



**Cine ma**  
Nr. 1  
Anul XXV (288)  
Revista a Consiliului  
Culturii și Educației Socialiste  
București, Ianuarie 1987

**Omagiul fierbinte al întregului popor  
Omagiul fierbinte al cineastilor**



# Omagiu fierbinte al întregului popor Omagiu fierbinte al cineaștilor

## Ani mulți fericiți pentru binele întregului popor

Întregul nostru popor urează ani mulți și fericiți, ani de spor și dăruire spre fericirea și binele României, tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarului general al partidului și președintelui țării și tovarășei Elena Ceaușescu, care ocazia aniversării zilelor lor de naștere, în acest ianuar. De-a lungul anilor, îndemnul secretarului general al partidului la întirniile cu oamenii de artă și respectiv cu cineaștii, ne-au fost și ne sînt repere esențiale în activitatea pe care o desfășurăm concret fiecare dintre noi, în activitatea de zi cu zi a studiourilor ca și în cadrul Asociației cineaștilor. Am învățat cu toții că filmul trebuie să fie operă de artă, dar nu trebuie să uităm că el nu are valoare dacă nu-și atinge scopul principal acela de a ajunge la mintea și sufletul spectatorului. Numai filmele care rezistă examenului foarte sever al opiniei publice — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — pot fi apreciate ca răspund cerințelor istorico-sociale ale epocii în care sînt create. Desigur nu subapreciez importanța criticii de specialitate, dar nici nu vreau să micșorez cu nimic, ci, dimpotrivă, doresc să evidențiez valoarea opiniei publice, deoarece întodeauna viața a demonstrat în toate domeniile de activitate, că numai ceea ce rezistă examenului opiniei publice, este cu adevărat valoros.

Cu fiecare an s-a urmărit noua calitate a filmelor noastre, pornind de la conținutul idealic, de la mesajul profund educativ al scenariilor și pînă la împlinirea lor în realizarea tehnico-artistică pentru a fi oferite spectatorilor. S-au realizat în acești ani filme, numeroase filme de toate genurile pentru tineri, pentru copii, filme cu teme dramatice sau comedii ce au asigurat calitatea și divertismentul ca și transmiterea de învățăminte. Trecind succint în revistă împliniri și succese nu trebuie să uităm că mai avem multe de făcut. Desi privind în ansamblu realizările cinematografiei noastre, putem spune că am abordat sute de scenarii inspirate din viața tumultuoasă a construcției socialismului, inspirate din folclor, din literatura clasică și literatura contemporană a spiritualității noastre, idei abordate cu mult curaj, cu mult talent și dăruire, cu mult profesionalism pe teme de actualitate, acele teme care oglindesc uriașele realizări ale ultimelor două decenii, ca și pe teme istorice.

Sînt ani frumoși, plini de împliniri. Sînt ani frumoși de viitor pe care întregul popor îi urează secretarului general al partidului, președintelui țării, Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu.

Ion POPESCU GOPO

## Gel mai bun fiu al neamului

Întodeauna la început de an, cînd ne pregătim pentru noi filme pe care le dorim mai bune decît cele precedente, gîndurile noastre, ale cineaștilor, merg spre cel care ne-a îndemnat mereu să ne autodepășim, să credem mai mult în puterile noastre, să facem din filmul românesc unul din semnele — document ale creșterii întregii țări. Considerăm participările activi în procesul de continuu înnoire a țării, artiștii-activiști în minunatul efort la care participăm, ne impunem, în primul rînd, să ne perfecționăm, zi de zi. Să depunem mărturie prin operele noastre despre starea de entuziasm a contemporanilor noștri, despre efortul general, de transformare socială, de formare a unui om nou cu o conștiință revoluționară, constructor al societății socialiste multilaterale dezvoltate.

Desigur, intruchiparea noastră artistică trebuie să fie adevărată, afirmind mărețele realizări ale Epocii Nicolae Ceaușescu, neocolind nici dificultățile, sau rămînînd în urmă ale unor fațade de ritm impletos al societății noastre, trebuie să dam glas ideilor noi, precum trebuie să conturăm pregnant strădania generală de combatere a unor mentalități depășite din comportarea noastră. Dacă am proceda altfel, am sîrăci înșelăciunea pe care vrem s-o prezentăm.

Filmul românesc a încercat și de multe ori a reușit, să fie consonant cu vigorosul pas înainte al țării. Sub continua și exactă îndrumare a partidului, a încercatului său conducător pe care-l sărbătorim în acest nou început de an, nu ne-am abătut niciodată de la direcțiile pe ni le s-au împlinit, de la o anumită conduită impusă de conștiința morală a comunistilor.

Sîntem hotărîți să ne aducem fără ezitare contribuția la efortul comun pentru cauza artei noastre revoluționare. Să lăsăm deoparte vorbele fără acoperire prin fapt artistic așa cum ni se recomandă de la cei mai înalți fori. Va trebui să cerem mai mult de la fiecare dintre cei ce trudim pe tărîmul extraordinar al artei filmului, să ne declarăm cu responsabilitate, cu fermitate, cu sinceritatea unitatea de idei.

Secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne amintește că trebuie să ne păstrăm glasiurile, stilurile artistice distincte, ca să putem conșona prin arta noastră cu ansamblul armonios, melodic, al unității de spirit și ideal al întregului popor, să participăm prin filmele noastre la pledoaria pasionantă pentru dezvoltarea personalității umane în societatea noastră.

Comuniștii cineaștilor, toți cei care iubim filmul și datorăm acestui timp sansa de a ne exprima prin film, ne îndreptăm, odată mai mult în această lume gîndind recunoștință spre președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu și spre tovarășea Elena Ceaușescu, însoțite de promisiunile de a ne onora angajamentul de artiști-cetățeni al timpului nostru, aducîndu-le tradiționala urare de La mulți ani!

Andrei BLAIER

## Vocația de ctitor

Ogîndă atotcuprinzătoare a unui popor, purtîndu-l mesajul de fapt și gînd, trăsăturile distinctive, specifice către viitor, mărturisindu-l astfel întru eternitate s-a dovedit a fi dintodeauna arta, creația artistică sinteză unică și irepetabilă a unui timp trăit astfel.

Artă vremii noastre socialiste. — În citirile careia sînt angajate, continuînd o nobilă tradiție, personalități puternice și talente autenticite — aduce din acest unghi de vedere una din mărturiile impresionante, alți în ceea ce privește participarea conștientă la îmbogățirea patrimoniului spiritual ca și contribuțiile calitative. O simplă statistică va evidenția astfel că titlurile și dimensiunile cărților de literatură tipărite în anii ce au urmat înscriserii României în noul său timp istoric, de după

actul memorabil de la 23 August 1944, depășesc numeric tot ce s-a scris, în această privință, în întreaga istorie a beltristicilor naționale, dar unor asemenea repere cantitative avem temeiuri adînci de a le adăoga elocvente argumente calitative. În noi ani ai țării — și cu deosebire în anii ce au urmat Congresului al IX-lea al partidului, de cînd destinele României contemporane sînt vegheate cu clarviziune patriotică și fermitate revoluționară de conducătorul partidului și al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu — s-au afirmat oamenii de artă cu o puternică și inconfundabilă forță creatoare, îmbogățind literatura și arta noastră cu opere de înaltă expresivitate artistică, de profundă reflecție etică și filosofică.

Este o datorie de conștiință, este necesar să numim acest adevăr de esență al noi

noastre culturi, să-i punem în lumină semnificațiile de anvergură și să le raportăm firesc la climatul istoric, social și moral în orizonturile cărui se înscriu actele de creație individuală, colectivă, prin spiritul și aspirații, în actualul colectiv al făturii operelor amply rezonate ale epocii socialiste a patriei. În acest climat își află punctul înalt al edificării sale în însuși spiritul — deschiător, de noi și vaste perspective — pentru zborul ideii și al metatelor artistice — pe care l-a adus în viața patriei Congresul al IX-lea al partidului, spirit pe care-l încorporează opera profundă și generoasă în principii dialectice creatoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, operă prin care (în raport de tradițiile și realitățile românești, de vocația constructivă, pasnică a poporului nostru, de spiritul de echilibru și omenie, dus la o nouă dimensiune prin transformările revoluționare ale prezentului și anticipările pe care acestea le implică) este sintetizată nu numai o experiență de istorică însemnată, ci se profilgărează drumurile de mîine ale culturii naționale — eliberată de sechelele și dogmele rigide ale unui timp revolut, de mîmări superficiale —, drumurile conștiinței de sine ale culturii române.

Există în opera teoretică a secretarului general al partidului un veritabil cod patriotic, etic și estetic, cuprinzător și generos, în spațiile cărui creația artistică își află repere vaste și deloc constrîngătoare. Fiindcă în concepția tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la rolul literaturii și artei, la locul și mîntuirea omului de artă în viața țării, această sintă indisolubil legate de popor, de experiența sa istorică, de viața și specificul vieții sale, de trăsăturile sale distinctive și năzuințele sale supreme. Privirile creatorului sînt în-

dennate a se îndrepta mereu spre izvoarele pururi întineritoare ale realității, spre poporul cărui îi aparține, nelăsîndu-se amăgite de poleia oricîr de strălucitoare a unor ulcioare de imprumut, ale căror culori lipsite nu pot amăgi decît pe cei nechemati pe marea artă și nu pot epata decît în locurile unde semidictismul și gustul vicat ar izbuti să dezonetizeze bunul simț, alți de propriu în partea de lume pe care am edificat-o prin milenii de eroică afirmare a filiniei proprii și durabilă construcție în spirit.

Lată de ce, este firesc, este necesar, ca în acest ianuarie sărbătoresc, rememorînd toate cîte s-au făcut în România, sub conducerea partidului, a marelui său conducător, să așezăm la loc de frunte numeroasele cititorii turistice, operele de artă — între care cele cinematografice — alși au locul lor distinct, — posibile toate datorită concepției înalt umaniste ce guvernează asemenea nepieritoare cititorii. Și să aducem omagiu nostru de aleasă cîntare, tovarășului Nicolae Ceaușescu care, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, de peste două decenii, sînt inima și gîndul luminos al năzuințelor spre durabil și frumos ale tuturor creatorilor, suđați prin convingeri de neclintit de trupul creator al eroicului popor român. Omagiuul suprem pe care creatorii îl aduc în aceste vibrante momente aniversare se află în inșeele acestor ani: opere în care strălucirile cîntului, gîndului, ale simțirii românești — deschise și primitoare față de gîndurile de bine ale tuturor popoarelor — au cunoscut împliniri memorabile. Omagiuul se împlinește, așadar, sub semnul firesc al eternității.

Nicolae DRAGOȘ

## Din adîncul inimilor noastre: La mulți ani!

trăim. Este emoționant să-i vezi, acum la începutul drumului lor, încă plini de stîngăci, dar și cu impresiionante rezultate în pelucile modeste ca proporții, dar încărcate de gînd și vis, care încercă să intruchipeze marile obiective formulate genial de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Congresul al XIII-lea al partidului atunci cînd spunea: „Sursa de inspirație a tuturor operelor, eroilor românelor, al întregii creații, trebuie să fie oamenii muncii. Sursa de inspirație să fie izvorul viu al muncii, al vieții poporului nostru, nu ulcioarele, chiar aurite, care pot deforma realitățile. A sorbi apa nu din ulcioare, ci din izvoarele limpezi, dătătoare de viață, constituie — și va constitui întodeauna — singura sursă adevărată de inspirație pentru toți creatorii patriei noastre, care doresc să scrie pentru popor, să trăiască împreună cu poporul!”

O dimensiune nouă a școlii de film contemporan din țara noastră constă și în faptul că pentru prima dată încercările studenției nu se mai limitează la cercul îngust al colegilor și dascălilor, ci se adresează și publicului, publicului tînr, elevilor, prin numeroase filme didactice de o mare varietate tematică. În toate aceste filme studenției se materializează astfel scopurile maiore despre care a vorbit în attea rînduri conducătorul țării și al Partidului. Pentru învățămîntul românesc, primul an al noului cîincinal a coincis cu începutul activității de exemplară însemnată pentru viitorul țării a Consiliului național al științei și învățămîntului, condus de tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu. Ne amintim de cuvintele cu mesaj pragmatic rostite de tovarășa Elena Ceaușescu la Congresul Științei și Învățămîntului: „Dezvoltînd interesul tinerilor pentru cunoașterea și prețuirea istoriei naționale, a trecutului glorios de luptă al poporului român, a mărețelor realizări obținute prin munca și eforturile întregii națiuni în alși socialismului, școlăre trebuie să cultive în rîndul-tineretului probleme sentimentale patriotice, hotărîrea de a servi neapărat țara, partidul și poporul, de a face totu pentru apărarea și dezvoltarea continuă a înfăptuirilor istorice ale României socialiste, pentru întărirea independenței și suveranității sale, pentru progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste!”

La omagiu fierbinte, vibrant adus de întreaga țară președintelui Nicolae Ceaușescu, tovarășei Elena Ceaușescu ale căror zile de naștere le sărbătorim cu vibrantă emoție în acest ianuarie — cînd apare pentru noi, românii, și luna Unirii — se alătură și în activitatea lor și cei ce învață acum pentru a deveni creatori ce vor conșona prin filmele lor minunată cronică a zilelor pe care le trăim. În începuturile lor de aștazi se pot descria nu numai mugurii rezistenței de mîine, ci mai cu seamă donia fierbinte de a se înălța în misiunile lor de artiști ai unei României comuniste, de artiști ai Epocii Nicolae Ceaușescu.

Heana BERLOGEA





**„Să faceți astfel, dragi tovarăși, încît anul 1987  
să marcheze o nouă etapă în ridicarea patriei noastre din toate punctele de vedere,  
ca țara noastră să devină mai puternică mai bogată,  
ca viața poporului să devină mai frumoasă!”**

**Nicolae CEAUȘESCU**

## Sărbătorirea tovarăsei ELENA CEAUȘESCU

Din Scrisoarea  
Comitetului Politic Executiv  
al C.C. al P.C.R.

Ca militanți de frunte ai vieții politice, sociale și științifice, dumneavoastră ați contribuit direct la elaborarea și înfăptuirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru, la realizarea neabătută a lăunșului Program al partidului de edificare a societății socialiste multilaterale dezvoltate și înaintare a României spre comunism.

Întregul nostru partid și popor cunosc și dau o aleasă și unanimă cinstire contribuției, de mare și înaltă răspundere comunistă, pe care dumneavoastră o aduceți — ca membru al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, prim-viceprim-ministru al guvernului și președinte al Consiliului Național al Științei și Învățămîntului — la găsirea soluțiilor și punerea în aplicare a văstreii planuri de dezvoltare economico-socială a patriei, la elaborarea și înfăptuirea programelor de creștere intensivă, de organizare și modernizare a producției, de ridicare a calității și nivelului tehnic al acesteia, de sporire a productivității muncii, la realizarea obiectivelor noii revoluții tehnico-științifice și noii revoluții agrare în România.

Prin devotament nemărginit și abnegație fierbinte față de partidul comunist și patria socialistă, prin spirit revoluționar și militant, prin sensibilitate și umanism, prin toate aceste minunate calități ce vă caracterizează întreaga viață și activitate, dumneavoastră, mult stimată tovarășă Elena Ceaușescu, întruchipați în mod strălucit virtuțile cele mai alese ale neamului românesc.

Dorim să vă asigurăm, și cu acest prilej aniversar, că rodnicia și neobosită activitate pe care o desfășurați cu exemplar patriotism și spirit revoluționar pentru progresul științei, pentru înfăptuirea mărețelor planuri și programe de dezvoltare economico-socială a patriei reprezintă pentru noi, pentru toți comunistii și cetățenii țării un minunat exemplu, un mobilizator îndemn de a face totuși pentru edificarea cu succes a societății socialiste multilaterale dezvoltate și înaintarea neabătută a României spre comunism.

Împreună cu întregul partid, cu întregul popor, animați de cele mai înălțătoare și nobile gânduri, vă aducem, mult stimată tovarășă Elena Ceaușescu, prinșul nostru de aleasă pretuire și recunoștință și vă adresăm din adîncul inimilor urarea de viață îndelungată, de multă sănătate și putere de muncă, pentru a contribui în continuare — alături de cel mai iubit fiu al națiunii, de marele și încercatul revoluționar și conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu — la înfăptuirea multilateralei a României, la înfăptuirea visului său de aur, comunismul.

Cu cele mai alese sentimente de înalt respect și afecțiune tovarășească, vă adresăm cu toată căldura inimilor noastre tradiționale urare LA MULȚI ANI!

Tovarășului Nicolae Ceaușescu,  
secretar general al Partidului Comunist Român,  
președintele Republicii Socialiste România

**Mult stimate și iubite tovarășe  
NICOLAE CEAUȘESCU**

În numele creațiilor de film profesionaliste și amatori, al filmologilor și cineaștilor, al tuturor celor care contribuie la educarea a milioane de spectatori prin intermediul artei cinematografice, vă rugăm să primiți, la aniversarea zilei dumneavoastră de naștere, cele mai sincere urări de viață îndelungată, în deplină sănătate, putere de muncă și fericire, spre binele întregii noastre națiuni, al României socialiste liberă și independentă, al cauzei păcii și socialismului.

În acest moment înălțător, care este o sărbătoare a întregului popor român, vă rugăm totodată, mult stimată și iubite tovarășă secretar general, să primiți asigurarea adevăratei noastre notărițe la politica internă și externă a partidului și statului, elaborată și condusă de dumneavoastră — chează viitorului luminos al patriei, a țării noastre — în familia națiunilor lumii. Exemplul luptei dumneavoastră eroice, închinată victoriei Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antimpărialistă, edificării socialismului și comunismului pe pământul strămoșesc, promovării în viață a principiilor comunismului de omenie și patriotismului socialist, ale spiritului revoluționar creator constituie pentru regizori și scenariști, pentru toți colaboratorii la realizarea filmelor, primul izvor de inspirație fecundă, imbold permanent spre realizări artistice și culturale superioare, demne de marile tradiții ale spiritualității românești, de epoca glorioasă care vă poartă cu altă îndreptărire numele.

