgia unei melodii de dragoste e din fericire imposibil de relatat. Filmul sovietic. **Cu orchestra pe strada principală**, de asemenea. De aceea, chiar și tușele mai groase, chiar și momentele cînd zărim țesătura, nodul, ciorna, chiar și abaterile de la regulă, par ingredientele unui stil aparte. Nu

Unul dintre  
acele filme  
despre care  
oricîi vorbești,  
tot nu poți  
spune totul  
(Cu orchestra  
pe strada  
principală)

știu dacă stilul lui Piotr Todorovski, autor al regiei, al muzicii și co-autor al scenariului, e mai interesant alic decît în *Amintirea unei mari iubiri*, nu știu cu ce ar trebui să înceapă, de fapt, o analiză a acestui film și la urma ur-

mei la ce bun să stim, căci **Cu orchestra pe strada principală** e unul dintre acele filme despre care oricîi vorbești, nu poți spune totul.

Irina POPESCU

## Bomboane sărate

**Virsta de tranziție**

**E**roinele acestui film nu sînt nici Cleopatra, nici Elisabeta I-a, nici Ioana D'Arc, nici Maria Walewska, Marie Curie, Clara Schumann-Wieck ori Maria Callas, ci Hela și Vlasta, două adolescente jucăuse, prima, ucenică într-un salon de coafură, a doua, manechin într-o casă de modă. Viața celor două surori — crescute de un tată singur, blînd și înțelegător — pare să fie o continuă sărbătoare. Zilele se desăvîrșă fără crîpă, iară potîcniri, relațiile cu toți cei din jur sînt pe cîț de firești, pe atît de terapeutice, pentru

că ce poate să le prîscă mai mult unor fete de optsprezece ani decît gestul dezînvolt și risul sănătos. Munca este pentru ele o plăcere. Dar nu „o joacă”. Fetele au ambiția să-și dezvolte talentul, să se perfecționeze și muncesc cu tenacitate, fără să-și uite însă zîmbetul și cîndaoarea.

Mai ales că în viața fetelor apar acum și primii „dum juani”. Jakub și Jonas cîntă într-o mică formație instrumentală pusă pe picioare și lansată de ei înșiși pe scenele grădinarilor de vară din oraș. Voile și acompaniamentul nu strălucesc încă, dar băieții nu se demobilizează; învață alte și alte cîntece după parti-

turi noi, cumpără instrumente, se pregătesc cu asiduitate pentru un concurs zonal de interpretare. „Și, cine știe? acolo, poate ne va auzi și pe noi cineva de la televiziune...” Prin spuma nonsalanței se întrevăd seriozitatea și ambiția lor de a ieși din anonimul și dilanțatism. Poate micile eșecuri, băieții vor să lase impresia că trec rîzînd, dar, în fond, nimic din ceea ce tine de drumul lor în muzică nu este privit cu ușurință.

Între copilărie și maturitate, bomboanele sînt, intradever, sărate. Și în cazul celor două surori și al celor doi „cameni-orchestra”, zburdăncia face loc, pe neobservate, efortului susținut, simțului de datorie și de răspundere. Într-o vîrstă de tranziție, fetele și băieții se apropie de muncă ca de un nou joc. Dar pasiunea adolescenților pentru ceea ce fac este „sarea din bucate” (sau din bomboane) sau sarea vieții.

Alina POPOVICI

Producție a studiourilor sovietice. Scenariul: Alexandr Buravski, Piotr Todorovski. Regia: Piotr Todorovski. Muzica: Piotr Todorovski. Cu: Oleg Borisov, Lidia Fedoseeva-Sukina, Marina Zudina, Igor Kostolevski.