Adresîndu-vă, cu cea mai profundă stimă și recunoștință, tradiționalul „La mulți ani” cineaștilor, filmologilor și activiștilor din cinematografie, împreună cu celelalte categorii de oameni ai muncii, se angajează să participe cu toată puterea talentului și competențelor lor la realizarea marilor obiective fixate de Congresul al XIII-lea al partidului, a indicărilor dumneavoastră, în vederea trecerii țării într-o nouă etapă istorică, pentru înfăptuirea noii revoluții tehnico-științifice, a noii revoluții agrare, a noii revoluții de dezvoltare a patriei, căutînd căile și formele cele mai eficiente pentru mobilizarea conștiințelor și energiilor necesare acestei opere constructive, a citorilor epocale inițiate de dumneavoastră, a tuturor sarcinilor care decurg din Programul partidului de edificare a societății socialiste multilaterale dezvoltate și înaintarea României spre comunism.

Vă încredințăm, mult stimată și iubite tovarășă Nicolae Ceaușescu, că în centrul atenției și preturilor noastre se află indicațiile pe care le-ați dat, în repetate rânduri, pentru dezvoltarea cinematografiei naționale, a producției și creației, a climatului și metodologiilor de lucru, a cineaștilor și înfăptuirii educaționale, prin care ați cu cea mai înaltă putere de răspundere poartă și expresie genialului constructiv și vocației patrice a poporului nostru, alinîndu-se în viața și lupta dumneavoastră cea mai pilduitoare întruchipare.

Consiliul Asociației cineaștilor din Republica Socialistă România





„Fie  
ca anul 1987  
să reprezinte  
pentru  
poporul nostru  
un an de noi  
și tot mai bogate  
realizări,  
de mari victorii  
în înfrățirea  
hotărârilor  
Congresului  
al XIII-lea,  
a mărețelor obiective  
ale edificării  
socialismului  
și comunismului  
pe pământul  
României!”

Nicolae CEAUȘESCU

## Omagiul fierbinte al întregului popor

### Zile de sărbătoare

În fiecare an, luna ianuarie ne aduce bucuria de a cinsti ziua de naștere a președintelui Nicolae Ceaușescu și ziua de naștere a tovarăsei Elena Ceaușescu. Sînt zile de sărbătoare pentru întregul popor și totodată prilejul cel mai potrivit pentru exprimarea celor mai sincere sentimente ale fiecăruia din noi și, nu mai puțin, a minții patriotice pentru realizările fără egal de care se bucură România în ultimele două decenii. Realitățile României de azi, dimensiunile României de mâine, a orașelor și satelor noastre, a uzinelor și ogoarelor noastre, a caselor noastre, spun totul despre măreața epocă denumită în istorie Epoca Nicolae Ceaușescu.

Cultura, arta, literatura zilelor noastre, adaugă la rîndul lor, prin realizările bine cunoscute o pecete originală și inconfundabilă la capitolul de înălțătoare istorie pe care îl ținem cu toată ființa noastră.

Noi cinești, creatori și tehnicieni, rememoram cu fiecare prilej îndemnul secretarului general al partidului spre o artă angajată, revoluționară, dar în același timp originală, personală. Sau cum spunea altă de plastic tovarășul Nicolae Ceaușescu, la una din întîlnirile cu cineștii, „să cînte fiecare pasăre în pomul ei!” — precizînd că în arta cinematografică „avem nevoie de toate genurile, și istorice și de actualitate și social-politice, și comedii, chiar cît mai multe comedii bune”. Îndrumînd în mod nemijlocit cu înaltă dăruire și grijă cultura românească, tovarășa Elena Ceaușescu spunea cu prilejul Congre-

sului științei și învățămîntului că „trebuie să se facă totul pentru pregătirea și îndeplinirea planurilor de producție în toate sectoarele de activitate”. — orientare pe care cineștii o înțeleg ca pe o sarcină de onoare în planurile lor de lucru, atît pentru anul în curs, cît și pentru întregul cincinal.

Atunci cînd privim la viața oamenilor alături de care trăim și muncim, nu putem să nu înțelegem că sîntem în continuare datori să ne depășim în creația noastră pentru a reuși nu numai ca semenii noștri să se recunoască în filmele noastre, dar ca și ei să ne recunoască pe noi drept cineștii contemporanei-tății.

Atunci cînd privim trecutul eroic, dramatic, zbuciumat și glorios al poporului nostru, nu putem să nu înțelegem că sîntem în continuare datori să ne depășim în creația noastră pentru a reuși să facem din filmele noastre mărturie artistică convingătoare și autentice despre istoria românilor.

Atunci cînd visăm, responsabili și încrezători la viitorul țării nu putem să nu înțelegem că sîntem în continuare datori să ne depășim în creația noastră pentru a fi la altitudinea Epocii Nicolae Ceaușescu și a perspectivelor ce le deschide ea. Sîntem deci datori mai mult ca orînd să fim cineștii revoluționari, creatorii unei arte revoluționare. Cu aceste gânduri noi cineștii, alături de întregul popor, urăm tovarășului Nicolae Ceaușescu, tovarăsei Elena Ceaușescu, multă sănătate și viață îndelungată!

Mircea MUREȘAN

### Mîndria de a fi român

Semne bune anul are!... spune o veche zicală românească. Semne bune anul are, spunem și noi, acum, cînd omagiem lupta neobosită a conducătorului nostru, președintelui Nicolae Ceaușescu, pentru instaurarea unui climat de pace și înțelegere între popoare.

Cunoscut pretutindeni în lume ca erou al Păcii, secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a identificat în conștiința omenirii contemporane cu acțiunea pentru clădirea unei lumi mai drepte și mai bune, a unei lumi fără arme și războaie, a unei lumi dedicate în exclusivitate telurilor pașnice, constructive, între care arta a fost dintotdeauna și a rămas una din expresiile cele mai semnificative și mai puternice ale unei societăți.

Mîndria de a fi român se explică în zilele noastre nu numai prin sentimentul că participăm la edificarea unei noi societăți, ci și prin sentimentul pe care-l datorăm președintelui țării de a ne fi făcut prin politica înțeleaptă și consecventă a României socialiste, responsabil și părtăși la destinul planetar.

Noi, cei care avem privilegiul de a fi contemporanii epocii, pe care cu îndreptățită mîndrie o numim Epoca Nicolae Ceaușescu, epocă de mari cîștigi și de dezvoltare a tuturor capacităților creatoare ale personalității umane — ne îndreptăm în acest ianuarie aniversar gîndul și urările noastre cele mai fierbinți spre cel care cu clarviziune, înțelepciune și fermitate conduce destinele țării, dîndu-i deplină sănătate, nesfîrșită vigoare și ani mulți la cîrma țării noastre.

Realizările învățămîntului, științei și culturii sînt astăzi strîns legate de laborioasa activitate a tovarăsei Elena Ceaușescu, strălucit om de știință mult apreciat pe plan internațional, militant de seamă al statului și partidului nostru. Oamenii de artă și cultură beneficiari ai îndrumării și sprijinului acordat de către tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu îi adresează acum în acest ianuarie, dublu aniversar, fierbinte urare de sănătate intru mulți ani fericiți.

Silviu STĂNCULESCU

### Din cartea de aur a istoriei

Noi, toți oamenii de cultură și artă, datorăm președintelui țării, secretarului general al

Partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, faptul esențial de a fi ridicat arta și cultura la nivelul activităților primordiale în societate.



„Acționind strâns uniți,  
în cadrul  
Comitetului național  
„Oamenii de știință  
și pacea”,  
cu întregul nostru popor,  
cu popoarele iubitoare  
de pace  
din întreaga lume,  
să asigurăm  
generațiilor de astăzi  
și generațiilor viitoare  
pacea,  
libertatea și bunăstarea,  
într-o lume fără arme  
și fără războaie,  
a colaborării  
și înțelegerii  
între națiuni!”

Elena CEAUȘESCU



## Omagiul fierbinte al cineștilor

În modelarea unei noi conștiințe, în forjarea omului nou, nouă actorilor ni s-a acordat, în cadrul acestui concept de un înalt umanism, un rol de seamă prin exemplul ce sîntem datori să-l așezăm în fața publicului nostru — fie de cinema fie de teatru, fie el tînr sau mai vîrstnic — pentru a da chip romanticilor contemporani, constructorii socialismului de azi, pentru mine. Este un concept care ne onorează, ne stimulează și ne îndatorăază față de Omul pe care îl iubim și îl sărbătorim, alături de întreaga națiune, în luna lui ianuar.

Tot cu acest prilej omagial, alături de întreaga breaslă și împreună cu întreaga țară, vreau să-mi exprim recunoștința față de președintele republicii noastre, pentru faptul de a fi refuzat în drepturi istoria noastră multimilenară. Ideea că viitorul poate fi clădit doar pornind de la prezent așezat pe bazele perene ale trecutului — a unui trecut zbuciumat, dar glorios cum este cel al poporului nostru — ne-a dat nouă actorilor șansa mereu reînnoită de a interpreta eroii înscriși în cartea de aur a neamului nostru, a acelor ce

au păzit, — jertfindu-se de-alungul secolelor și milenilor — demnitatea, libertatea și independența națională.

Sînt două dintre acele concepte înnoitoare fundamentale pentru arta și cultura noastră, elaborate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, concepte prin care ne-a asigurat deschiderea — și nouă artiștilor — spre mileniul trei. Și nu se poate sublinia îndeajuns, cît de mobilizatoare sînt pentru conștiința noastră artistică, pentru efortul nostru creator, investiție într-o nouă calitate a vieții și a muncii noastre, aceste principii încorporate cu putere de lege în documentele Congresului al XIII-lea. Este gîndul nostru de recunoștință la această aniversare, cînd din inima țării, urmă tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu: Multă putere de muncă întru mulți ani!

Ion BESOIU

înalte idealuri umane și naționale, readucînd în actualitate trecutul de luptă și glorie al poporului român, năzuința lui dintotdeauna de pace și progres. Am fost rînd pe rînd Ștefăniță Vodă, Lăpușneanu Vodă, Vlaicu Vodă, ca și atîția eroi ai zilelor noastre, parcurgînd în planul ficțiunii, traiectorii de afirmare dramatică a românilor pe aceste meleaguri.

Incontestabil, toate acestea au fost posibile doar în anul socialismului și pentru toate acestea mulțumim din inimă partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu!

În această lună a începutului de an, cînd întreaga noastră națiune, sărbătorind ziua de naștere a conducătorului iubit, secretarul ge-

neral al partidului, președintele Nicolae Ceaușescu și pe aceea a tovarășei sale de viață, de luptă și de muncă, tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, se angajează solemn să ducă la îndeplinire istoricele hotărîri ale Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, mă simt alături de întreaga breaslă, în strădania noastră de a nu preocupă nici un efort pentru înflorirea culturii și artei noastre socialiste. Este un gînd mobilizator, este modul nostru de a participa la acest ianuarie aniversar.

George MOTOI

## În grai aniversar

**A** bătut deunăzi Anul Nou. Pămîntul — cuprins de o liniște hrîntoare, pentru iarbă, pentru grîul viitor.

Ianuarie vorbește pentru noi. românii în grai aniversar. Pentru știința și cultura acestui neam, pentru forța economică, dar și de suflat a aceluiași neam românesc. Pentru fermitatea generoasă, lucidă a cuvîntului Pace, întru slujirea căruia ne dăruim lumii de-alcîi, din România. Ideea de desăvîrșire multiplă, ascensiunea spre ideal, democratismul revoluționar în formele proprii vieții de zi cu zi, politica industrializării, dar și aceea a îmbo-gătirii întru spirit, politica gestului confratern, statuarea umanismului pentru umanitate, lată cîteva din liniile de forță prin care aș defini un portret al epocii ce o trăim, linii de forță trasate de cei pe care națiunea, poporul român îl omagiază acum, în ianuarie: tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu.

Ianuarie. Ianuarie de dor. Cu inefabile cali-

grafii, ianuarie cînd țara întreagă își omagiază președintele pentru împlinirea generoasă a acelor certitudini de mult rîvnite.

În profesia de cineast-documentarist, timpul se duce și vine, prin cuvinte — imagini, prin imagini — cuvinte. Articulații, puncte și nuanțe la Mareaș portret al Epocii Nicolae Ceaușescu, portret difuzat în sutele de mii, în milioanele de fotografii, ce fixează, pentru azi și pentru mine, imaginea miraculoasă a țării ce se prîmeste complex, continuu.

Este acesta un privilegiu (și nu unul oarecare) de a căuta aerul pur, inegalabil al performanței între gesturile cotidiene din România socialistă.

Este un privilegiu șansa de a stăpîni terapia visului prin concrete, inexpugnabile fapte de muncă.

Este un privilegiu tinerețea perpetuă la care este racordat spiritul nostru, al milioanele de constructori ai păcii din România acestui final de veac.

Nicolae CABEL

## Ga artist, ca cetățean, ca oștean al partidului

**I**ncontestabil, sînt un actor al acestui timp, plămîdit de imperatiile dezvoltării multilaterale a societății românești, a omului cu o conștiință nouă. Sînt alături de generația mea profund recunoscătoare de tot ceea ce partidul și statul nostru, sub conducerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, au investit în ultimele două decenii de istorie revoluționară pentru ridicarea patriei noastre pe noi trepte de pro-

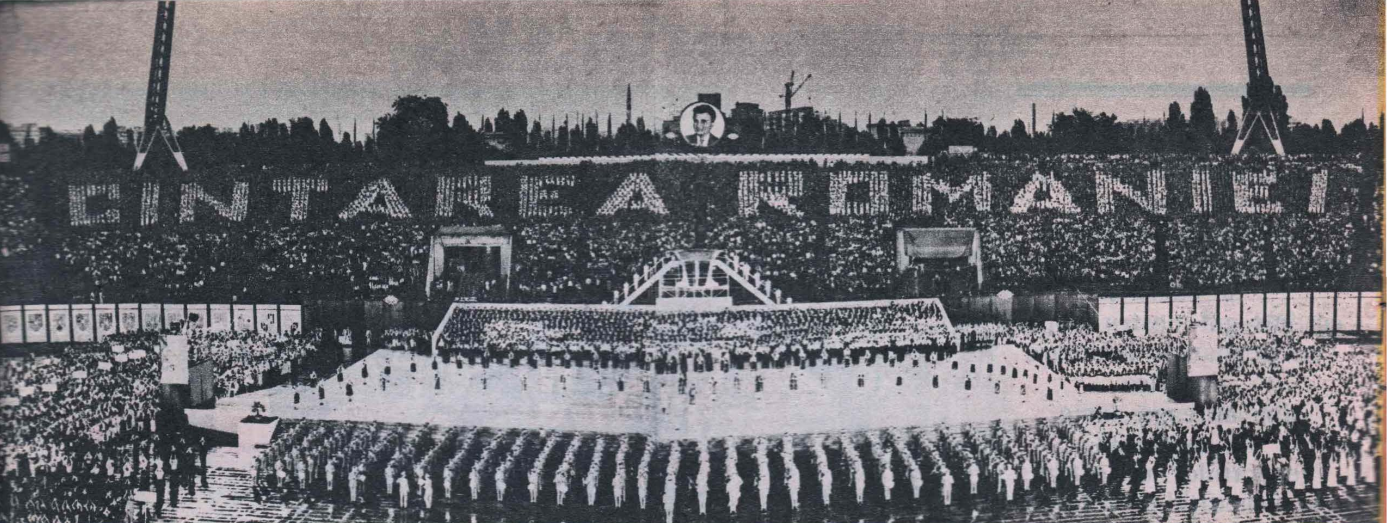
gres și civilizație, de dezvoltare materială și spirituală.

Incontestabil, sînt unul din milioanele de fii ai socialismului românesc, afirmați în socialism și pentru socialism!

Ca artist, ca cetățean, ca oștean al partidului meu, sînt pe deplin conștient de aceasta.

Am fost, pe scenă sau pe ecran, în toți acești ani al Renașterii socialiste a României interpretul unor roluri purtătoare ale unor





## Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României“

### Pelicule „de aur“

**P**articipare peste așteptări la ediția a zecea a Galei — concurs a cineacluburilor bucureștine intitulată ambicios „Película de aur“ — peste 50 de filme noi din toate sectoarele Capitalei. O recoltă record, obligînd la o modificare a unghiului discuției și a instrumentației comentariului. Ne vom dispensa, deci, de condescendența cu care e tratată adesea producția amatorilor, considerîndu-ne în fața unei activități artistice gata să se confrunte cu criterii și finalități specifice, dar într-un demn raport cu ansamblul cinematografiei naționale.

O recoltă record  
și un palmares la fel

O primă diferențiere cifrică: aflusul celor 50 de pelicule se datorează în parte impresiei constante că nici cinematograful concurenței, nici organizatorii de la Centrul municipal de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă n-au recurs la o preselecție sau au făcut-o cu o larghețe deliberată. De unde și acumularea în proiecție pînă la zece titluri sub aceeași semnătură, performanță stabilă de un reputat cineaclub, Victor Coloneu, de la Clubul „Faur“ care — în plus — și-a văzut nu mai puțin de cinci lucrări din cele zece incluse în palmares. Palmares, în consecință, extrem de cuprinzător, cu nu mai puțin de 32 de filme citite, ceea ce-l face greu reproductibil. S-ar zice că juriul condus de regizorul Geo Saizescu a trebuit să-și asume post factum rolul unei comisii de preselecție, iar lista de premii a devenit nu altă operă de ierarhizare calitativă a reușitelor, ci o evidență statistică a tuturor încercărilor mai mult sau mai puțin meritorii, fie și numai în intenții.

Jubiliar fiind, la a zecea ediție, Gala bucureșteană s-a instituit astfel mai ales într-o premisă de lucru și s-a declarat ca atare prin cuvîntul noului instructor al Centrului municipal — regizorul Andrei Blaier — care are în vedere finalizarea ulterioară a unor dintre lucrările proiectate în concurs. Perspectivă salutară, întrucît productivitatea este mai mult decît îmbucurătoare, receptivitatea față de florile oricărei pasiuni reale e de rigoare în mișcarea cineacluburilor, iar preocuparea de a promova în etapele următoare ale Festivalului național „Cîntarea României“ cît mai multe titluri ale propriului centru e și ea oarecum de înțeles. Cu o condiție: ca toate acestea să nu estompeze sensul însuși al competiției, să nu pună prea acut în discuție autenticitatea metalului prețios din titlatura „Película de aur“.

Lipsind, în afară de o preselecție mai severă, o discuție aplicată, după încheierea proiectelor, unele notări la obiect se impun cît puțin retrospectiv, cu altă mai mult cît „Película de aur“ e unicul concurs din țară care se dispensează de participarea, de reperi clarificatori și stimul conștient din alte județe, din centre unde cineaclubismul și arta amatoare în general au prin tradiție o pondere ieșită din comun și produc mai frecvent lucrări de excepție.

Aur, argint, bronz...

Să reținem, pentru început, că din cele 32 de citări ale bogatei liste de premii bucureș-

tene, au căpătat trofeul titular al concursului numai trei lucrări care, chiar dacă nu sînt cu totul și cu totul de aur, argintul sau bronzul îl meritau, eventual împreună cu alte încercări.

**Recuperare** (Cineclubul Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor, autori Lucian Petcu și Cristian Ghenovici) este una dintre „peliculele de aur“, distinsă și cu premiul I la categoria „film documentar“. Subiect inedit, exemplar atît prin legătura sa cu activitatea productivă a colecționarilor din care autorii fac parte, cît și prin adevărarea la mijloacele specifice cineaclubului. Este „povestea“ scoaterii la suprafață și repunerii în circulație a unui vas scufundat. Ca și într-o lucrare precedentă a aceluiași club (*Podul de la Medgidia*), unele articulații ale poveștii sînt la nivelul suitorilor eliptice de fotografie, fie pentru că momentele cheie ale operației s-au desfășurat în absența cineaștilor, fie din cauză că scenariul și decupajul ad-hoc n-au

prăjituri, cum face șlagărul ce severse drept leit motiv muzical al filmului.)

Pseudo filme turistice

Cel puțin cu aceeași îndreptățire ca aceste ultime două lucrări, ar fi putut candida la trofeul titular al concursului bucureștean propunerile lui Ioan Flechtenmacher de la Cineclubul liceului „George Enescu“ care, dintre toți concurenții acestei ediții, ni s-a părut cel mai aproape de vocația artei ecranului. Toate cele patru pelicule ale dascălului de muzică — fiindcă aceasta este profesia moștenită și practică de cineaclubul nostru — atestă că el face din pasiunea pentru film o a doua profesie virtuală. Nu numai *Stolnicul Cantacuzino la Padova* (distins cu premiul I la categoria „film documentar“), dar și *Cantacuzinii în Tîra Românească* (semnat împreună cu Mihaela Petrina Dima) evidențiază un gust maturizat pentru documentul de epocă, pentru măturile originale ale istoriei noastre la care — iată — se întîmplă ca amatori să ajungă uneori înaintea profesioniștilor. La prima vedere, tîrîrul documentarist pe cont propriu parvine la astfel de măturări cu prilejul unor voiaje în țară sau în străinătate (do-

un exagerat orgoliu al autonomiei.

De incurajat și de descurajat

În alte producții ale concursului pe care-l comentăm, cu cît înzestrarea artistică este mai plauzibilă, cu atît se întîmplă uneori să fie mai frapantă tenta manieristică, ivită prin contaminarea cu clișeele profesioniștilor. E cazul tripticului, altminteri meritoriu, prezentat de Mihai Orvîș, de la Cineclubul „Ecran Util“ al Casei de cultură a sectorului I: *Memento, Nocturnă, Metamorfoză*. Simptomatic, tripticul ar figura trei trepte spre o anume abstractizare a compoziției. În *Memento* (Premiul II la categoria „poem-eseu“), regizorul totodată interpretează contemplația colțului din Muzeul Satului, cu sugestia transparentă a întoarcerii la surse. *Nocturnă* este în schimb o compoziție de interior, în care același regizor totodată interpretează se contempla pe sine, în vecinătatea de taină a unei lumini și sugestia e mai puțin transparentă, în ciuda cîntărilor din Bacovia. Pentru că în *Metamorfoză* autorul s-a renunțat altă la argumentul propriilor figuri, cît și la orice apariție umană, fiindmă suite de tablouri grafice, cu serii miniaturale de figuri geometrice, florale, etc. Sint de incurajat la acest nou cineaclub — căci tripticul marchează un debut — sînt de incurajat refuzul ilustrativismului, aplombul unghiului subiectiv, susținut de gestulația spontană a personajului adus în cadru, de mișcarea fluidă a aparatului în ambianțe naturale sau construite, de atmosfera datorată indoscibil, clar-obscurelui practicat de Dan Plesoiu, care debutează și el prin acest triptic, decamdată ca operator. Este însă de descurajat un oarecare narcisism, poate ca reflex întîrziat al considerării aparatului de filmat în categoria ustensilelor casnice, bune de întocmit albume de familie cu circuit închis. Născut ca să asculte simțul de observație asupra lumii înconjurătoare, filmul riscă atunci să atrofieze acest simț, fără a ne oferi altceva decît simulacrul unor stări meditative, oricît au fost ele de sincere din plecare. Un antidot împotriva exersării preliminară a simțului de observație și altfel decît într-un muzeu, în raport cu realitatea care n-a devenit încă expozant, nici grafică abstractă.

Dintre filmele didactice și utilitare, s-au evidențiat *Blogaz* de Val Bobocă, *Mircea Toma* și *Fabian Teod* (Cineclubul Institutului de studii, proiectări și cercetări pentru industria alimentară) și *Tripla proiecție ortogonală* de Dorin Goagă (Cineclubul „Micronul“ al Institutului și al întreprinderii de Mecanică Fină). Inițiativa realizării cu mijloace de cineaclub a unui scurt metraj științifico-fantastic, nici mai mult nici mai puțin decît după modelul din *Războiul stelelor* (S-a întîmplat milne de Ghiu Valentin, de la Cineclubul I.C.L. Alimentară nr. 1) este mult prea insolită pentru a nu fi lăsată în seama unei discuții ulterioare. Cît despre reportajele sau portretele individuale ori de grup menționate mai sus, dar care ar merita totuși citate, ele s-ar împărți în trei categorii: unele de la a căror corectitudine nu se poate cere mai mult (de exemplu, *Indemînare*, precizie, pasiune și *Muntele de sare* de Victor Coloneu — Cineclubul „Faur“), altele care ar avea de cîștigat prin unele epurări (*Fără aplauze* de Ion Iordache — Cineclubul Întreprinderii de confecții și tricotaj și în fine cite unul care ar trebui reînscut de la capăt, altfel, cu mijloacele unei publicistici demne de obiectul ei („*Lumea*“ la ea acasă de Lisette Rusănescu, Stelica Feraru și Ivan Petcu, de la Cineclubul „Agerpres“).

Valerian SAVA

### Teme istorice și de actualitate

permis saltul mai decît de la diaporama animată la cinematograf. Dar recursul la documentarul realist dedicat ritualurilor muncii cotidiene inspiră încrederea că acest salt se va putea produce cu succes, prin perseverență în aceeași direcție.

Celelalte două pelicule „de aur“ se intitulă *Atomul numai pentru om* de dr. Ovidiu Burducea (Cineclubul sindicatelor sanitare) și respectiv *Pace, pace pe pămînt* de Anton Rogoz și Gelu Mureșan (Cineclubul „Hermes“), ambele cu tematică afișată în titluri. Primul este foarte concludent în inventarierea și filmarea în laboratoarele noastre a utilităților pasnice, de ordin medical, ale energiei atomice și ar fi fost încă mai eficace dacă nu tinea inițial să figureze, ravagiile exploziei de la Hiroshima prin incendierea cu chibritul a unor tufisuri autumnale. Al doilea mesaj de pace recurge la un reper din iconografia cinematografică: figura lui Charlot din care autorii fac efigia spiritului de toleranță și a indignării antimilitariste. Efigia devine astfel antetul unui film-manifest, uşor abil și apăsător de fraze de montaj paralel și contrastant, a căror tîntă polemică sînt pregătirea de război și sărăcia din lume (să precizăm însă că numele lui Charlot nu trebuie pronunțat în așa fel încît să se confunde cu al cunoscutului

vădă, al treilea film din concurs, *Stampe vieneză*), dar ceea ce încredințează el ecranului nu este un „documentar turistic“. Sînt însemnări de călătorie elaborate, cu cadre filmate mai niciodată din unghiuri neutre, cu încadrături studiate, cum sînt și succesiunile de încadrături asupra aceluiași obiect de filmare, cu o remarcabilă funcționalitate a muzicii, a coloanei sonore. Ioan Flechtenmacher se singularizează o dată în plus prin această aptitudine rară, vitală în cinema, pentru discursul audio-vizual, preocupare sacrificială parțial sau integral în cele mai multe din cele 50, ca și din cele 32 de scurt metraj aici discutate, datorită indiferențelor, standardizării sau improprietății ilustrației sonore. În fine, un al patrulea proiect materializat sub aceeași semnătură se intitulă *O primăvară ca oricare alta* — poate cea mai convingătoare probă a sensibilității poetice vizionare sub egida „Peliculei de aur“, probă a efortului de a folosi aparatul de filmat la gradul de mobilitate al privirii. Doar unele leit-motive imaginetice par inerțiale, repetitive, în această alegie pe teme primăverii timpurii. Ele atrag atenția asupra unei capcane a manierismului, la fel cum documentarele pe teme istorice citate mai sus semnaleză inerția vorbejului redundant în comentariul compus separat, cu

Permanente tematice în lucrările foto-cine-amatorilor:  
arta populară și frumusețile naturii





## Filme omagiale

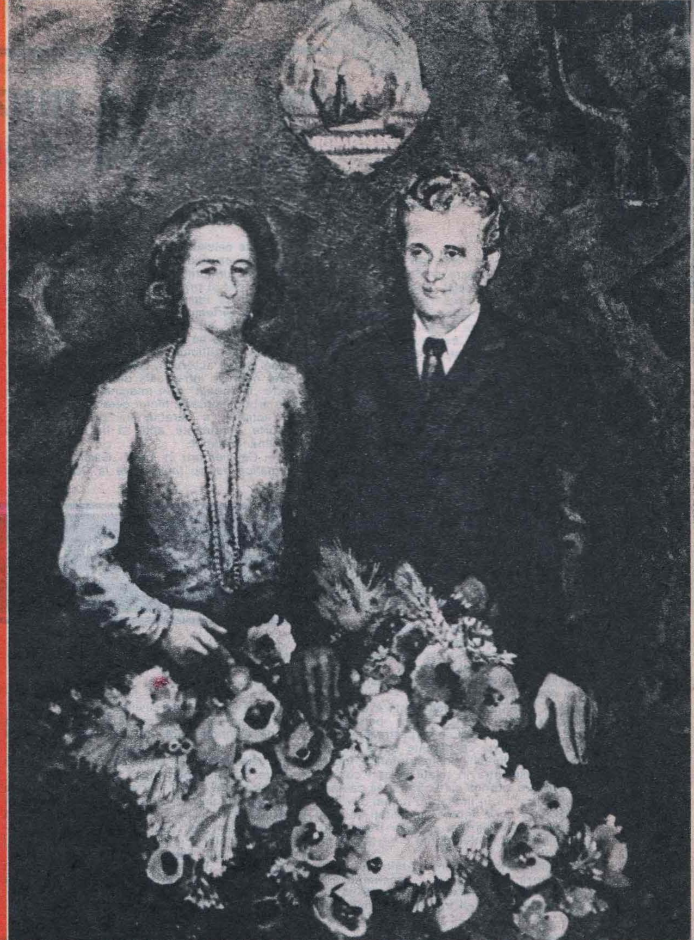
### Zi de sărbătoare

**M**arile sărbători ale poporului au favorizat apariția unui gen anume de consemnare a lor cinematografică: reportajul artistic. Reportaj al festivității propriu-zise filmată simultan cu mai multe aparate și montată într-un flux cinematografic urmind fluxul spectacolului, apropiind detalii sugestive, sau reportajul amplificat cu secvențe din letopisetul anilor evocați, îmbogățit cu imagini din realități contemporane, înregistrate anume ori preluate în cronici la zi. Și într-un caz și în celălalt, valoarea de document prevalează, „artisticul” conștient în incusina cu care regizorul, monteurul, operatorul (de obicei mai mulți) ilustratorul muzical, comentatorul reușesc să ridice ansamblul și momentele festivității (spectacol, asistență, faptele construcției) la emolia, semnificația, anvergura evenimentului sărbătorit. Deci nu alt prin lungimea sa ci prin amplitudine, rezonanță emoțională, idealică, se deosebește un „docu-artistic” (cum i se mai spune acestui gen compus) de un documentar obișnuit.

Un asemenea film document al epocii noastre este **Zi de sărbătoare** realizat de Gheorghe Vitanidis împreună cu o amplă echipă (operatori: Ion Marinescu, Valentin Ducaru, Gabriel Cobasnicu și Alexandru Groza montaj: Elena Nătu). Filmul începe ca un reportaj al grandioasei festivități populare de pe stadionul 23 August din Capitală, ocazionată de aniversarea eliberării țării — sărbătoarea națională a României — și devine, prin acumulări de sensuri, metaforă, documente cinematografice, un poem emoționant închinat Patriei, Partidului, Secretarului său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Prezentat în luna ianuarie, poemul este totodată, un vibrant omagiu cinematografic adus celui care s-a identificat cu năzuințele poporului, inclinandu-și întreaga viață luptei revoluționare pentru binele țării, pentru triumful socialismului în România. Aparatul se apropie de tribuna oficială în care conducătorul statului, alături de tovarășa academician doctor inginer **Elena Ceaușescu** deschid festivitatea și întonează, împreună cu zecile de mii de oameni ai muncii de pe stadion, Imnul Republicii. Trompeta vestesc sărbătoarea, freamat de steaguri, eșarfe, volanuri purpurii, galbene,

azurii, culorile drapelului se revarsă în valuri mișcătoare pe gazonul verde; fete în rochii lungi, albe, cu minci vapoase, dansează în sunetele melodioase „Ciocirlii”, pasăre uriașă cu mii de aripi, în zbor grațios, „Patria e azurul cerului, aurul holdelor, rubiniul macilor”, versul frumos rostit de interpret răsare firesc, din mijlocul multimei, și se înalță ca o declarație de dragoste către țară și conducător. Recunoaștem glasurile unor actori, chipurile lor, dar toate se topeșc armonios în imaginea-simbol al elanului colectiv, al omagiei lui pe care o țara întreagă îl aduce celui mai strălucit fiu al ei. Soliști vocali sau balerini de renume, pășesc alături de artiști amatori. Versurile aparțin unor poeți de seamă, și toate se revarsă generos și se adună, buchet de talent, într-o imagine-metaforă atât de inspirat denumită „Cântarea României”. Inițiativa creatoare, stimulatoare a creației la scară națională, aparținând celui cinstit și admirat de milioane de români, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. „Jnimă din inima țării” cîntă corurile reunite, într-o revărsare de armonii și culori strălucitoare.

O secvență memorabilă pentru frumusețea ei plastică este metafora sugerind năzuința supremă a poporului nostru: pacea. Metafora admirabil pusă în valoare de aparatul cinematografic — de cele douăsprezece aparate care au filmat simultan grandiosul spectacol. Tinere și tineri în culori azurii și albe oferă privirii un tablou viu și feeric. Din ansamblul coregrafic se desprind grupuri de cîte trei dansatori aduși în prim-plan și apoi cuprinși în ansamblul stadionului: femeia ocrotește cu brațele copilul, în timp ce bărbatul domină grupul, trup energic, hotărât să apere viața celor dragi. Viața planetei Pământ. E un moment înălțător ca și revărsarea copiilor pe gazonul verde, în timp ce pe fundalul stadionului apar plăcutele-eșarfe anunțind momentul „Copii-primăvara țării”. Ca și spectaculoasele grupări statuar-vivante ale sportivilor figurind succesele sportului românesc în ultimele două decenii. Finalul impresionant respiră o singură dorință, un singur gînd-legământ: poporul, alături de partid și conducător iubit. Un legământ de credință rostit din pieptul a 22 de milioane de locuitori ai plaiurilor noastre: **România-Ceaușescu-Pace!**



### Imn pentru primăvara țării

**O** nouă „Cunună de lauri”, un nou film-omagiu închinat Partidului și iubitului său conducător, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. **Imn pentru primăvara țării** se adaugă experienței cineastilor într-un domeniu care se constituie artistic sub ochii noștri. Formula originală, cu vîrtejuri din vechi „janturi magice” dar un spectacol total modern, înglobînd scenele ce sugerează evenimente din istoria partidului, tablouri vivante, recitative, formați corale, ansambluri coregrafice figurînd scene de muncă și documente iconografice de epocă, secvențe din arhiva cinematografică alături de recente filme și toate gândite, orchestrate într-un ansamblu armonios de o mare putere emoțională. E ceea ce reușește să realizeze cu fantezie și printr-un sustinut efort al întregii echipe regizorului Anghel Mora fiind filmată festivitatea prilejuită de aniversarea celor 65 de ani de existență ai Partidului Comunist Român. Spectacolul a devenit film dinamic nu numai prin varietatea unghiurilor de filmare, ritmul montajului, dar mai ales prin corelări sugestive ale momentelor istorice dramatizate, documente plastice-figurative proiectate pe ecranul film al scenei sau filmate în exterior — cadre spectaculoase ale unor construcții spectaculoase, cititorii ale Epocii **Ceaușescu**.

Flash-uri-rememor din multitudine istorie a unui popor: efigiile primilor luptători pentru libertate: Burebista, Decebal, scene de pe columnă, apoi voievozii cei mari; Mircea, Ștefan, Mihai și — de pe scenă — vocea interpretului lui Mihai „Iată pohta ce-am pohtit” realizarea marelui vis al Unirii tuturor românilor. Continuitate de năzuințe, istoria unică și unitară, partidul prelînd cele mai generoase idealuri ale poporului. Martiri ai luptelor sociale și naționale: tabloul cunoscut înfățișîndu-i pe Horea, Cloșca și Crișan, filmată în prim-plan roata suporului. Chipul nobil al Bălcescuului ne privește din portretul binecunoscut adus în prim plan, iar de pe scenă, actorul care-l figurează rostește motivarea: „Cauza revoluției? Cele 18 secole de aspirare și împingere”.