# și a urmașilor lor

## retrospectiva filmului sovietic

### Eroismul morții și eroismul vieții

Faptul că recenta retrospectivă a filmului sovietic s-a deschis cu **Comunistul** de lui

rupt de orori, care implică nu numai speta umană, ci și regnul vegetal și animal este susținut și în banda sonoră de o muzică scrisă în memorie, menită să ascuțe nervii. Consensul imagine-sunet caracterizează și viziunea romantică asupra războiului formulată de Piotr Todorovski în prologul la *Amintirea unei mari iubiri*. O suviță de păr în bătaia vântului, liniștea tranșeei pustii (parcă războiul s-ar fi retras în fața dragostei) și... „Norita”, melodia cu parfum retro ce va însoți eroii și în actualitate. Proximitatea prezentului estompează con-

Altece balade de neuitat  
(Balada soldatului de Grigori Ciuhra)

„Să nu uităm de suflet”  
(Sukšin — scriitorul, regizorul, interpretul și Lidia Fedoseeva Sukșina, soția sa, în *Călina roșie*)

### Fondul sufletească

Într-o bună zi de început de vară, sosește în satul Ripa Roșie „o grupă de tineri pentru parada model”. Fete și băieți. La Căminul Cultural urmează să aibă loc manifestarea artistică mai sus menționată și apoi, în încheiere, ca de obicei, încununarea oricărei activități culturale, să ruleze un film. Se adună lume multă — astfel de oaspeți nu vin în fiecare zi la ei — tineret, inclusiv cei doi frați Vinokurov pe numele lor de familie, unul mai mare, Serghei, altul mai mic, Iliu, spectatori, și ei acolo să ocupe locuri bune în față, pentru film. Și parada model, ce să-i faci, trebuie să o înghiiți și pe asta, dar oricum mai bine decît o conferință plicticoasă. Muzică, bună dispoziție, o prezentare mai acrit prezintă rochia mai vesele de seară, de zi, de ocazie, sala freacă, fete dragute manechinele astea, mai subțiri, mai plinuțe cum a fost să fie și una ce era îmbrăcată cu o rochie. „Joarte îndecată pentru baie”. Se schimbă repede, și s-a nimerit să se oprească taman în fața lui Serghei care „nici nu mai mișcă” în timp ce „în sala se făcuse liniște”. Fata a umbiat la

(Belov) a încercat să redimensioneze moral o lume în mișcare. Un univers supus transformărilor de tot felul ce se re-constituie sub ochii lui (al autorului), dar și al eroilor. Cum era viața în noile date? Ce deveneau locșii țărani, cum se adaptau la un alt mod de a trăi? Mai puțin o sumă de personaje, „în primul rînd starea de spirit a oamenilor de astăzi și nu partea de acțiune propriu-zisă”, după cum mărturisea însuși scriitorul. Oamenii, și viețile lor, în fel și chip. Cehov prezintă peste tot, se pare că lecția lui — literară, dar și umană — a fost bine învățată (dacă așa ceva se poate învăța) de acești prozatori. Sukšin mai tare decît toți. A trăit și a creat cum a crezut de cuvință. Fără a fi vedetă, a devenit un artist iubit, oferind o lecție de modestie ce nu strică niciodată. Nimeni, chiar și pentru „artști”, celorlalți cu atât mai mult. Sintem ceea ce simtem și nu ce ne închipuim sau vrem cu tot dinadinsul. În *Călina Roșie* Egor Prokudin moare încercînd să dovedească celor din jur că e posibil așa ceva.