Început de viață în România: primele mișcări muncitorești — tablouri de epocă și cîteva secvențe filmate, un succint prolog în imagini la secvența constituirii partidului comunist, în mai 1921. Tînărul revoluționar **Nicolae Ceaușescu** vorbind cu însușire tovarășilor. Cheia detaliu sugerează procesul de la Brașov, fereastra cu zăbrele, plăcută amintind: în această celulă a fost interzis. Portretul cu ochi scăpători și un glas ener-

gic ce avertizează lucid asupra primejdiei fasciste: „Hitleriștii bat la porțile României”. Defilări în pas de glăci pe străzile Europei. Secvențe de tristă amintire suprainpresionate cu titluri proclamînd „Jos fascismul” „Jos razboiul”. Marea manifestație antifascistă de la 1 Mai 1939 organizată de partidul clasei muncitoare, din mijlocul manifestanților, în fotografie se distinge chipul comunistului **Nicolae Ceaușescu** alături de tînăra luptătoare **Elena Petrescu**. Biografia unor tineri revoluționari, biografia unui tînăr partid revoluționar se suprapun eroic, deslănșul deșenilor. Alt izbucnit rapel la anii războiului de eliberare. O mamă își așteaptă fiul; scrisorile celor de pe front, sint rostite în versuri amintind ciclul ostășesc al lui Vasile Alecsandri. Unul din fii cade, ceilalți continuă lupta. Borna 535. Tricolorul la Carei. Dezrobirea Ardealului și apoi, mai departe, a altor țări ingenunsele de cheate de fasciști. Ziua Victoriei: secvențele cunoscute de arhivă, intrarea trupelor românești — secvență care se continuă pe scenă cu ostași defilînd în pas victorios. Mama indoliată înaintează la brațul unicului fiu rămas. Un succint film în film, emoționant, cîntînd memoria erolilor războiului antifascist. Elocvente și secvențele reconstrucției țării: pe marile șantiere ale tineretului: tovarășul **Nicolae Ceaușescu** vorbește brigadierilor: Tineretea eroului — înierarea patriei. Apoi ritmul din ce în ce mai impetuos al dezvoltării României în ultimele două decenii. Congresul al IX-lea, punct de hotăr. Mărețele perspective deschise socialismului prin hotărîrile de importanță istorică ale Congresului. Încep fiiele color ale grandioasei epocii moderne. Monumentale construcții filmate în vaste panoramice și raf-panoramice, zoom-uri rapide ce-ți tale respirația. Pe o melodie bine ritmată, virtutea multicolor al firelor de relon; laboratoare cu chipuri concentrate, de cercetări, noi și noi hidrocentrale, uzine-gigante, mormă platforme industriale și de foră maritimă. Poezia muncii libere, creatoare, într-un caleidoscop de imagini filmate înălțuite cu nerv cinematografic. E meritul operatorilor **Adrian Drăgușin**, **Sorin Iliescu**, **Smărăndescu Basarab**, **Gabriel Kosuth**, **Ion Dobro**, a meritul monteusei **Melania Oproiu**, ce și-au făcut din filmarea spectacolului omagial o evocare dinamică înaripată a faptelor comuniste — un adevărat titlu de mîndrie patriotică și profesională.

Alice MĂNOIU





# Limba este muzica în care gîndește, se mișcă, respiră un popor

**S**timate tovarășe **Ion Brad**, sinteti, unul dintre profesioniștii limbii ce o vorbim, ca poet, prozator, eseist, scenarist, dramaturg și, nu în ultimul rînd, traducător. Muncii pe ogorul limbii române. V-am abordat astăzi, cu rugămîntea să ne spuneți cum apreciați din unghiul unei experiențe alți de cu-prinzător, limba ce se vorbește în filmele noastre?

— Urmăresc de mai multă vreme rubrica „Limba românească în filmul românesc” și cred că este foarte bine venită această preocupare a revistei „Cinema” față de calitatea limbii, de bogăția, autenticitatea, firescul dialogului din filmele noastre. Filmul circula astăzi mult în lume și el ne exprimă nu numai prin imagine, ci și prin limbă — chiar cînd ne înțelegem direct, ci prin intermediul traducerii — căci și indirect limba este purtătoarea unui puternic specific național. Limba face parte din trăsăturile fundamentale ale unei națiuni, ale culturii și civilizației sale, ea dă culoare caracterului și sensibilității tipice unui popor, într-un fel se exprimă — și mai refer de astădată la temperamental, genetic ce însolesc vorbirea — meridionali, în altul se exprimă scandinavii sau popoarele de origine slavă.

— Limba este într-adevăr „muzica” în care gîndește, se mișcă, respiră fiecare popor. Dar credeți că în cadrul ei se poate vorbi de o limbă specific cinematografică?

— Există și nu există o limbă specific cinematografică.

Desigur filmul este o manifestare artistică particulară, dar relațiile dintre personaje, pentru a fi crezute, trebuie să păstreze autenticitatea vieții, ceea ce impune de la sine o diversificare a „limbii” cinematografice, întrucît personajele intră în relații și prin cuvînt. Într-o evocare istorică este natural să căutăm — și să găsim — în limbaj nu numai cuvînte, ci și expresia unor anume modalități de gîndire, apte să dea parfum epocilor trecute, în timp ce în filmul contemporan e nevoie de firescul cotidian.

Pe de altă parte, asemenea artelor surori — poezia, proza, dramaturgia — scenariul are desigur un limbaj specific, dacă ar fi să ne gîndim numai că filmul trăiește, mai mult de-

cît toate celelalte arte, prin imagine și numai în al doilea rînd prin cuvînt. Personajele comunică gîndurile, sentimentele, stările prin cuvînt, dar și prin privire, expresie. Artă prim planului se identifică adesea cu însăși arta filmului. Și teatrul ueză de expresia actorului, dar în alt fel. Un monolog poate face mare succes pe o scenă chiar și pentru spectatorul din ultimul rînd, care nu vede altă de bine chipul actorului, dar poate apărea complet nefiresc într-o sală de cinema, dacă nu este „îmboğățit” prin imagine. Prin natura sa de artă de sinteză, filmul cere redarea ideilor, a acțiunii, a caracterului prin replici vii, scurte, percutante, apte să fie reținute și să devină credibile.

— Ca membru în juriul „Galei filmului cu tematică pentru tineret” de la Costinești, ați

avut posibilitatea să urmăriți producția cinematografică, în suită. Vă puteți referi concret la cineva film?

— Avem filme bune care arată că nu trebuie să ne ferim de cuvînte, cînd ele sînt potrivite cu personajul și situația date. As lua două exemple: **Nol**, cel din linia întâi după scenariul lui Titus Popovici, în regia lui Sergiu Nicolaescu și **Întunecare**, adaptarea lui Petre Sălcudeanu după romanul lui Cezar Petrescu, în regia lui Alexandru Tatos. La Costinești, ambele proiectii au fost urmate de discuții extrem de interesante. În ceea ce mă privește, am fost captivat de firescul, simplitatea relațiilor dintre personajele din **Nol**, cel din linia întâi. Este punctul forte al filmului. Momentele de haz, de spirit nu împietăzesc deloc asupra telului tematic: lupta împotriva fascismului pentru eliberarea întregului teritoriu al țării, din eliberarea, acele mo-

mente dau girul autenticului. Filozofia populară ca și mesajul înflăcărat patriotice al filmului le-am regăsit exprimate în nenumărate replici simple, în limbajul de fiecare zi, cu atât mai emoționante și convingătoare. Și dacă vrem să avem acces la spectrul actorului, numai așa se poate. Filmul este pasionant prin naturalitatea situațiilor de viață, prin firescul și nervul lor.

**Întunecare** a pus desigur alte probleme. Scritorul Petre Sălcudeanu, înzestrat și experimentat cum îl știm, și-a asumat o misiune foarte riscantă. De altfel, chiar George Calinescu a analizat destul de sever romanul. Tatăl, a încercat, cu un vădit efort de gîndire artistică, să extragă sensurile ce i se ofereau din materia literară, propunînd un film-meta-

foră original, dar dialogul a devenit robul unui stil cînd stufoș, cînd retoric, fiind mai greu de receptat pentru spectator. Ori, calitățile unui film, cred, nu pot fi apreciate în afara legăturii cu publicul. Filmul fără public nu e nici măcar literatură filmată, căci de citit se cîstește de unul singur, pe cînd filmele se văd în sălile de cinema, iar din punct de vedere al aderenței publicului la film, limba în care ni se comunică ideile, stările personajelor are un rol determinant. Evident, m-am referit la două filme de valoare, căci despre celelalte nu pot fi vorba, ele necomunicînd nimic, nici prin limbă, nici prin imagine.

— Pledezi pentru o limbă firească, respectiv adecvată epocii și situațiilor. Cum se împacă însă „finessul” cu „modelul” pe care dorim să-l propunem spectatorilor, mai ales celor tineri, care trebuie să se recunoască în realitatea de pe ecran?

— Noi am o limbă unitară, cu toate acestea în dezvoltarea ei au apărut particularitățile lingvistice specifice diferitelor provincii istorice, regiuni geografice, sau chiar unor medii sociale. E de remarcă că publicul atunci cînd provine din respectiva regiune sau din acel mediu are o sensibilitate vociferantă față de pronunția locului. Tradiția noastră literară a respins însă întotdeauna exagerările. Vă amintim cum era caricaturizat Marius Chișos Rostogan? Nici în filmul nostru nu vîd rostul unor asemenea abuzuri și s-au făcut — speculînd un haz de ocazie, folosînd o limbă nevoaltă, care poate duce la un comic facil, definind personajele numai la suprafață, lipsind limba noastră de frumusețile ei și uneori putînd compromite chiar actorii. Dacă asemenea regionalisme sau un limbaj mai colorat sînt folosite oportunit, atunci filmul poate câștiga în atmosferă. Nu mai puțin daunătoare este și lipsa de idei, nu doar a unui vocabular adecvat. Adesea dialogurile din filmele noastre sînt superficiale și așa spune că am ajuns destul de rar la o sinteză fericită între acțiune și dialog. De aceea excepțiile sînt demne de admirat. Ca scenariile lui Titus Popovici de pildă. El nu are nevoie de dialoghiști și nici de idei de la alții. Sînt însă scenariști care, deși au fantezie, știu să construiască personaje, pot crea situații conflictuale, totuși dialogul lor sună nefiresc. Nu mi se pare nici o ofensă dacă ar apăla la dialoghiști specializați, așa cum se întîmplă în multe alte cinematografe. Cu altă mai mult cu cît cuvîntul rostit pe ecran are mult mai multe sansă decît cel tipărit, ce rămîne silențios în rafturile bibliotecilor, să reverberize în comportamentul și gîndirea contemporanilor, ca și a generațiilor viitoare. Arhivele de filme sînt cred mai vii decît bibliotecile și dacă peste zece, douăzeci, o sută de ani oamenii vor dori să alege ceva despre noi, cum am trăit, cum ne purtăm, cum am muncit, cum am gîndit, se vor îndrepta și către cinematoc, așa încît cred că sîntem datori să le lăsăm o moștenire frumoasă, emoționantă, în imagini, dar și în limba vie, bogată, adevărată a epocii noastre.

— Cred că este strădania tuturor celor legați prin talentul și munca lor de fiecare zi de cinematografia noastră. Vă mulțumesc.

Convorbire realizată de Adina DARIAN

## Nu ne este indiferent ce imagine lăsam pe ecran generațiilor de mîine

avut posibilitatea să urmăriți producția cinematografică, în suită. Vă puteți referi concret la cineva film?

— Avem filme bune care arată că nu trebuie să ne ferim de cuvînte, cînd ele sînt potrivite cu personajul și situația date. As lua două exemple: **Nol**, cel din linia întâi după scenariul lui Titus Popovici, în regia lui Sergiu Nicolaescu și **Întunecare**, adaptarea lui Petre Sălcudeanu după romanul lui Cezar Petrescu, în regia lui Alexandru Tatos. La Costinești, ambele proiectii au fost urmate de discuții extrem de interesante. În ceea ce mă privește, am fost captivat de firescul, simplitatea relațiilor dintre personajele din **Nol**, cel din linia întâi. Este punctul forte al filmului. Momentele de haz, de spirit nu împietăzesc deloc asupra telului tematic: lupta împotriva fascismului pentru eliberarea întregului teritoriu al țării, din eliberarea, acele mo-

foră original, dar dialogul a devenit robul unui stil cînd stufoș, cînd retoric, fiind mai greu de receptat pentru spectator. Ori, calitățile unui film, cred, nu pot fi apreciate în afara legăturii cu publicul. Filmul fără public nu e nici măcar literatură filmată, căci de citit se cîstește de unul singur, pe cînd filmele se văd în sălile de cinema, iar din punct de vedere al aderenței publicului la film, limba în care ni se comunică ideile, stările personajelor are un rol determinant. Evident, m-am referit la două filme de valoare, căci despre celelalte nu pot fi vorba, ele necomunicînd nimic, nici prin limbă, nici prin imagine.

— Pledezi pentru o limbă firească, respectiv adecvată epocii și situațiilor. Cum se împacă însă „finessul” cu „modelul” pe care dorim să-l propunem spectatorilor, mai ales celor tineri, care trebuie să se recunoască în realitatea de pe ecran?

Fericită întîlnire între acțiune și dialog (*Drumuri în cumpănă* cu Mircea Albulescu și Maria Ploae. Scenariul: Ion Brad. Regia: Virgil Calotescu)



## Stilul nu se copiază

A iubi filmul, ca spectator,  
nu înseamnă deloc  
un argument pentru trecerea cuiva  
în postura de cineast

matografie de cei cu vocație puternică și fără talent. Și să ferească tuturor domeniilor artei, nu pot fi acoperite doar prin simpla cunoaștere a ceea ce se cheamă meserie. Aceasta asigură un stadiu primar de exprimare egală

cu ceea ce ar fi alfabetizarea pentru un prentele la literatură. Cunoașterea alfabetului te poate așeza în postura de cititor, dar nu și de scriitor. Cunoașterea meseriei filmului te poate recomanda drept un meseriaș cinematografic, adică apt pentru una din profesiile domeniului sau drept un spectator avizat. Dar nu ajunge pentru a fi creator de film.

După alția ani de experiență cinematogra-

**U**n cineast autentic nu se află niciodată în căutare de un limbaj. El ajunge să se exprime cinematografic, așa cum oricine se exprimă într-o limbă maternă. El nu optează pentru un limbaj și nu adoptă un limbaj. Limbajul cinematografic este ca și stilul, un dat, la care se ajunge printr-un metabolism incontrollabil, al datelor genetice și al celor de cultură.

Orice altă cale de a ajunge la un limbaj cinematografic este falsă. Călea cea falsă duce la exprimări uneori căutate și prețioase, altele sumare și precare, ca orice exprimare într-o limbă de împrumut. Gîndim în limba maternă și tăcem tot în limba maternă.

Limbajul cineastului vine din interior către exterior, pornește din adînc, de la problematică și urcă la suprafață în expresia sintetică a filmului. Nu se poate desprîși modalitatea ideatică de modalitatea estetică în gîndirea unui cineast.

Ca în oricare artă, și în arta filmului se vine cu o zestre genetică și cu o biografie spirituală corespunzătoare. Cu o biografie și nu doar cu o autobiografie. Pasivitatea și vocația nu sînt de ajuns. Să ferească soarta o cine-

stică mă întreb dacă as ști să selecționez un tînar candidat la regia de film... Ce poate ști cine tînar, oricît de cinefil ar fi, ce este în fond această artă, altă de necunoscută pentru oricine nu o cunoaște dinăuntrul zidurilor ei? Și cînd spun ziduri, nu mă refer la incinta studiourilor.

A iubi filmul ca spectator nu înseamnă deloc un argument pentru trecerea cuiva în postura de cineast. Un paradox: cinești nu sînt obligatorii și mari cinefili.

Mai mult decît călele celelalte arte, drumul către film este plin de semne de întrebare și e minat de surprize de tot felul. Acest drum poate duce și a dus de foarte multe ori ni-căieri, chiar dacă acest nicăieri a însemnat cîteodată chiar platoul de filmare. Cu sau fără avertismentele mele, știu că tot mai mulți tineri vor dori să se îndrepte către această artă. Experiențele nici unui părinte n-au scutit copiii de propriile lor experiențe. Probabil fiindcă nu numai un limbaj sau un stil nu se copiază, dar nici viața nu se copiază.

Și-o asumă fiecare. Și e bine că e așa.

Malvina URȘIANU



„Înfăptuirea revoluției tehnico-științifice  
cere din partea oamenilor de știință  
spirit revoluționar, îndrăzneală și inițiativă.

Cercetarea impune în permanență dorința de a descoperi noi legități în natură,  
în lumea înconjurătoare, de a promova noi tehnologii  
care să situeze știința românească pe un loc cit mai de frunte  
în cadrul cunoașterii științifice mondiale“.

Elena CEAUȘESCU

Filmul științific  
Cupa de cristal  
'86

## Succese și aspirații în zona documentarului științific

**S**tiți că lumina stelei pe care o vedem  
azi să zicem Antares din constelația Scorpiu-  
nului, a pornit spre noi pe vremea cînd Napo-  
leon pierdea la Waterloo? Sau că lumina lui  
Betelgeuse din constelația Orion este contem-  
porană bătăliei de la Posada?

Dar că inul este una din cele mai vechi  
plante cultivate de om, aflîndu-se și-n locuin-  
țele lacustre de acum peste zece milenii? Iar  
floarea de in are o viață de numai 4 ore?

Știți că prin teledelectie s-a stabilit forma  
exactă a pămîntului, mult mai puțin turtit la  
poli decît se credea și că peninsula Arabică s-  
a deplasat lent, cu 5 cm pe an?

Am ales la întîmplare cîteva „bîți” din fil-  
mele științifice ale studiourilor noastre, selec-  
ția prezentată la „Cupa de cristal '86”. De  
fapt, i-am reținut pe cei care ni s-au părut de

lui științific: „o imagine spune mult mai mult  
decît mii de cuvinte”, detaliind procedeele  
moderne prin care se pot urmări, deopotrivă,  
procesele celulare complete, sau procese al-  
mosferice... Cu egală îndrăgire ar fi putut  
fi selectat în același plan filmul regizorului  
Ion Bostan, **Cum s-a format universul**, care  
reușea, în rîstimpul unui scurt metraj, să  
treacă în revistă mitologia cerească a diferitelor  
epoci pentru a ajunge la teoria „marilor ex-  
plozii” inițiale („Big-Bang”) a expansiunii din  
„primele trei minute ale universului”, totul ex-  
plicat pe înțelesul oricărui spectator. Iată, în  
sfîrșit, o zonă a celei de-a șaptea arte — do-  
cumentarul științific — unde tonul didactic  
nu deranjează, ci dimpotrivă, limpezimea și  
esențializarea expunerii fiind o condiție sine  
qua non, ca și caracterul ei atracțional. Al-  
minteri, în absența acestora, filmele rămîn  
niște înșiruiți de imagini terne, fără adresă,

**Săcel** (regia Olimpia Daicovicu, imaginea  
Vasile Mînaștireașu). Sintem îndrîulți! A con-  
sidera științific un film etnografic? Da, atîta  
timp cît nu există o secțiune specializată —  
„etnografie și folclor” — a cărei instituție ar  
conduce la o binevenită revigorare a genului.  
**Ceramica de Săcel** se impunea, în contextul  
competiției, prin înținuța sa profesională. Un  
film echilibrat, riguros, articulat cinematografic,  
avîndu-se o ipoteză, o comunicare științifică  
(oricînd ar putea fi proiectat la un con-  
gres al istoricilor), și argumentînd-o convingător,  
cinematografic, căci, să nu uităm, spectato-  
rul cînd intră în sala de cinema vrea să vadă  
un film, nu o lecție. Săcel, un sat din  
Maramureș, unde un olar, Căcoș Tănase —  
67 de ani, fiu, nepot și strănepot de olar —  
pastrează întocmai tehnologia din străbuni,  
de prelucrare a argilei. Extrage lutul dintr-un  
anume loc, cu rezonanță dacică, amestecă

rile civilizației noastre”, dar cînd în experi-  
mentul de laborator, plantele udate cu o  
ploaie acidă se usucă vîzînd cu ochii, aser-  
tîndu-se transformări brusce într-un S.O.S. la  
scară planetară. Căci norii („suflatul pămîntu-  
lui urcat în cer” cum îi numea Petru Creția în  
cartea sa „Norii”) se pot forma într-o parte a  
globului și descărca în cu totul altă parte, pi-  
cătura de ploaie ducînd cu sine prețioase in-  
formații despre starea planetei. Uneori redun-  
danță, imaginea, ca și coloana sonoră nu se  
feresc de locul comun, dar în ansamblu fil-  
mul cucerește prin frumusețea imaginii, ritm.

Un documentar despre **Cerbul, podoabă a  
Carpaiilor** (regia și imaginea Liviu Nicu) al  
cărui comentariu (Eva Sîrbu) dovedea cît de  
bine se poate uneori acorda tonul științific cu  
incantația poetică; un film dedicat vieții și  
operei marelui istoric român Vasile Părvan,  
fatalmente redus la o schiță monografică, dar



Școala —  
prima citadelă a științei



Tainele naturii  
descifrate în laboratoare...



...și corectate cu sîrg, pe ogoare,  
spre a obține recolte cit mai bogate

efect. E și aceasta o caracteristică de care  
trebuie să țină seama genul: spectatorul re-  
ține mai ales ceea ce-l șochează, insolitul pî-  
rînd a fi una din condițiile de existență pen-  
tru filmele cu un inevitabil aer de „știință  
că?”...

Prima calitate a unui film științific ar fi,  
decî, densitatea de „bîți” pe cm pătrat de pe-  
liculă, „bîți” fiind — după „Dicționarul de neo-  
logisme” — „Unitate de informație, reprezen-  
tînd informația obținută în urma acțiunii de  
alegere între două alternative echiprobabile”.  
Firește, interesul se concentrează îndeosebi  
asupra noului, asupra informației de ultimă  
oră. Dacă acesta ar fi fost unicul criteriu de  
apreciere, atunci pe locul I s-ar fi aflat **Tele-  
delectia** (regia Doru Chesu, imaginea Lau-  
rențiu Mărculescu), un film despre una din  
cele mai noi metode de cercetare, înregistrări  
multispectrale, care permit o adevărată radio-  
grafie a Terrei, realizată din sateliți (film dis-  
tins cu premiul III). Sau **Analiza digitală de  
imagini** (regia Valeriu Slobodan, imaginea  
Claudiu Soltescu), care pornea de la a afir-  
mație ce-ar putea constitui o axiomă a filmu-

reusînd să trezească nici interesul specia-  
listilor, nici al neavizaților. Probabil „filme co-  
mandă” pentru beneficiarii mai puțin preten-  
țioși (se poate concepe un film științific lipsit  
de rigoare și acuratețe?), o întregă serie de  
titluri ale actualei ediții — **Cultura pomilor în  
sistem intensiv și superintensiv**. Producții  
mari de porumb — ambele în regia lui Mircea  
Iva, **Arderea combustibililor pulverizați în me-  
diul rece** — regia Sandu Ștefan, greu și-ar fi  
putut justifica prezența în competiție, sau în  
categoria de documentar alături aici în discu-  
ție.

E cazul să mai reamintim că nu există su-  
biective plicticoase, ci doar naratori plicticoși?  
Aici, în domeniul filmului științific, se poate  
lesne observa că numai un cinemist (fie el  
scenarist sau regizor) cu idei, cu soluții cine-  
matografice adecvate, poate argumenta con-  
vingător un adevăr științific pe ecran. O lecție  
de știință poate deveni captivantă — și cine  
nu-și amintește de intervențiile profesorului  
Moișil la TV — adăugînd valorile de instruire  
propriu-zisă și calitatea de a crea asociații  
fertile... Jurul a discutat (polemizat) îndelung  
asupra filmului clasat pe locul I: **Ceramica de**

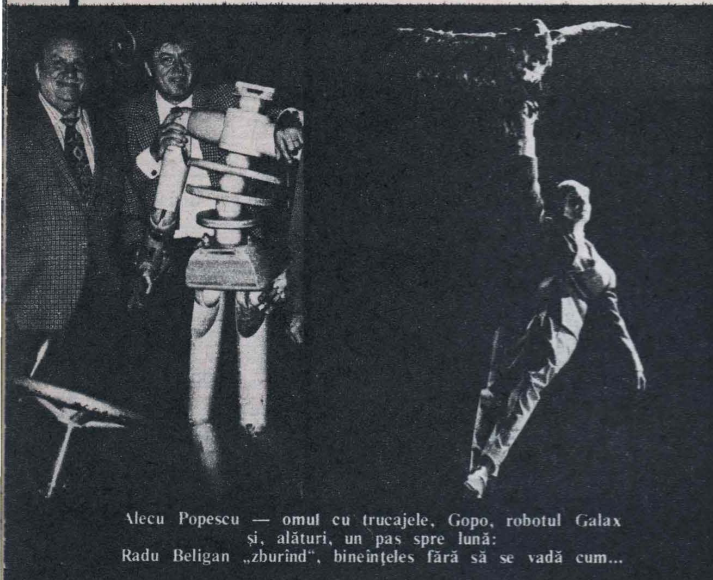
„Iut săc” cu „Iut gras”, îl bate cu maiul, îl fră-  
mîntă, cu mîna, îl modelează la roată, șlefui-  
ește interiorul vasului cu piatră de rîu și-l  
aplică o culoare de apă și pastă din pămînt.  
Uscarea se face într-un cuptor de forma cupo-  
toarelor romane, fiind primul de acest fel  
descoperit la noi în țară. Forma și ornamen-  
tația vaselor amintesc, fără echivoc, — și aici  
demonstrarea e foarte grăitoare în imagine —  
vechi forme dacice. Moș Tănase, vechind zi  
și noapte arderea oleilor în cuptor, pare că  
veghează însăși datina. Prelucrarea ceramicii  
la Săcel capătă, prin această argumentare —  
repetăm, cinematografică — un caracter de  
adevăr științific, dar în același timp de emo-  
ționant document uman.

Ca în toate competițiile, locul II e obținut  
de filmul care a rivalizat pînă-n ultimă clipă  
cu primul clasat. Așa s-a întîmplat cu **Pică-  
tura de ploaie** (regia Mircea Popescu, imagi-  
nea Laurențiu Mărculescu), un film care vizu-  
aliza o mai veche idee poetică — „picătura ce  
reflecă universul” — avînd în același timp și  
„gradul de științificitate” cerut de specialiștii  
din juriu. Nimic nou sub soare în afirmația:  
„În imaculatul fulg de nea se găsesc rezidu-  
uri

reusînd să comunice cu acurie reperele unui  
destin exemplar; un film explicînd detaliat ce  
sînt și cum funcționează **Sondele de mare  
adîncime** (regia Mihaela Lupu, imaginea Va-  
sile Nițu); o pasionantă lecție, **Inul** (regia  
Lupu Mihaela, imaginea Liviu Nițu), un ci-  
ne-esu despre evoluția porțurului în pictură,  
**Umbra și urma** (regia George Stiuță, imagi-  
nea Petre T. Gheorghe) realizat cu sensibili-  
tate și aplicăție — iată filmele ce comple-  
tează, la capitolul „mențiuni”, palmaresul  
„Cupai de cristal '86”. Orice film științific mi-  
litează pentru racordarea științei la sfera cul-  
turi, fiind o provocare a cercetătorului de a  
privi dincolo de laborator, de a înțelege di-  
versitatea lumii în unitatea ei, de a căuta să  
explice și altora, într-un limbaj accesibil ceea  
ce, îndeobște, e considerat dificil, inaccesibil  
pentru neinițiați. Dar, așa cum drumul științei  
nu e linear, de multe ori ezitant sau cîtit, în  
mod sigur însă ascendent, nădăjduim că sta-  
cheta filmului științific va crește la ediția vii-  
itoare, atîngînd cotele de vîrf ale școlii noas-  
tre de documentar.

Roxana PANA





Alec Popescu — omul cu trucajele, Gopo, robotul Galax și, alături, un pas spre lună:  
Radu Beligan „zburind”, bineînțeles fără să se vadă cum...

## Specialitatea efectelor speciale

**S**înt fapte ce se vad, ce se povestesc și fapte ce nu există. Cum adică fapte ce nu există?

De exemplu un om umblă pe tavan. Unde am văzut așa ceva? În **Faust XX**. Acolo Mefisto (Jorj Voicu) umblă pe tavan ca pe bulevard... Am mai văzut în **S-a furat o bombă** un Fiat 850 din care ieșeau, unul după altul, cincisprezece gangsteri. Aceștia și multe altele sînt fapte ce nu există, n-au fost niciodată și se numesc în cinematografie: trucaje.

A face trucaje, adică a face ceea ce nu există, necesită o lege care stă la bază: să nu se vadă cum sînt făcute, pentru că cea mai mare dezamăgire este cînd se vede cum este făcut trucajul, pentru că atunci devine o faptă care se vede. Nu știu cum ar arăta cinematograful dacă n-ar exista trucajul, chiar faptul că privim filmul prin ochiul aparatului care decupează un pătrat din viață și se face că nu vede reflectoarele din jurul său, că în „singuraticul actor” bate un cîrnat de ventilator, că cere disperat apă în pustul înconjurător, deși are termosul ascuns la picior și-n ochi lacrimi de glicerină.

Cel mai apropiat, cel mai important pentru regizor este operatorul, cel ce creează imaginea cinematografică care dă putere imaginii reale prin lumină, prin calitatea obiectivului și eficiența tehnologiei suplimentare.

Înainte de a scrie aceste rânduri, mă gîndeam la colaboratorii cei mai dragi și am descoperit — surprinzător — că îi iubesc foarte mulți de care mă leagă amintiri de-a lungul anilor din Buftea... Că să nu-i supăr, am ales dintre ei pe operatorul Alec Popescu și asta ca să poată să spună ușurât: l-a ales pe frate-său!

Alec este cel mai vechi colaborator al meu, făceam amîndoi cinema pe vremea cînd nici nu știam ce este cinematograful: găuream pennele de miez, puneam în mijloc o lumină și cu ochelari tatii făceam proiecții pe zidurile vărute.

Tata, Constantin Popescu a fost animatorul nostru, el ne-a băgat în cap tentația peliculei și de atunci pot spune că Alec a început să facă ceea ce nu există. Desenul animat este un desen viu numai dacă se face cu el ceva care să dea iluzia mișcării. Alec filma, eu desenam, tata ne încuraja lucrînd cot la cot cu copiii... A fost o vreme, mai tîrziu, cînd eram poreclii cei trei Popești ai cinematografului. Acum sîntem doi, al treilea Mihai (fiul

lui Alec) este la Studioul „Al. Sahia”

Este ceva ce se moștenește, unii îi spun talent, eu așa adaug pasiune — este, poate, cea mai mare bucurie a vieții să faci ceea ce îți place, să muncești cu plăcere, să-ți alegi, întotdeauna, drumul cel mai greu, cel mai necunoscut pentru bucuria de a crea o potecă nouă. Alec a făcut trucajele cele mai năstrușnice, lucrează pentru toate filmele din Buftea, capacitatea sa este incontestabilă pentru că trucajele făcute de el sînt atât de bine realizate încît nu se văd! În **Pași spre lună** el l-a făcut pe Beligan să zboare cu aripi de Icar, în **Hărăp Alb** el l-a făcut pe Setilă să

Păpuși de lemn  
joacă  
împreună cu actorii.  
În spatele acestui  
trucaj  
se află un... Popescu.  
Nu Gopo, ci Alec

bea toată apa unui rîu... El face să se rupă poduri, face furtuni pe mare, el face ceea ce ar costa sume fabuloase, cu machete de carton. Pentru **Maria Mirabela** a realizat tot filmul, a combinat desene animate cu imagini vii de actori, în **Rămășagul** sau în **Galax** face ca actorii să joace împreună cu păpuși slefuite din lemn. Anul trecut am obținut Premiul I la Festivalul filmului de la Giffoni — Italia cu un filmuleț numit: **Ucenicul vrăjtor...**

E bine că există un astfel de creator în cinematografia noastră. Dar mai există și un mare păcat: nu-i învață nimeni meseria...

Ion POPESCU GOPO

## Cioplitorul din pădurile Vrancei

**M**eșterii Enache Hărăb, lucrăți în cinematografie din 1951 și sînteli, după cum spune marele arhitect de film Giulio Tincu, cel mai iubit realizator de machete pentru film din țară. Alți început cu păpușile, alături de Bob Călinescu, la Studioul de păpuși din acel an. Sînt de atunci 35 de ani...

Da, dar pasiunea asta e mai veche, încă din copilărie. Sînt din satul Străoani de Jos, din pădurile Vrancei, la o aruncătură de băț de Panciu. Neamul meu de acolo se trage și marea lui iscusință nu-i doar vinul, ci și cioplitul în lemn; în asta nu-l întrec nimeni. În cioplitul lemnului și-n scoaterea licoirii lui Bachus din strugure. Orfan de la zece ani de amîndoi părinții, m-au trimis neamurile la Școala de arte și meserii din București, asta era în timpul războiului; eram în vremea aceea un amărît de copil care visa pădurile de acasă, le visam ziua și noaptea. Vedeam o scîndură în atelier și mă întrebam dacă n-o fi din pădurile Vrancei. Lemnul are suflet, are căldură, secretul e să-l înțelegi. Acum, la 59 de ani, înainte de a începe o nouă lucrare, stau de vorbă cu lemnul, cu cel de nuc mai ales... N-am vorbit în viața mea pentru tipar, să-mi spuneti dacă fac vreo greșală...

Nici o greșală, pe cuvînt de onoare! — Mă uit la o bucată de lemn și-l înțeleg viața, îmi spune de unde vine, cum arăta copacul, în apele lui aud pînă și toșnetul frunzelor. În lemn e viață, adică apă, aer, soare și istorie, o istorie a lemnului care cam seamănă cu istoria oamenilor... Cu Bob Căli-

cu Veronica (regie Elisabeta Bostan) am realizat, sub conducerea lui Giulio Tincu, machetele de basm. În **Saltimbancă** (regie Elisabeta Bostan) am făcut machete de circ franțuzesc, englezesc și rusec, plus nave cu pinze pe care le-am dus la filmare tocmai la Leningrad. Galax, din filmul cu același titlu, l-am făcut după desenele lui Gopo, iar eroul principal din **Punguța cu doi bani**, un cocoș, l-am sculptat tot după desenele lui Gopo. Toate avioanele din filmul **Aurel Vlaicu** (regie Mircea Drăgan) le-am făcut în atelierul unde vorbim acum, iar machetele de avioane din **Porțile albastre ale orașului** (regie Mircea Mureșan) sînt făcute tot cu minile astea. Lemn, plastic, ipsos, textile, vopsele și multa

Lemn, plastic, ipsos,  
vopsele  
și multă tragere  
de inimă.  
Asta îți trebuie  
pentru  
o machetă bună



Între un cocoș de lemn din **Rămășagul** și un decor de basm —  
din **Veronica** — talentul și priceperea meșterului cioplitor Enache Hărăb

nescu am lucrat la 19 filme, eu am făcut păpușile și decorurile. Îmi amintesc cu plăcere de **Domnul Goe**, după Caragiale și de **Ursul păcălit de vulpe**, filme care mi-au mers mie la inimă. Apoi, în 1958, am trecut la lung metraj, solicitat de artistul de omenie care a fost Giulio Tincu. Machetele de vapor din **Valurile Dunării** eu le-am făcut și Liviu Ciulei m-a felicitat. A fost și o comicărie cu mine atunci, Ciulei și Giulio Tincu mă felicitau exact în vremea în care o oarecare tovarășe Popescu mă dădea afară de la Studioul de Păpuși, spunîndu-mi: „Vă cunosc eu peăștia din Vrancea!” Mi-am luat uneltele și am venit la Buftea, am făcut de atunci mii și mii de machete pentru aproape o sută de filme, dar ce-a vrut să zică tovarășa acela tot n-am înțeles... Mai bine să nu scriei chestia asta... La Buftea am lucrat la toate filmele istorice de complexitate — mobilier „stil”, sculptură, machete, păpuși, ornamente de tot felul — și la aproape toate filmele pentru copii. În **Bătălie pentru Roma**, alături de regretatul meu coleg Ion Olteanu, l-am sculptat pe Cezar, pe zeul Neptun și alte vreo șase statui înalte de trei metri. Tot Forumul de la Roma prezent în film a trecut prin dățile noastre și am fost felicitat chiar și de specialiști din Italia. Filmul cu cele mai multe machete a fost **Toate pinzele sus** (regie Mircea Mureșan), iar în filmele

tragere de inimă — asta-ți trebuie pentru o machetă ca lumea.