Dar ce se mai întâmplă în „Fondul sufletesc”? Nu vom ști niciodată ce film a rulat pe ecranul Căminului Cultural din Ripa Roșie în acea seară de vară. Afiam doar că la plecare cei doi frați discută despre manechine. „Nau nimic bun în ele, declară Serghei, nu doar aspect exterior, în ceea ce privește fondul sufletesc sînt goale pe dinăuntru”. E contrazis. „Parcă te văd c-ai să începi să viței ai ele...”, dar Serghei nu se lasă. „În primul rînd nu sînt genul meu — is slabe — iar principialu e că n-au fond sufletesc”. Omul o bine pe-a lui, nu-i ușor să-și schimbi impresiile: bomba urmează încă imediat, două dintre fetele prezentatoare de modă au fost repartizate să innopteze în casa lor. Una din ele fiind cea plinuța cu rochia, „îndecată pentru baie”. Caldura mare, ce mai, vorbită lui nenea Iancu, urmează cîteva secunde de mare tensiune, cu prinzind splicseala fetelor și timiditatea băieților. Unul spune că s-a lăsat de fumat, o fată își aranjează părul și cască, Serghei încearcă să mai destindă atmosfera propunînd o scaturitorie. Cu un băț de chibrit și o batistă. Se ădă, cum vine chestia asta? Apoi spă doi din băieții de la oraș, Iliu, bumsufmat, se duce să spargă lemne de supărare — aici ne aducem aminte de alt Serghei, eroul lui Tolstol, care se folosește de aceeași unealtă casnică încercînd să scape de o altă ipoteză erotică apoi se culcă așvînd o fermă convingere. Nu au decît exteriorul. De fete este vorba.

Cum se termină povestirea se poate deduce în volumul în profil și în face, Ed. Junimea, 1972 — unde se mai găsesc și alte destule povești „cinematografice”. Să mai amintim doar că, în 1973, Sukšin ducea să filmeze *Călina Roșie* într-un sat îndepărtat de provincie se adresa localnicilor spunînd printre altele: „Epoca noastră este toată stăpînită de mașini. Se cuvine însă să nu uităm de suflet, să fim mai buni, în mijlocul zgomotului auzurilor, în vecul marilor viteze să nu uităm că sîntem oameni, că trebuie să rămînem oameni. Să nu uităm că ne este dat să trăim o singură dată pe pămînt. De aceea să fim mai înțelegători, mai atenți unii față de alții, mai buni”. După numai un an, în 1974, Sukšin, înțre-zit de toamnă se culcă și nu se mai trezește. Avea 45 de ani, Asta e tot.

Bedros HORASAGIAN

### Factorul comun: Să nu uităm că sîntem și trebuie să rămînem oameni

noască înfrînt în confruntarea cu banalul cotidian (*Viștea particulară* al celuișii lui Raizman). În favoarea comicii de situații și caracter, ca în cazul filmului lui Todorovski, regizor ce spulberă cu neșălanță bariera dintre genuri nu numai în cadrul acelușii film, ci chiar pe parcursul unui singure secvențe.

Aducînd în discuție problemele vîrstei a treia (*Și viață și lacrimi și dragoste*), Nikolai Gubenko operează cu instrumentele mai delicate (fiind și mai divergente) ale tragicomediei.

S-ar putea pune întrebarea: care este scopul acestei desfășurări de forțe cinematografice? Cinematograful sovietic dă mereu un unic răspuns: despre om. În toată marea și modestia lui, în toată obstinția și naivitatea lui, în toată frumusețea lui — ca un ecou al unui personaj gorkian: „Om, ce mîndru sună acest cuvînt”.

Cristina CORCIOVESCU

nasturi, a rămas în costum de baie, a făcut cîțiva pași apoi și-a pus rochia și a părăsit scena sub nasul lui Serghei, soferul din primul rînd, care a început să aplaude furtunos, c-ă drept cu oarecare întîrziere. „Apoi apărură băieții în costume care pășăra la fel și zimbră. Apoi urmează un film.”