— Și talent. Talentul unde-l așezi?

— Trebuie și talent. Fîlindă veni vorba, am să vă dau un exemplu de om talentat: Nicu-Ia Bărbulescu, tîmplar de la secția noastră administrativă, pe care l-aș dori mai mult aici, în atelier. E un tînr cu talent din naștere, mine-poi mine trec la pensie și ar fi nevoie de el, la bancul meu de lucru. Talentul îl așez lîngă bancul de lucru, așa că am răspuns și la întrebarea asta. Talentul e muncă.

— Meșterii Hărăb, lucrăți de o viață în cinematografie. Alți vreo cîteodă o mare bucurie profesională?

— Nu o dată. Dar cea mai mare bucurie am avut-o în 1980, la a doua trienală de scenografie cînd mi-am văzut la sala Dalles multe din lucrări. Mi-am zis atunci: Uite, măi Enache Hărăb, dacă vine așa de multă lume să-ți vadă lucrările înseamnă că nu trăiești degeaba”. Vară de vară și ori de cîte ori am cîteva zile libere, plec acasă în Vrancea. Cioplesc lemn de nuc și bat cărările copilariei. Să fie oare semn de bătrînet?

— Nu cred.

— Așa-mi zice și lemnul de nuc, dar cine știe?

Convorbire realizată de Marcel PĂRUȘ



# universul filmului



În bătaia reflectoarelor: Marina Vlady (în *Stea fără nume*), Jean Marais și... maestrul de lumină Călin Constantin pe când filmau *Șapte băieți și o șiregândiță*

## O pasiune mereu vie

Oare de câte ori se întreabă un spectator, în timpul spectacolului cinematografic, ce va fi fost în stînga, dreapta, susul sau josul marginilor ce despart ficțiunea de realitate? Cred că foarte rar, pentru că o asemenea întrebare presupune prăbușirea convenției. Nu poți să conștientizezi realitatea exterioară și concomitent scenei filmate decât dacă elementele din ea intră în cadrul ficțiunii. Microfonul „scăpat” în cadrul imaginii, umbra aparatului sau capetele șinei de traveling rup viza lui create de povestea cinematografică. Sint aceste „accidente” regretabile. Sint

V-ai gândit vreodată, pe parcursul unei vizionări, că în timpul emoționantei declarații de dragoste sau dramatice confruntări de idei, în afara perimetrului cuprins de imagine, stă o pădure de proiectoare și că, la vreo cîteva din ele, pe virful piciorului sau în alte poziții, imposibile unor, caraghioase cîteodată, stau electricienii sau maestrul de lumină, ținînd un paravan opac sau un filtru difuzant pentru a conferi o anumită calitate artistică sau tehnică fascioasă de lumină care materializează imaginile poveștii filmului? Nu va mai spun de sunetistul care urmărește dialogul încordat, întins pe burta, sau de secretara de platou care suflă replicile. Nu e o încercare de „demitizare” sau minimalizare, ci dorința de a arunca puțină lumină asupra oamenilor din conul de umbră al platourilor.

Omul despre care am ales să vă vorbesc nu impresionează și nu se impune prin statutul sau prin voce, nici printr-un fel particular de manifestare. De fapt, el nici nu dorește să se impună. Dorește ca lucrul pe care îl face să iasă foarte bine și pentru aceasta nu cheltuiește doar muncă, ci și pasiunea și dragostea pentru meseria pe care o practică de treizeci și unu de ani. Să nu credeți că anii i-au tocit interesul pentru film. Acrem, ca și în primii ani, cînd se angajase într-o colaborare, se consideră implicat pînă la capăt, ca parte integrantă din forța ce dă personalitate — și de ce nu, faimă! — operei la a cărei realizare participă.

Se numește Călin Constantin și are cincizeci de ani. A contribuit la realizarea unui număr de filme aproximativ egal cu anii săi, dacă nu mai mare. A lucrat cu profesionalism și abnegație la multe din coproducțiile cinematografice la care țara noastră a participat, primind scrisori de mulțumire din partea multor operatori străini. Căci nu trebuie uitat că, în fața de executie a unui film, sub aspectul ei tehnic, maestrul de lumină este colaboratorul prim al operatorului. De priceperea și sirguința unui astfel de om, precum și de gradul de interes și pasiune arătat filmului, în general, și filmului în lucru, în special, depinde de felul cum stă să conducă echipa de electricieni aflați în subordine, depinde reușita multor imagini „visate” de regizor și gîndite de operator.

Maistrul de lumină Călin Constantin este de părere că, dacă îți place meseria aleasă,

atunci nu ai timp liber niciodată, mai ales în cinema. Consideră esențială disciplina în muncă fără de care nu se pot realiza progrese și încearcă să-i educe pe tinerii care-i stau prin preajmă în spiritul unui principiu simplu: exemplul personal este mai eficient decât vorbește. Faptul că, de multe ori, chiar regizorii îl solicită la echipă poate fi o dovadă.

Și el îi preluștează pe toți cei alături de care a lucrat. Pentru că a răspuns solicitărilor în primul rînd cu înțelegere, acceptînd total implicarea în destinul imaginii filmului. Legat este însă de cei cu care a lucrat mai frecvent. De exemplu operatorul Ion Marinescu și regizorul Elisabeta Bostan, colaborînd la filme ca *Mama, Veronica, Fram, ursul polar*, *Un sal-*

**Maistrul de lumină nu este „un executant”. El este colaboratorul apropiat, omul de suflet al operatorului**

*limbanc la Polul Nord*, filme grele care au ridicat probleme complexe echipei de electricieni. Acea acceptare de care am amintit s-a tradus și se traduce prin dorința de a aduce mereu ceva nou atît în muncă, cît și la utilitățile pe care le folosește.

Are afinități cu operatorii adepți ai luminii difuze, dar se pliază pe orice sistem de lucru la fel de bine și eficient ca și în sistemul preferat. Ii place imaginea lui Călin Ghibu și a lui Vlad Păunescu cu care însă, deocamdată, nu s-a întîlnit „pe traiectorie”.

I-a avut în bătaia reflectoarelor pe mai toți actorii români și chiar vedete internaționale (pe Jean Marais, pe Marina Vlady). Chiar dacă nu vrea — pentru că este modest — Călin Constantin se impune totuși prin ceva: printr-o marcă specifică numai tineretii — pasiunea mereu proaspătă pentru ceea ce face. Fapt care îl pune în situația de a nu fi un simplu executant rigid al indicațiilor operatorului, ci un colaborator activ, participînd cu trup și suflet la transpunerea într-un concret tehnic a ceea ce operatorul împreună cu regizorul gîndesc și creează, dînd viață formei scrise a filmului.

Petru MAIER

## Atletul sprintează triumfător

Operatorul Vlad Păunescu a apărut pe filmamentul cinematografic în 1979, într-un moment cînd tot ce trebuia făcut în materie de imagine sub raport formal se împlinise întreaga gamă de experimente alb-negru, sepia, color, graficilor, urmărilor haotice de aparat, încadrături abracadabrate, etc. Trăgase absolut repartizat la „Sahnia” atrage atenția regizorului Dan Păușă prin filmul său de instituit *Gîndul*, o mostră convingătoare de fantezie și simț plastic cu pronunțate accente de originalitate promițătoare și, trebuie spus respectat, Vlad Păunescu este „descoperirea” talentatului nostru regizor care simte, presimte miza reușitei pentru o victorie colaborare. La numai un an este transferat la Bufta. Urmează o scurtă perioadă de asistențe după care edificatorul debut din 1981 cu imaginea la filmul *Concurs*. Stupefacție generală. Cine este bobocul? De unde a răsărit și ce hram poartă? Mă, surideam îndărăt ochelariilor cu gîndul la fostul meu student tobă de carte și burduș de talent, bobocul asta nu-l pui de balta sa se bălăcească în lacul Bufta, ci pui de vultur obșnuit să adîmlească splendoarea filmilor. Și anii ce au urmat, doi-trei la număr, au confirmat pronosticul. Obține premiile de imagine ACIN și Costinești pentru filmele *Concurs* (1982) și *Întoarcerea din Iad* (1984), și se consacră definitiv în 1985 cu *Dreptate în lanțul* de Dan Păușă. Notăți bine în filmul cîinci ani de la absolvirea, Vlad Păunescu se instalează confortabil în plutonul frunțat al operatorilor șefi de lung metraj.

În fond, ce îl caracterizează pe Vlad Păunescu? Fire independentă, practicîndu-și profesia în virtutea unui crez de viață declarat — „operatoria este meseria în care nu dătezi, nimănui nimic” (il cenzurez, fiindcă a avut parte de regizori cu care a colaborat pe principii vaserelor comunicante), gîndește aparatul cu înscușină de acrobat (vă mai amîntiți de travelinguri aeriene, pe sîrmă, din filmul *Concurs*), se îmbată de extazul luminii colorifone, într-un cuvînt „trage la aparat” cu dezinvoltura unei bucurii ce vine din adîncurile filmetului său.

Cînd nu înțelege ceva, se miră. Războiul cu toate ororile lui din *Întoarcerea din Iad* este filmat integral cu ralantiuri prelungi, nu de dragul efectului vizual — procedeu avea destule antecedente în cinematografia noastră — ci pentru că așa simte. Na trăit perioada războiului, n-a parcurs experiența amară a condiției umane ajunsă la limită și, atunci, se miră, nu înțelege și pentru a pricepe pune maceiul sub o lupă incetinitoare. Așa, numai așa, descompunînd mișcarea, fixînd timpul și dispărarea eroilor, se dîmnește pe sine și încearcă să explice și altora absurditatea evenimentului ce scapă stării de normalitate. Cadența filmării se accelerează, la fel cum bătaia inimii, în înclătarea dintre ură și moarte, depășește pulsul armoniei fiziologice. Unele operațiunează este pusă, artistic, în slujba ideii.

*Dreptate în lanțul*, film alb-negru, releva, poate, în cel mai înalt grad, miraajul, obsesia luminii înțeleasă ca o trăire interioară, convertită, apoi, într-o modalitate de exprimare. Pentru Vlad Păunescu lumina, imanenț legată de bolta celestă și, prin urmare, mesaj cosmic, este unicul element fizic care reglează contururile între oameni și natură, raporturile individului cu infinitul astral. De aceea, sub presiunea astrului incandescent, razele nu pătrund în încăperi, ele năvălesc, razele ca apele umflate măturînd totul din calea lor. Observați atent ferestrele, ușile întredeschise, fisurile din ziduri, în limbaj operatoricesc relația interior-exterior și veți vedea pe ecran, constant și invariabil, efectul de halou, de lumină orbitoare puternic izirată; stilul Vlad Păunescu este o stare vecină cu idolatrizarea luminii. Fotografic vorbind este un defect tehnic cras, întîlnit doar în pozele de amator neînțînat; artistic, însă, o soluție plastică de înaltă vibrație. În spațiile închise, în absența luminii solare, folosește lumina artificială, puerilă, cu flacăra pulverizată prin filtre de difuzie. Procedul nu este nou, l-au folosit și alți operatori, dar meritul lui Vlad Păunescu este acela de a fi mers cu un pas mai departe, pecetuiind un alt înfînt al verbului a lumina. A lumina — lumina.

Asociază cu muzica lumina stîrșite emoții paradisiace. Este cazul memorabilei secvențe „picnic”, luminisul acela de pădure populat cu „manechine” din înalta societate, care, sub amenințarea armelor de foc, sînt depozitate de bijuterii și monezi din metal nobil. La un moment dat, o clipă atîrnată între prezent și neant, Claudiu Bleont dansează cu o subreț în acordurile straussiane ale Dunării albastre. Valsează, sub privirile stupefiate ale asistenței asedate, cu mina strecurată grațios pe după mijlocul partenerii avînd dege-

tele înclătate pe trîgaciul pistolului. Paradox. Imaginea este nefrică de lăptosă, paradoxal diluată în griuri de o lumină sonoră fără nimic obsesiv sau ițit în imensa trepidație a aerului. Camera de luat vederi valsează și ea lent, o moliciune ce amîntește mai mult de „Valsul trist” al lui Sibelius și din asocierea acestora de spaliu difuz proiectat pe fundal muzical rupe senzația unui posibil paradis al împăcării oamenilor.

Ultimul său film, *Domnișoara Aurica*. Stilistic vorbind este o sinteză a tot ce a realizat pînă în prezent, cu evidente aluzii către un expresionism subtil, încărcat de sensuri, ne-

**Un exemplu pentru toți tinerii nerăbdători să ia cu asalt piscurile artei cinematografice**

maiîntîlnit în cinematografia românească.

De comun acord cu regizorul, filmează preponderent noaptea, fiindcă, la adăpostul întunericului, lumina, aceeași lumină debordantă, invadatoare, inflaționistă, devine un element de investigație psihologică, cu ajutorul căreia explorează trei microuniversuri distincte: casa Auricăi, pereții ce adăpostesc destinul tragic al eroinei, apoi, enclavale pietate — restaurant, loterie, cinematograf etc. — populat de oameni besmetici, venali, violenți sau apatici, toate laolaltă cu deschidere spre stradă, spațiul de manevră al unui personaj colectiv ce sugerează traectul miniat al unei societăți întregi. De aici, trei modalități de rezolvare plastică, care ignoră reprezentarea vizuală de tip impresionist, formarea imaginii „în jurul ochiului”, dînd prioritate imaginii polarizate „în jurul creierului”, ilustrarea subiectivității printr-o expresie emoțională vădit disonantă, crispată, înclinată spre fantastic.

Bunăoară, culoarea, strada, cu clinchete de culori vii, incandescente, conglomerate de zgură și de scintei, un București grav cu suris melancolic, mai mult al frunții decît al buzelor; localurile cu aer de frivolitate, o atmosferă romantică de climate fosforescente ce sugerează atitudinea dizgrațioasă, gestul disproporțional, patetismul indiscret, în fine, casa Auricăi scaldată într-o lumină palidă, fără culoare căci, fiind puțină, e mai prețioasă. O lumină de perla care înnoblează portretul dramatic al eroinei, un chip traversat de o zonă de penumbră ce se cheamă privire, coplesită de tristeți și nedumeriri infinite. Esența spiritualizată.

Și, odată cu acest film, Vlad Păunescu se desprinde irezistibil de pluton, ca un atlet ce sprintează triumfător, anul operatoricesc 1986 îi aparține.

Constantin PIVNICERU

**Vlad Păunescu: o evoluție firească**







Un film „picat” ca ploaia pe ogor insetat: *Declarație de dragoste* de George Sovu și Nicolae Corjos (cu Teodora Măreș și Adrian Păduraru)

Anul cinematografic nu începe în ianuarie, dar prima lună a anului este întotdeauna un bun prilej de a arunca o privire spre anul ce s-a scurs, de a semnaliza momentele lui cele mai valoroase și — firește — de a căuta să valorificăm experiența celor mai bune filme și, în general, a unei etape.

Experiența anului 1986 ne demonstrează, încă o dată, că filmele care s-au bucurat de succes, atât în rândul spectatorilor citiți și al criticii de specialitate au fost acele filme în care s-a investit cea mai mare cantitate de talent, înțelegând că talentul exprimă în cel mai înalt grad nevoia artistului de a vorbi despre problemele majore ale epocii sale, de a potența cele mai adânci și nobile sentimentele ale semenilor săi.

În același timp, examinarea anului cinematografic 1986 ne arată că filmul inspirat din actualitate rămâne în continuare problema numărului unu. Aici, în zona filmului din și de actualitate trebuie îndreptate cele mai susținute eforturi și cele mai reprezentative talente.

Scenariști, regizori, producători, critici — ne simțim cu toții angajați în realizarea acestui deziderat devenit un imperativ al filmului nostru la ora de față: citi mai multe, citi mai bune filme inspirate din contemporaneitate!

## Argumentul filmului de calitate

Cătrele de spectatori nu sînt încă întru totul elocvente pentru a putea stabili riguros afluența reală de public la filmele românești produse în anul 1986. Sînt niște „cifre în mers”, care se modifică încă de la o zi la alta, unele dintre pelicule aflîndu-se încă în circuitul premierelor, altele fiind în așteptarea necesarilor reluări. Dincolo de cifre se pot citi, însă, în biografia anului cinematografic recent încheiat, cîteva „semne” edificatoare (și încurajatoare) care atestă limpezirii în relația dintre filmul românesc și spectatori săi. Din experiența anilor trecuți se poate trage concluzia că succesul la public (materializat de data aceasta, foarte exact în cifre) a aparținut îndeosebi unor pelicule de anvergură istorică, unor ecranizări după opere literare de largă audiență, unor „filme de acțiune” sau unor comedii, (știut fiind faptul că hazul este — oricum ar fi sau oricum l-ai lua, mai bun și mai agreeat decît neazul). Lăsînd la o parte cîteva (foarte puține excepții), se poate constata „cu milioanele pe masă” că „box-office-ul” filmelor românești are, pe primele zeci de locuri, titluri de pelicule care se încadrează în aceste mari categorii tematice sau de gen. O singură specificație ar fi de făcut: calitatea artistică nu poate fi omisă din „rețeta succesului”; s-au văzut — nu-i așa? — și unele filme istorice fără o audiență publică de excepție, au mai fost — nu-i așa? — și ecranizări care „au căzut” la examenul public, iar „eticheta” comediei n-a putut salva de la eșec — sau, să zicem, de la indiferența — pelicule cu haz căzînt sau, pur, și simplu, fără haz.