Să facem o mică pauză. Este vorba de o povestire a lui Vasili Sukšin cu un titlu ce ar trezi mai curînd zîmbete șăgalnice decît entuziasm: „Fondul sufletesc”. Dar nouă ni se pare că exprimă exemplar întreaga aventură în cinematograful și în literatură a celui ce a creat *Călina Roșie*. Nu vrem să-l comemorăm, ci doar să amintim că există filmele și cărțile lui într-un dincolo de moarte: autorul lor la doar patruzeci și cinci de ani și-a spus ca asta-i tot. *Koneț filma*, cum am văzut înscrise de altă ori pe ecrane. Dar și în viață, Sukšin, alături de ceilalți reprezentanți ai așa numitului „ruralii nouului val” — în mare parte traduși și la noi (Rasputin, Astafiev, Abramov,

Raizman are multiple semnificații. În primul rînd, pentru că astfel se creează o legătură peste timp și, în acest sens, este firesc ca o manifestare dedicată celei de-a 70-a aniversări a Marii Revoluții din Octombrie să înceapă cu un film care exact acum trei decenii a celebrat același eveniment. Apoi, pentru că acest film purta în sine presimțirile înnoirii cinematografului sovietic, înnoire ce avea să se facă cunoscută lumii în același an 1957 cu *Zborul cororilor* de Mihail Kalatozov. Mărturie a perenității lecției marilor maeștri al anilor '20—'30 (Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko) aplicată unui subiect tipic eroismului monolitic al perioadei imediat postbelice și colorată cu stralucirile umaniste, caracteristice devenirii ulterioare a cinematografului sovietic. *Comunistul* reprezintă totodată un jalon important în evoluția lui Iuli Raizman, regizorul care vreme de șase decenii a făcut dovada unei tinereți creatoare cu totul ieșită din comun (oare cum s-ar putea caracteriza altfel o filmografie care alătură, printre altele, *Așa s-a călîit otelul*, *Căderea Berlinului*, *Lecția viștei*, *Cominternul* lui, *Viștea particulară* și *Tempul dorințelor*).

Pentru a ilustra ce a însemnat, cu adevărat, acea înnoire despre care vorbim și spre care filmul lui Raizman deschisese o poartă, prezentăm retrospectivă a programat, în continuare, *Balada soldatului* de Grigori Ciuhra. O subtilă și foarte frumoasă legătură se țese între cele două filme prin imaginea mamei care își poartă pruncul pe drumul arid de jar, ducînd în suflet o moarte (filmul *Comunistul*) și care caie își așteaptă într-o margine de sat fiul plecat la război, fiu ce nu se va mai întoarce niciodată, dar a cărui moarte, ea, mama, nu vrea s-o accepte (*Balada soldatului*).

A fost și este, istorie și cotidian, eroismul morții și eroismul vieții, iată poli tematici ai întregii selecții, care a ilustrat astfel cele două preocupări predilecte ale cinematografului sovietic — filmul de război și filmul inspirat din actualitate. O asemenea împărțire ar fi uniformizatoare însă, dacă în fiecare categorie nu am evidențiat variațiunile de ton și stil ale fiecărei pelicule în parte.

Astfel, Semion Aranovici (Torpillori) privește războiul în cheie cvasidocumentară. Alternanța imaginilor color cu cele alb-negru corespunde nu numai schimbării locului acțiunii — în spatele frontului și în focul luptei — dar și dorinței de a îmbina ficțiunea în tot ceea ce are a românesc și senzational cu „imaginea-document” în toată austeritatea ei. Print-un plus de (pseudo)autenticitate spre un plus de dramatism — pare să fi fost de-za realizatorilor. O cale diferită alege Elem Klimov (*Du-te și vezi*), care adoptă o formula paroxistică determinînd la spectator reacții viscerale de respingere (uneori nu numai a războiului, ci și a filmului). Cuvîntul nelîntre-

cinema

Nr. 10 (296) Anul XXV

București, octombrie, 1987

Redactor șef

Ecaterina Oproiu

Coperta I

Covârșitorul lor magnetism:  
Irina Potrescu și George Constantin

Foto: Victor STROE



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

„Cititorii din străinătate se pot abona prin Romprest, la adresa: export, expozitor, poartă presă P.O. Box 12-201, telex 10376 presht București — Calea Griviței nr. 64-66.”

Prezentarea artistică și prezentarea grafică  
Ioana Stăte

Tiparul executat la  
Combinatul poligrafic  
„Casa Școlii” — București



în premieră

# Moromeții

**R**arori un film — chiar unul care-și propune să povestească viața unui artist al penelului — trezește o atât de puternică senzație de dominantă plastică încă din primele lui cadre cum o face filmul **Moromeții**. El pare ca preia de undeva de departe, o atmosferă de dramă monod, a unui cadavru în negru, umbre și tăceri, cu orizont obscur și cer ascuns, totuși învâltit într-un mister născut din amestecul de tonuri grune, întretăiate de strigăte, de foșnet de frunze. Satul, așa cum l-a văzut Andreescu, ar fi imaginea tutelă a **Moromeților** lui Stere Gulea. Filmul grațiează prin alb negrul său, creînd o imagine din care face un adevărat cadru emblematic. După o îndelungă plimbare prin acest „inceput de lume”, povestea care prinde viața odată cu învirea zorilor demarează lent, obosit, împovărat. Sînt zorile, unei case, necajite, zori care se nasc devotat pentru că și oamii se ridică anevoie la încă o zi de trudă nu pentru ziua de mîine, ci chiar pentru cea de azi. Toată prima parte a **Moromeților** se arată preocupată să deslușească secretul nu atât al oamenilor de pe aici, cît al acestei umanități, închisă în ea însăși chiar și atunci cînd vorbește și pare unită doar prin starea de așteptare. Fiecare așteaptă, nu însă același lucru: Iile Moromete pîndește cerul să vadă dacă a venit timpul să secer; Niculae pîndește oile și mai ales pe una din ele care-i dă lui primele necazuri în viață, vecinul îl pîndește pe Moromete să-l prindă la „ștritoare” și să-l ceară să-i vîndă salcîmul, pe care Iile n-are fi vrut să-l taie, dar o face cînd îi ajunge cutîitul la os (și sacrifică acest copac, simbolul înrădăcinării lui pe aceste locuri); îl pîndește apoi să-l ceară locul din fundul curții. Moromete îl pîndește pe perceptor; Circumaru îl pîndește pe el ca alegător; sora lui Moromete își pîndește fratele ca să-l aștepte pe nepoți împotriva păintelui lor; copii își pîndesc păintele pentru împărțirea de avere; și toată înșiră de „facere a lumii” se dizolvă în acest mister universal pentru care problemele de fiecare zi nu sînt deloc mărunte. Satul lui Moromete din film începe să semene cu vremea pe care o descrie Marin Preda. Și devine, lent, un loc al unei drame care nu înțelege să folosească gesturi largi și spectaculoase ca să se exprime, ci pauze, tăceri, răbuniri, repede curmate de un oftăt. Uneori izbucnesc o ceartă din te miri ce (dar toți știu că din alte cauze decît cele spuse cînd te ia gura pe dinainte). Și apoi iar priviri grele, bătînd departe, ocolind răspunsul. Din tăceri și priviri încremîntate **Moromeții** lui Stere Gulea acceptă că toată întînderea primei părți a filmului, descriind satul ca pe un loc în care, aparent, nu s-ar petrece altceva decît un ritual al zilei țăranelui atât de legat de munca lui la cîmp încît n-are mai avea vreme să și gîndească. Ca să-i dai seama că de dincolo de gesturile intrate de multă vreme în obișnuința se iese dimensiunea tragică a unei existențe pentru care cerul este de plumb și pămîntul de piatră, pentru care viața devine în fiecare clipă asemenea unei cufundări lente în mîl. Satul acesta și lumea lui, universul lui clădit în suferință cotidiană, dizolvîndu-și dorurile în fantazare și durerea în oftăt, imi apare, de fapt, mai degrabă ca un desen în carbune cu contraste abrupte, în care nuanțele se banuiesc mai mult iar realitatea om-natură pare o contopire. (În viziunea operatorului Vivi Drăgan Vasile — care dovedește un acut și deosebit instinct al traducerii în imagine a intenției realizatorului — se obține chiar o expresie ce aminteste de gravurii lui Masereel).