Ce noutăți (de nuanță măcar, dacă nu neapărat de fond) ne oferă experiența cinematografică a anului trecut? În primul rând, ar fi

de constatat faptul că filme foarte diferite — ca factură, ca modalități de expresie, ca univers tematic și stilistic, ca gen, ca adresă specifică etc. — s-au întîlnit între ele pe eșichierul „succesului de public”. Și s-au întîlnit nu oricum, concesiv sau la întîmplare, ci cu argumentele filmului de calitate. Este, acesta, un pas cîștigat al cinematografiei naționale. Drumul spre public, spre mintea și inima spectatorilor n-a fost și nu este ușor pentru nici o cinematografie a lumii. Există o artă a cuceririi publicului, pe care o au regizorii cu vocație în acest sens sau care poate fi dobîndită la capătul unor experiențe multiple. S-a ajuns — e drept — destul de ușor și de direct la public, nu o dată, prin mari concesii făcute bunului gust; parcurgeți, de pildă, studiul sociologic întreprins de Pavel Ciocanu și Ștefana Steriade în cartea lor „Oameni și film” și vă veți îngrozi de anumite „preferințe publice”. Categoria de filme infraartistice (pe care, de altfel, ecranul nostru o respinge cu tot mai mare hotărîre) nu merită, însă, să fie luată în discuție. Păstrîndu-ne în sfera dilemelor cu individualitate morală, filosofică și estetică și revenind la experiența recentă a cinematografiei naționale, să luăm în discuție cîteva dintre argumentele care au determinat succesul de public al unor pelicule din 1986, argumente diferite de la caz la caz.

În filmul *Noi*, cel din linia întâi de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu argumentul „de linia întâi” ar fi vocația cuceririi publicului — cei doi autori au stat împreună sau separat pe locuri invadate ale „box office-ului” cu aproape toate creațiile lor. Filmul lor recent (care are și multe argumente de farmec acionesc, de la Valentin Uritescu și Andra Oneșu pînă la Sergiu Nicolaescu însuși) conține și cîteva argumente specifice pentru plusul de experiență dobîndit în ultima vreme de cinematografia noastră în relația cu publicul. Tema filmului nu este niciodată înedită: despre participarea României la războiul antifascist, la victoria finală împotriva nazismului s-au făcut firește, filme. *Noi*, cel din linia întâi are, în schimb, un ridicat coeficient de inedit în selectarea elementelor de viață care se propun să vorbească despre dăruirea de sine a ostașilor noștri, despre eroismul și — forta lor de sacrificiu, despre sufletul pus în

fapte. Ajungem, iată, la o altă dimensiune a demersului scenic-scenaristic-regizoral și actoricesc: umanismul biografiilor aduse pe ecran, forța lor interioară, cu șanse certe de exemplaritate, privit prin destinația lor pe ecran devenite atășante, războiul își evidențiază nu numai latura „spectaculoasă” a înfruntărilor armate (la rîndul lor atracții puse în pagină cinematografică, adică ritmat, cu crescendouri și stingeri, cu veridicitate realistă și cu secvențe de autentic dramatism), ci și bătăliile ascunse din transele sufletului uman. Drumul spre public dobîndite forța discursului de la om spre om.

Să mergem mai departe... Un film de o cu totul altă factură, dar de asemenea un film de „săli pline”, a fost — și este Liceenii, datorat regizorului Nicolae Corjos și scenaristului George Sovu. În acest caz, drumul spre public a fost deschis de realizarea anterioară a aceluiași tandem, filmul *Declarație de dragoste*. Neîndoios, foamea de pelicule destinate vîrstei tinere constituie principala „surasă de atracție”. Dar, dincolo de acest cadru general al succesului de public, există cîteva argumente particulare ale filmelor în discuție: realizatorii s-au priceput să găsească tonul potrivit în relația cu tinerii — de pe ecran și dincolo de ecran — să surprindă acesă trăsături temperamentale și de caracter veridice, să vorbească despre întîmplări și personaje autentice ale mediului școlar. Firește, trama unui film ca *Liceenii* ar fi putut fi mai substanțială. Dar aerul interesat al filmului deschide larg drumurile sale spre spectatori. Și ar mai fi un argument al succesului de public: argumentul lui „va urma”. Spectatorii sînt mereu atrași de poveștile cu „va urma”, de această realitate benefică și un film precum *Colierul de turcoaze*, scris, regizat, produs de către Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail și regizat cu mină sigură, de Gheorghe Vitanidis.

Chiar dacă cifrele încă nu sînt suficiente de elocvente, așa introduce în discuția de față și filmul *Un oaspete la cină*, regizat de Mihai Constantinescu și scris de Ion Bucher. În acest film se vorbește despre multe, despre truda realizării unei invenții, despre nevoia permanentă de auto-perfecționare, despre talentul de „a ajunge oamenii să vină mai departe”, despre consecințele „analfabetismului sentimental” despre încrederea în oameni și în viitor, despre prejudecata „incompatibilității sociale”, despre relațiile mereu perfectibile dintre părinți și copii. Regizorul Mihai Constantinescu are meritul de a fi știut să vorbească despre toate acestea simplu, fără emfază, uneori — cînd cuvintele ar fi fost de prisos — cu ajutorul cîte unui transfer alib, altelei — de dragul demonstrației etice — idealizînd puțin realitatea. Dar filmul său spune multe, „despre o anumită fericire”, despre „singurătatea florilor”, despre „tați de duminică” și — în ultimă instanță — despre cum am vrea să fie realitatea cea de toate zilele.

Călin CĂLIMAN

Alice MĂNOIU

## Înărul capersonaj sau lecția „liceenilor”

Ce e succesul? O întîlnire fericită între aspirație și realizare. În cazul filmului — între ce așteaptă la un moment dat publicul și ce i se oferă. Raport mai mult sociologic decît axiologic — cum îl consideră Ralea, Dinamica succesului e imprevizibilă. Actul de ziile melodrama căzupe în dizgrație pentru că revirimentul ei spectaculos s-a iumească chiar și pe experții în sondaje. Un bărbat și o femeie în Franța. *Love Story* în America au semnalat, cu 20 de ani în urmă, redemptarea sentimentală a unui spectator ce părea acotă fată de capitolul „feeling”. Surpriza a creat reprimă. Variațiile pe tema love-story-istă au împinzit ecranale. La noi „valul” n-a fost atît de puternic incît să urmeze saturația. Cîteva fericiri nostalgice de mic calibru, cu un aer de idiliă cam desprinsă de context, nu puteaua dorul de film cu și despre dragoste la vîrsta primilor flori (împărtașiți). *Declarația...* lui Corjos și Sovu a picat ca ploaia pe ogor insetat. Raritatea și ea un factor de succes — constată același sociolog. Mai mult, „declarația” ar fi bruiat efectul „La doilea film-continuare — al aceleasi formații, riscul era evident. Dacă preluai interpretii (factor esențial, farmecul lor fiind una din cheile deschiderii inimilor), cum să le continui poveștea? Pentru că de regulă după ce s-au împacat și sîrutat, sîntem asigurați că „au trăit

fericiți pînă la adînci bătrîneti”. Cu simț psihologic, Sovu și Corjos fac altceva: schimbă vîrstele eroilor — nu mult, cu un an sau doi ca să surprindă o altă ipostază a primei iubiri, cea încă în stadiul de lăstare, de oare iubire să fie? sau prietenie, camaraderie, atracție adolescentină. Pe această coardă, foarte gîngășă, în filmul autohton s-a cîntat și mai puțin. *Liceenii* se impuneau prin raritate. Nu repetau *Declarația...*, o anticipau ca psihologie. Dar noutatea nu se termina aici. *Liceenii* aceștia, alții, cu alții interpreți poate mai puțin fotogenici ca primii, dar sigur mai fîrești, mai spontani și cu mai mult haz erau altceva. *Love story*-ul nu mai era ca la carte (film), ci se mai încurca și biblia în sentimente, înceta într-un fel să traga intraducibil, o așa-zisă dragoste se aievea și intervenea o alta, parcă mai consistentă pentru că de-acum adolescenții se și cunoșteau ca fire, nu doar ca tînte ale drăgălăului Cupidon. Apar și caractere în cadrul iubirii, îi vine, da, să cînti și tu ca Alfred acela al lui Musset „Cu dragoste nu-i de sașă”, chiar și la vîrsta primului rendez-vous.

Dacă argumentul sociologic funcționa mai mult în explicarea succesului *Declarației...* înclin să cred că *Liceenii* îl confirmă pe cel psihologic, axiologic. Superior estetic, dar nu ca „mari găselnițe” artistice, ci ca mici — și nu toamai mici — adevăruri de viață, detalii de psihologia amorului (vezi admirabila scenă a lui Bănică-Junior în oglindă, impunîndu-se detașarea față de „obiectul” iubirii lui neîmpărtășit). Și — cele mai multe sînt detalii de atmosferă (școala cu toate emoțiile ei, „profil”, „dirigii” și ceilalți, plus sotiile fermecătoare prietărești) — un Mihai Constantin cu un zîmbet ce sparge ghetura Antarcicii, o zvăpăcită simpatie, Căsonia Poșteanu și reacții firești, normale, ca filmate în școală.

Cu nostalgia primului succes, regizorul se autocitează: îndrăgostii de azi văd filmul cu îndrăgostii de ieri. Gănd tandru, gest ce crează un fel de legătură sentimentală între personaje și autorii acestor două — meritare — succese.

Să fie succesul doar o întîlnire (fericită) înîmplătoare? *Liceenii* ne șoptesc că la mijloc e și puțină înțelegere de la o lecție la alta, ca să poți trage concluzii, să nu te culci pe o ureche, să studiezi în continuare reacțiile sălii ca să-i valorifici inteligent, primul „succes-întîmplare”. Să-l transformi pe al doilea în „succes-valoare”.

Aș fi prefațat premiera acestui film cu un documentar al soților Sergi cu despre aceeași vîrstă, *Absoțenții*. Ori cu cel al Sabinei Pop: 18 ani. *Stop cadru*. Confrontat cu școlarii filmați „pe viu”. *Liceenii* noștri n-ar fi rîmări nepetenți. Cred că ar fi luat, tot cu brio, „maturitatea”.

## Despre normalitatea valorii

Din filmele de lung metraj pe care le-am văzut în 1986 am reținut dialogurile din *Văz sentimentală*, scrise de un om talentat și spiritual, cîteva însușiuri ale scenariului *Un oaspete la cină* — portretul realist al unei fete de azi avînd caracter și faptul că majoritatea actorilor vorbesc omenește, fără tandosel retorice, tîgulerii ale buzelor — am fost sensibilizat de totul curat al filmului *Noi*, cel din linia întâi, ce a lansat doi-trei actori tineri buni și a reafirmat calitățile de actor și regizor ale lui Sergiu Nicolaescu într-un număr de episoade; dar dacă nu apăsăm, la 15 decembrie, *Domnișoara Aurora* — se fi putut răspunde la întrebarea care e cel mai bun film al anului.

Fată de o atare interogație ar trebui să îți stingheri de dificultatea că nu poți oferi nimeni un singur răspuns. Am fost o dată membru în jurul Unirii. Scriitorilor, de mai multe ori în același Asociației oamenilor de artă — ca să dau doar două exemple — și știu cît de greu ne era să alegem numărul trei (după regulamentul din cele mai bune cărți ale anului (în fiecare regn literar în parte) și cu cită anevoință ne hotărăm să optăm numai pentru două spectacole și trei din cei mai buni actori, cei mai buni regizori, cei mai buni scenografi ai unui an. Aceșii difuzate bănuiesc că apare și cînd confrunți mei critici cinematografici se întîlnesc pentru a premia creatorii de filme. Prin urmare, înseamnă, încă o dată, că avem scriitori, regizori, actori, operatori, scenografi foarte hărăziți, nume-



# itate mereu la ordinea zilei

Cît mai multe, cît mai bune  
filme inspirate din contemporaneitate!

roși și capabili, abilitați ca atare nu de conclavuri de clan, ci de opinia publică, și că ar trebui, deci, ca aceste haruri reunite să aducă pe ecrane anual (considerind și volumul producției) cel puțin cîteva realizări de însemnătate.

În 1986 avem, în convingerea mea, doar una. Una, cu care ne aflăm în normalitate (în normalitatea valorii, bineînțeles) din mai multe puncte de vedere. Scriitorii atît de importanți care e Eugen Barbu și-a revenit la unele sale, dînd un scenariu bogat, cu fosforescențe imagistice, condensînd în destul dramatic al unei fete bîtrîne o categorie —

**Succesul de public  
nu e o formulă  
fermecată**

Orice fel de succes incumbă un anumit risc, o îndrăzneală, ca să nu spun o vocație a

dată ochii către aceasta, doar-dar vei des-coperi un amănunt, un element, un simplu gest care să facă din cea de altă dată o figură nouă, la fel de agreabilă.

La Noi, cel din linia întâi mergi la sigur. Pentru Sergiu Nicolaescu, Pentru a constata că scenariul Titus Popovici se află în aceeași formă fericită de etalare a virtuozității dramaturgice, aici atît de exact exprimată regizoral. Cu Licenii lucrurile pot fi considerate și din alt unghi, fără a exclude posibilitatea ca, urmare a Declarației de dragoste „best-seller”-ul ultimilor ani, filmul să fi strînit un atît de impresionant și justificat interes pornind și de la posibila lui evaluare ca „urmare la...”. Alt unghi înseamnă, de fapt, capacitatea filmului menționat de a răspunde unui interes avid pentru subiectele adolescenței necontrafăcute. Cine este acest adevărat alchimist al poveștilor unei vîrste din care se nasc toate celelalte? Tot un scenarist inspirat, și încă unul care, pe zona tematică investigată, își poate așeza de pe acum o „firmă” garantată — George Sovu.

Trei filme diferite ca gen: aventură, război, comedie lirică (psihologică). Scenariștii au

Barbu, Florin Piersic, Sobi Ceh, Sergiu Nicolaescu, Anda Onesa, Valentin Uritescu, Tamara Bucuceanu-Botez, Ion Gramitru, Stefan Bănică, Mihai Constantin, Oana Sirbu, Cesonia Postelnicu.

Căutăm, în fine, motivații la succesul de public. E bine că avem filme pe care spectatorii le apreciază. Unul din semnele calității se află, fără îndoială, și aici.

Ioan LAZAR

**Raportul afectiv  
dintre spectator  
și personaj**

Mărturisesc că, deși am terminat de mult, adică la vremea cuvenită, lectura insistență, mult lămuritoare, a excelentei cărți *Oamenii și filmul*, semnată de Ștefana Șerierde și Pavel Ciempeanu, modelul cercetării lor, aplicate sociologiei și psihologiei succesului, înalta clasă a arsenalului de mijloace ale investigației și cercetării rezultatelor, imi temperază serios elanul „ghicirii” mobilurilor pentru care lumea îmbrățișează un film sau altul. Experiența — îndrăznește să spun, nu puțin — de observator și interesat, dar, cîși binevoitor al relațiilor spectatorilor cu cinematograful, mă îndeamnă să nu refuz prudența, să nu ocolesc îndoiala atunci cînd este vorba de descifrarea rațiunilor, uneori atît de complicate, dependente de atîta parametri, în virtutea cărora o peliculă cîntărește ceea ce se cheamă „succesul de casă”. Sînt simptomatice opțiunile spectatorilor noștri?

Colerul de turcoaze, deci, Noi, cel din linia întâi, Licenii. Sînt aceste preferințe, cum ziceam, simptomatice sau relevante pentru coloratura unui anumit moment cinematografic? În condițiile repertoriului anului care a trecut, dar și al unei constante — se pare — propensiuni a spectatorilor noștri pentru film istoric, situația pe primele locuri a Colerului de turcoaze, care livrează eveniment istoric în ambalajul seducător al genului de aventuri, apoi a evocării Noi, cel din linia întâi, nu este, cituși de puțin, surprinzătoare. Desigur, s-ar putea introduce, aici, nuanța „prejudiciilor favorabile”, a startului confortabil, asigurat de succesele precedente. Raporturile spectatorilor cu eroii unui serial — în cazul Colerului... — sau chiar cu un regizor cum este Sergiu Nicolaescu — autorul lui Noi, cel din linia întâi, se pot transforma, la un moment dat, într-un fel de pact de supunere necondiționată, înclin să cred însă că unele calități intrinseci ale celor două filme aduse în discuție le-au hotărît audiența: ritmul, inspirată simetrie a întîmplărilor din Colerul..., însoțite precum mărgelile pe apă, consolidarea dramaturgică a cuplului Mărgelatu — Buză de lepure (o nouă sursă de farmec). În cazul filmului lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici — căldura și simplitatea emoționantă a unei bogate galerii de chipuri umane.

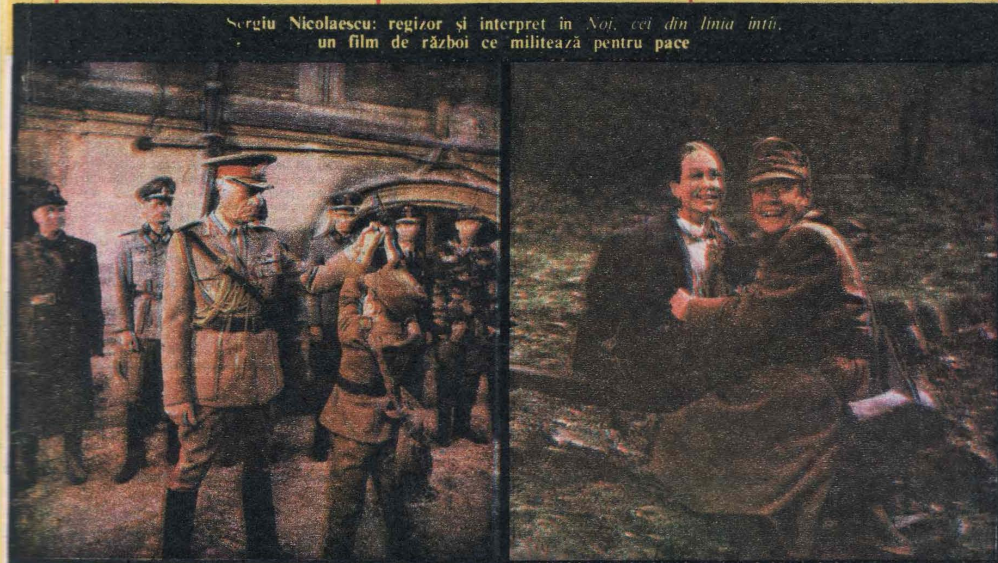
Schimbind ceea ce este de schimbat, succesul Licienilor aparține aceluiași zone de semnificații. Cum majoritatea celor care frecventează cinematografele noastre sînt spectatori tineri, înțilina lor cu o povestire dinamică, înzestrată cu prospețime și autenticitate, traversată de eroi ușor recunoscutibili, a strînit, pe bună dreptate, ecouri aducătoare de beneficii cozi la casă. Filme cu licenii s-au mai făcut, dar Jovitura” lui Nicolae Corjos și a colaboratorului său, George Sovu, se explică prin chibzuita, dozată distribuție a accentelor tipologice, prin savarea studiată, și ea — a epicii și chiar prin schimbarea — inițial riscantă — a formulei conflictuale și narative, în comparație cu precedentul *Declarație de dragoste*. Autorii noștri au izbutit acolo unde case cum se spune, faimoase, au dat gres.