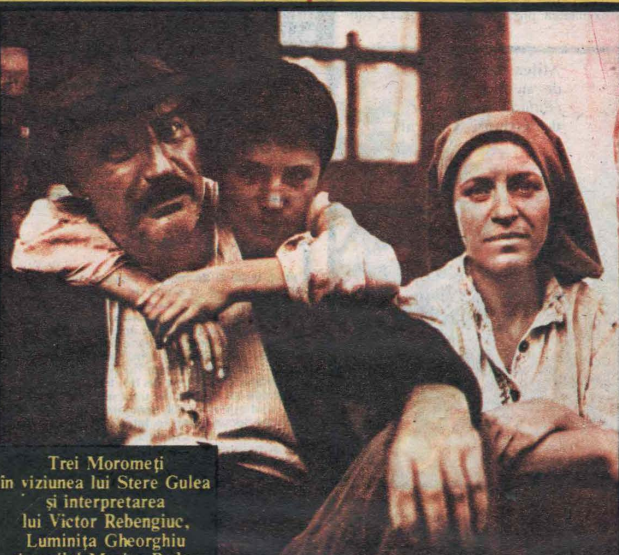
Aici, în satul lui Moromete, totul pare așa de cînd e lumea. Săracia și în filmul acesta exasperante care aduc în memorie țărani lui Băncăla și pe „1907”, atmosfera nu este de pasivitate ci, cum spuneam, de așteptare, caci „înșunarea, în toată misterioasă ei tăcere, a atins limita suportabilității. Ceva trebuie să se întîmple pentru că, altminteri, toată lumea asta ar fi amenințată să cadă în atemporalitate. Și cite ceva se și întîmplă: o încăierare cu acei „vameși ai fânii”, cînd un înrădănește să divulge o stare de fapt ce nu mai poate dura; un fiu al lui Moromete pleacă la București cu oile și dispare absorbit de tentația urbei; alți doi fiu ai lui Moromete caută să-l urmeze exemplul și, în sfîrșit, cel mai mic dintre Moromeți, Niculae, își revendică, insistent și obsedant, dreptul la o altă viață, conștient în dorința de a merge la școală. Întregul sat, pe măsură ce filmul se derulează, se dizolvă în atmosfera ogăzilor lui Moromete, preluînd alte prezențe doar prin punctul de caracter, care, totuși, contribuie la portretul țăranelui de aici și din acea vreme (a celui de-al doilea război mondial). Țăraniul acesta vine înșir de departe cu bagajul lui existențial. El a ajuns acum — asta o simt bine toți, dar mai ales Moromete — la un sfîrșit de eră: „Măi, Niculae, — spune el adresîndu-se parcă întregului univers, — dar încotro mergem noi acum, domnule? Și pe această întrebare fără răspuns, căruia îi poartă pe amîndoi în adîncul aburului de dimineață al pădurii.

Stere Gulea, admirator ba aș spune discipol al scriitorului, și-a împins admirația față de maestrul pînă la venerație, întelegîndu-l nu în litera operii sale, ci în spiritul ei atît de generos încît îi permite cineastului nu să-l ci-

tească pe peliculă, ci să-l re-creeze într-o povestire care folosește imaginea în ceea ce are ea mai tulburător, iar cuvîntul în ceea ce are ea mai răscolitor. Din această imbinare apare, un alt univers decît cel pe care și-l imaginază oricînd rîdește romanul. Pentru că aici, în film, cineastul își ia libertatea (așa spune ea, de fapt, își manifestă adevărata lui vocație) de a converti opera literară într-o expresie nouă, dar nu străină).

Discipolul acesta al cineastului la maestrul său scriitorul nu are, cred, valoare decît dacă duce la emanciparea discipolului, stabi-

subtextele ei. Contează mai puțin ce spune acel ziar, ci cum „le zice Moromete”, după ziar. Știința aceasta o deține doar el și venirea la locul de lectură nu este o întîmplare, ci face parte dintr-un adevărat ritual. Reacțiile la această lectură nu sînt nici ele trifluitoare, ci capătă, uneori, un caracter oracular scena însăși devenind, parcă, un for. (Scena deloc ușor de realizat și care, de altfel, nici n-a atins amplitudinea ei maximă în film). Raporturile dintre personaje sînt surprinse și descrise, mai ales, prin mobiliile lor. Cu membrii familiei sale Iile Motomete nu este



Trei Moromeți  
în viziunea lui Stere Gulea  
și interpretarea  
lui Victor Rebengiuc,  
Luminița Gheorghiu  
și copilul Marius Bădea

lind, astfel, o altă relație, pe un alt plan: cel al comunicării, între cei doi. Filmul nu mai este o imitare a literaturii, ci o expresie de sine stătătoare, inspirată de un model literar.

Stere Gulea preia, deci, povestea Morometilor lui Preda într-o concepție, într-o viziune în care comunică propria sa cunoaștere despre ceea ce au fost un anume țărăn, sărăcia lui, felul lui de a reacționa la cotidian și felul lui de a gîndi, sub falcul eternității. Iile Moromete este mai hîtru în roman. Filmul îl restrînge acest repertoriu, rezervîndu-l doar „un moment mare”, acela al lecturii ziarului în fața potcovăriei satului. Dar de la Caragiale începe, ori de cite ori un personaj desface un ziar, într-un spectacol, publicul începe să jubileze în speranța unei lecturi parodice. Publicul filmului lui Gulea are aceeași reacție și nu numai la lectura ziarului, pentru că el contribuie, cu pre-dispoziția sa la umor, la orice replică ce ar putea să favorizeze gluma, soția, farsa. Dar această lectură pune în evidență, la Moromete, o altă latură a rolului său în colectivitatea satească: dimensiunea ludică. Ea devine inițiere în arta de a tîlăci limba ziarului în limba țăranelui, cu toate

un dur ci un aspu, laconic, în sentimente, darînc însă în afurii și imbolduri. În relațiile cu conștienții, este circumspect și în locul răspunsului folosește cu predilecție subterfugii (ancestrali lui zestre comportamentală care l-a învățat că nu trebuie să se grăbească să dea răspunsuri). Nevasta nu are drept la cuvînt sau dacă-l rostește toluși, nu are și dreptul la un răspuns. Hotărîrile le ia doar el (ascultă însă ce spune și apoi cîntărește singur). Cînd, în sfîrșit, lămurăște lucrurile cu băieții lui cei mari, explicația intervine doar după ce s-a restabilit, cu mină forte, autoritatea paternă. Își reprimă orice sentimentalism, dar are capacitatea de a se arăta surprins și mingaiat în orgoliul lui de părinte de premiul înalt la școală obținut de cel mic. El exasperază pe perceptor cu „n-am bani”. Îl lasă să-și desearce toate amînările de satrap financiar, dar cînd apare perspectiva să i se la caili sau căruța găsește în fundul buzunarelui o mică parte din suma datorată ca impozit. Tergiversarea este la Iile Moromete — și greșesc cînd spun la Iile Moromete pentru că, se referă, de fapt, la toți ceilalți — o strategie a supraviețuirii care presupune înțelepciunea și

o adevărată artă a amăgirii și exasperării instrusului. Starea de veghe, mai ales noaptea, cînd ceilalți dorm, este momentul de contact al lui cu o experiență existențială îndelungată, sursă de inspirație pentru a doua zi. Cuta ce-i brăzdează fața nu exprimă doar strădania de a exista, dar și semnul că nu poate fi ușor răpus. Alde Moromete are în spatele lui milenii, în timp ce o zi nu are decît 24 de ore din care cîteva trec mai ușor pentru că dorm toți. Viața nu e pentru el decît supraviețuire, luptă perpetuă cu toți, luptă în care el nu are altă armă decît înțelepciunea și diversitatea comportamentală care l-au ajutat ațita amar de vreme. Pe chipul lui apare însă o trăsătură nouă în această povestire de care ne ocupăm și de care s-a preocupat Marin Preda și Stere Gulea, o trăsătură nouă care exprimă o stare nouă: derută, semn că ceva nu mai poate fi ca pînă acum.

Este în linii mari însăși panoplia de stări, trairi și introspecții pe care o parcurge Victor Rebengiuc în intruparea lui Iile Moromete. Parcursul artistic pe care-l săvîrșește acest interpret incomparabil cere o portretizare a lui ca Iile Moromete — Victor Rebengiuc făcută aparte, caci realizarea actoricească este, cred, un adevărat reper al creației actoricești. Rebengiuc — îndrăgesc să fac afirmația — nu a putea fi depășit nici ușor și nici cîrînd de vreun alt interpret în portretizarea nu numai a lui Moromete, dar a țăranelui nostru de pînă mai ieri, pentru că originea altceva ar trebui să poată defolia sufletul acestuia cu mai multă știință a descrierii detaliului și a conturării întregului decît o face el, ceea ce este greu de imaginat. Cum greu de imaginat ar fi însăși realizarea lui Rebengiuc fără replica dată de o echipă de interpreți de primă mîrim și înțere acestia, la loc de frunte, o țărancă-mama, făcută din răbdare, înțelegere, sacrificiu, trudă și acceptarea lipsei de bucurie cu nădejdea că o vor avea alții în locul ei și în primul rînd fiul cel mic: bucuria cunoașterii prin învățare. O acțiune care s-a dovedit capabilă să-i țină piept lui Victor Rebengiuc, Luminița Gheorghiu poate sta alături de el. Desigur, alți actori de talia Ginei Patrichi, a lui Doru Vișan, Mitică Popescu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu acceptă să facă echipă, punctînd doar niște personaje, și-au dovedit prin aceasta înșiră calitatea lor de mari interpreți.

Există aici, în **Moromeții**, încă o contribuție de o valoare deosebită: muzica scrisă de Cornelia Tăutu, nu numai valoroasă, dar chiar exemplară, compozitoarea făcînd, încă o dată, dovada simțului și înzestrării ei de a înțelege locul și rolul discursului muzical în dezvoltarea, ba chiar dilatarea sensului dramatic al narațiunii. Muzica scrisă de ea devine parte integrantă a poveștii Morometilor prelungirea cu alte mijloace a însuși gestului narativ. Muzica se topește în universul filmului dîndu-i o adîncime pe care n-ar fi putut-o atinge fără sunetele ei.

Dar nici fără costumele Svetlana Mihăilescu gîndite să exprime nu exotism ori mizerabilism ci sărăcia care nu se exhibă.

Filmul lui Stere Gulea, pornit de la intenția de a vorbi despre plecarea lui Niculae la școală urmărind, însoțibil, drama lui Iile Moromete, căzută adînc în sine însuși.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a Casei de filme Unu. Scenariul: Stere Gulea — după vol. I al romanului cu același titlu de Marin Preda. Regia: Stere Gulea. Decore: Daniel Răduță. Muzică: Cornelia Tăutu. Imagine: Vivi Drăgan Vasile. Cu: Victor Rebengiuc, Luminița Gheorghiu, Ginei Patrichi, Doru Vișan, Mitică Popescu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, copilul Marius Bădea. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică București.

În numărul  
viitor  
colocvii:

## Figuranții

de Malvina Urșianu,

film distins  
la Costinești '87  
cu Premiul special  
al juriului  
și cu  
Premiul pentru  
cea mai bună  
interpretare feminină:  
Mariana Bărbulescu



Cine

Nr.10 (296)

Anul XXV

Revistă a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, octombrie, 1987