Magda MIHĂILESCU

Sobi Ceh—Buză de lepure și Florin Piersic—Mărgelatu, îndrăgiiții eroi de „serial”, în *Colerul de turcoaze* (scenariul Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail, regia Gheorghe Vitanidis)



Sergiu Nicolaescu: regizor și interpret în *Noi, cel din linia întâi*, un film de război ce militează pentru pace



asa cum făcuse cîndva, în felul lui, Cesare Zavattini în *Umberto D.* — plasticizînd polichrom o epocă, un mediu social, dînd, în chip interesant, portretul unei străzi, Călea Griviței, ca odinioară Bardem în *Calle Mayor* (nu-mai că aceasta a noastră are rezonanțe istorice și politice multiple intens reverberante). Filmul e o rusești și prin regia normală a unui tînăr de plurală înzestrare și indiscutabilă vocație, Șerban Marinescu. Admirabila sa normalitate regizorală constă în potențarea metaforică a scenariului prin alternări dextere de planuri, tăieturi sigure și rapide în materia epică, simț puternic al vizualului și auditivului în portretizări și relații, în construcția rafinată a fundalurilor și plasarea personajelor episodice, prin statornicirea unui ritm — care e al timpului — în sfîrșit, prin mîrmara rafinată a unor stări ce sedimentsază melancolii, coamare, atitudini groțeschi, comedie caragiască, asasinat, pasiuni teatrale, cruzimii inutile, eroism fără emfază, visuri turburi, banalitate exagerantă — și care e aceea a crepusculului unei lumi.

Sînt și frumoase izbucniri actoricești — Marga Barbu, Valentin Uritescu, Dan Condurache, Marcel Iureș, Eniko Szilagyi, Remus Mărgineanu și alții — normale și ele dacă ne gîndim că o vorbă de interpreți hărăziți ce și-au dat măsura deplină a înșuirilor lor pe scenele teatrelor și în unele filme (în timp ce în alte pelicule au apărut în anormalitate, adică stingând și posaci, înțepeniți sau garga-rindu-se, dedîndu-se la psihicriferiuri, pozînd cavernos, dogradîndu-se în figurări anoste etc.). Aici au fost călăușiți (majoritatea) spre o intruchipare cinematografică, adică dinamică, și o rostire, în genere, cu accente pe semnificații.

Valentin SILVESTRU

aventurii. Succesul reprezintă ecuația cea mai de preț a carajului pe cont propriu. Fără conștiința pericolului, a ratării unei șanse chiar, ar fi greu de imaginat poveștile frumoase de urmărit cu sufletul la gură sau, mai aproape de adevărul vieții, cu o tensiune internă firească pentru cutare moment-limită reprezentat cinematografic.

Cînd aventura este imaginată scenicaristic, condusă vizual și jucată cu timbrul necesar, succesul poate deveni formula fermecată, aparent la îndemîna oricui. Am să parcurg aici cele trei compartimente de creație filmică, sugerate în fraza precedentă, pe care să le observăm în tot atîtea titluri căutate de spectatori și rîvnite cu o pasiune ce am putea-o numi a „bilețului în plus”: Colerul de turcoaze (scenariul — Eugen Barbu; regia — Gheorghe Vitanidis); Noi, cel din linia întâi (scenariul — Titus Popovici; regia — Sergiu Nicolaescu); Licienii (scenariul — George Sovu; regia — Nicolae Corjos), menționate în ordinea întîlnirii lor cu publicul.

Pînă una alta mă grăbesc să constat a nu fi deloc întîmplător că fiecare din aceste filme se bazează pe un antecedent al succesului. Ar fi să explic deîndată o situație specială ținînd de o anumită sociologie a verificării prealabile a gustului spectatorilor, deși nu cred că totul stă în starea de continuitate, de un grad sau altul, a seriei de succese. Încin să cred într-o posibilă motivație a succesului ca atare în cazul primului titlu rodat ca serial. Reîntîlnirea cu Mărgelatu și Buză de lepure, puși din nou la grele încercări de Agatha Stă-tineanu, aliată cu escrocii internaționali Tralanol, nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Dacă nu vrei să te emoționezi intens odată cu cascadoriile promise, vrei măcar, pe semne, să afli dacă Mărgelatu și-a schimbat stilul de a minca semințe ori dacă și-a dat la curățat pelerina neagră și dacă Buză de lepure a mai crescut nițel în ochii exigenți ai mentorului său. Așa se întîmplă și în viață. Deși cunosți foarte bine o persoană considerată mereu interesantă, îți mai îndrepti încă o

imaginat personaje capabile să ducă aventura — fie de capă și spadă, de film de război modern ori de afirmare a personalității într-un colectiv tînăr, în formare — către li-manul unui happy-end sau, la rigoare, al unui deznoadîmint de stîns cu lacrimi.

Motivația principală o vîd, așadar, în formularea scenicaristică a unor teme gustate, dar care nu și-ar fi putut atinge obiectivul în afara talentului regizoral și actoricesc, a profesionalității.

Cele trei filme au personaje memorabile cu care treci peste toate obstacolele epico-dramatice. Ele sînt jucate în adăvare cu substanță și specificul povestirii de către: Marga



## Autorul „Speranței”

### Un film antifascist

Ce cărți merită să fie scrise în afara de memorii? Întrebare la un moment dat o persoană din *Les Conquérants*. Spre sfârșitul războiului civil din Spania, André Malraux realizează o coproducție franco-spaniolă. *Sierra de Teruel* (L'Espoir), după romanul omonim apărut în 1937 la Gallimard, ce nu este un film în accepție comună și unanim acceptată (nu e nici măcar o lucrare terminată), ci o astfel de filă de (anti) memorie.



Cel ce a trăit istoria ca pe propria-i viață — André Malraux

### Documentul condiției și al virtuții umane

fasciste „cette alternance constamment évoquée, ce dialogue entre le rythme du monde et la tragédie d'une nation, ce duel entre la terre des hommes et la guerre des hommes prénaient, à l'écran, un saisissant relief”, și putem spune că este un ne-film: autorul *Condiției umane* n-a fost („il est donc permis de dire qu'en 1938 André Malraux n'avait aucune connaissance pratique de la technique cinématographique”) și nici n-a devenit ulterior ceea ce numim noi, cu un termen cumva restrictiv, cineast: a lăsat doar o mătură, așa cum a simțit, atât cât s-a priceput și, mai ales, când a fost posibil (aventura realizării acestei pelicule, azi intrată în patrimoniul *Les Grands Films Classiques*, ca și destinul ei ulterior fiind tot) o pagină de agitată istorie. Malraux a trăit istoria ca pe propria-i viață, s-a identificat cu ea, de aici, poate, și fascinația pe care a avut-o asupra a cel puțin două generații de intelectuali, francezi sau de altă parte. Istoria trăită de Malraux nu a fost doar literatură sau artă, ca sens ultim și șansă de supraviețuire biologică, ci crez launtric, frământare interioară, zbucium al unei conștiințe. Un spirit tot atât de agitat ca și Camil Petrescu al nostru.

Filmul acesta, cu naivități și chiar stângăcii pe alocuri de debutant, cu actori fără prestigiu și realizat în condiții tehnice precare sau poate tocmai de aceea, aduce o notă de viitoare și prospețime prin prezența celor două elemente care-l definesc: oamenii, poporul spaniol aici, și pământul, fascinant și straniu al Castiliei. Este interesant de amintit că în 1937 Joris Ivens realizase un documentar *Terre d'Espagne* cu un comentariu scris de Hemingway, dar fără mare succes și audiență în rândul publicului larg. Malraux n-a dorit să facă o peliculă „artistică”, ci un film de propagandă în favoarea republicanilor bazat pe

secevențe din romanul său: un film despre democrație și libertate, să reliefe idealul unei lupte așa cum făcuse și Eisenstein (al cărui mare admirator Malraux era și pe care încercase, în 1934, la Moscova, să-l convingă să realizeze o transpunere cinematografică a *Condiției umane* (din păcate proiectul a eșuat), a cărui lecție de cinema se simte la tot pasul, dar mai ales în finalul filmului, o grandioasă scenă de masă (la care au participat ca figuranți 2500 de ostași din armata republicană înainte de a fi trimiși pe front). Este glasul speranței și al încrederii în virtuțile umanității, nu apoteoză unei victorii, ci dreptatea, adevărul și încrederea, chiar și a celui învins: expresia demnă, inflexibilă, a iluziilor care chiar înfrînte în timp — trecător și el — al istoriei vor învinge în cel al ideilor și adevărului.

Sint desigur secevențe memorabile care să justifice entuziasmul celor împătimiți de Malraux. Portretele de țărani, demne de Ribera sau Zurbarán, peisaje, case, ziduri, turle și timpuri impregnate în pământul arid al Castiliei, o demonstrație a posibilităților de expresie pe care doar alb-negru o poate avea în jocuri de umbre (ca în peliculele expresioniste) justificând astăzi indignarea marilor regiști de ieri pentru stăcirea de ultimă oră. Prin colorarea abuzivă a peliculelor gândite și realizate alt-fel, și oamenii, ei înșiși, peisaje ale unei întregi umanități — poporul spaniol. Iată doar câteva argumente ce ar vrea să incite curiozitatea celor care, din păcate, au „uitat” să intre în sala de cinema bucureștenă. Muzica un nume de primă mărime: Darius Milhaud.

Bedros HORASANGIAN

### Dickens, azi

### Duios și tainic

Acceptând ideea că nu toată lumea inteligentă cuvinătoare este dispusă sau permeabilă să întrețină o relație de prietenie cu o ființă din lumea celor care nu cuvință — o lume ciudată, ciudată, ciudată — în care mult rîvnita sau hula de către sceptici și semiști, comunicare din lumea oamenilor se face cu înfinit mai puține semne, dar cu mult mai multe sensuri pentru cine știe să le înțeleagă, compătîmind pe cei care nu sînt așteptați în poarta casei sau în pragul ușii de un patruped sau în interiorul casei de o planta

careia să-i ude rădăcina uneori cu lacrima proprie — de durere sau de fericire — nu cred să existe vreun spectator care să fi văzut *Oliver Twist* și să nu-l fi simțit. Pentru că există filme care după vizionare te urmăresc prin profunzimea metaforei, prin rispa de inteligență, prin grandioasa coregrafie — adică prin ceea ce realizatorii au contribuit mai mult cu intelectul decît cu sufletul și sînt filme care te acaparează prin sentimentalismul lor — dar nu în sensul polerativ al cuvîntului; vreau să spun mai exact că sunt filme care se văd și se pot comenta cu plăcere de estel însă cu o anumită detașare și filme care se văd, dar se și simt și pe care le purtam în sufletul și în mintea noastră pentru stările pe care ni le-au comunicat. Un film al stărilor este și *Oliver Twist*. Redînd cu pedanterie atmosferă londoneză a primelor decenii din veacul trecut, cînd lumea stăpînitorilor începe mai mult să întuiască decît să observe trezirea la viață socială a celor umiliți și obișniți, noua peliculară după celebrul roman este încărcată de stări care exprimă, mult mai convingător decît un curs de istorie, contradicțiile și vicisitudinile unei societăți care-l obligă pe omul slab să devină neom, iar pe neom — criminal. Și cum să nu simtă cineva că îi dau lacrimile, la secevența scurtă, dar cutremurătoare a coplesirii prin lipsa de artifice artificii regizorali, prin simplitatea gestului și semnificația lui: mă refer la moartea lui Bill — personaj ireponsabil, devenit ucigaș din lașitate — care, urmărit de poliție, sfîrșește prin a se spînzura. Aparatul de filmat, după ce urmărește o mulțime de oameni ostii și pusă pe hătîlă și pe răfuială, se oprește pe piciorale spînzuratului, de care caută cu disperare să se agate un cătel. El plînge — în felul lui — imploră ajutor — latră, sare, singur, se tînguie, dar în zadar. Rămîne singur cu prietenul mort. Acei ochi, îngrozitori, de ceea ce mai mult simt decît înțeleg, sînt cu atât mai răscolitori, cu cît îl văzusem într-o scenă anterioară pe amintitul animal suporînd pe pielea sa o criză de răutate a stăpînului. Dar ce importanță are acest lucru? Probabil că el, cinele, avușese mai mult răbdare cu prietenul său și îi simțise acele grăunte de aur adevărat care, uneori, zace în sufletul acoperit cu o crustă prea groasă de noroi. Prin ce mecanism neștiute de noi, oamenii, a reușit cel cătel să descopere păticia de om care mai rămăsese în Bill? Sau, dacă nu mai rămăsese nimic bun în el, cum de a avut puterea să nu-l abandoneze? Iată întrebări la care nu-i simplu răspunsul, dar la care se dă un răspuns prin limbajul duos și tainic din scena amintită.

Mariana CERCEL

Producție a studiourilor engleze. Scenariu: James Goldman. Regia: Clive Donner. Imagine: Norman Langley. Cu: George C. Scott, Tim Curry, Michael Hordern, Timothy West, Eileen Atkins, Richard Charles, Cherie Lunghi, Martin Tempest.

### la casa de cultură a studenților

### Izul realului

Pentru cei mult mai tineri decît neorealismul italian, sintagma ca atare poate deruta. Dincolo de ceea ce afirmă dicționarele de specialitate despre acest „curent cinematografic ajuns la deplină maturitate în Italia de cîneulul al cincilea”, rămîn filmele de atunci și judecata de... acum. Chiar termenul cu pricina poate lămurii măcar două supoziții. Primo: cită vreme e „neo”, acest curent implică a priori, un „retro”-realism. Secondo: există, deci, mai multe feluri de real-izare, adică de a reda, artistic, izul realului. Altfel spus, pu-

### Poetica faptului de viață cotidiană

tem fi realisti într-atîtea moduri încît realitatea ne scapă (nu ne salvează). Sumara etimologie conduce aproape de adevărul istoric: o parte din revendicările esteticii „NR” fuseseră obținute, de fapt, anterior momentului Visconti, cu a cărui *Obsesie* din 1942, brutala realitate trîmbea în cinema. *Cabiria* lui Pasolini recurgea, încă din 1914, la filmarea în aer liber sau la actorii neprofesioniști (cinefilii și-i amintesc, desigur, pe legendarul Maciste interpretat de Bartolomeo Pagano), Ei-



Încă în neorealism Obsesie a începutului, Visconti ascundea eterna poezie a Morții la Veneția (cu Silvana Mangano)

sensein folioase, în loc de actori, muncitori sau marinari autentici și, de ce n-am spune-o, Grigore Brezeanu adăugase imaginea de arhivă într-un film de ficțiune, mult înainte ca Rossellini să prepare acel formidabil amalgam dintre documentar și „realitate reconstruită” în *Roma, oraș deschis*. Filiațiile se pot extinde. Important e ca descoperirile

(adică: des-coperirile, adică: nimic nu sub soare) să se conserve într-un om și frumusețe. În cazul neorealismului italian, prioritatea utilizării unui mijloc de expresie a fost neînmormentată față de premisele și rezultatele lui. Să detaliez... Neorealismul italian nu reprezintă o „școală”, iar atunci cînd a încercat să expună poetica (cîtește: retorică) a reu-

șit cu preț propriului declin. În temeinicul său studiu dedicat cinematografului peninsular, Pierre Leprohon conchide: „cînd devin produsul unei școli, operele de artă încețază a mai fi creatoare” și subliniază „Je caractere révolutionnaire” al unui curent cu o estetică rezultată în primul rînd din atitudine. Priviți prin prisma pozițiilor lor față de cinematograful „cu fețe frumoase și telefoane albe” instituit la Roma de grandilocvența fascistă (dar și la Hollywood, de gustul comun), cineștii italieni par a transforma panoramarea mizeriei citadine într-un tic. Cînd imaginea sordide invadează ecranul, cînd neașteptuții zîrieri ai străzilor postbelice întind brațele spre semenii lor din sala de cinema, acest tic devine poli-tic. Partinică fiind, aria neorealista e firesc leală majorității. Nu întîmplător o splendoare ca Domul din Milano apare numai în *Miracolul la Milano*, cel mai suprarealist dintre filmele neorealiste. Prin pelicula „censurată”, prin austeritatea mereu gravă a mișcărilor de aparat, prin andantele neori stereotip al tăieturilor de montaj, *Hoții de biciclete*, *Schiocșia* sau *Umberto D.* par mai aproape de manieră decît de stil. Prezenți de fiecare dată pe genericul tetralogiei De Sica, regizorul, scenaristul Zavattini și muzicianul Ciccognini fixează atmosfera în niște coordonate oarecum rigide, sancționate de la început de to-mul rezervat al unui Jean Mitry sau de „terribismul” lui Boris Vian.

Totuși, „străinii sînt un pic din posteritatea noastră”, susține aforistic Cesare Zavattini, anticipînd implicațiile neorealismului italian în arta secolului XX. Dincolo de free-cinema sau cinema nuovo de școala newyorkeză sau nouvelle vague, aceste implicații sînt mai subtile în cinematografiile neconectate la curentul neorealism. Pretutîndeni, însă, după aproape o jumătate de secol, spectatorii mai tineri decît neorealismul pleacă mișcați interior după *Umberto D.* Și nu din polițiețelul de profesor universitar care a acceptat să joace, ca neprofesionist, ringul ginsului disperat. E-n toate aceste filme o dragoste fată de creația umană, fără de care cine nu fi posibilă Creația.

Daniel DANIEL



## Mayerling, povestea unei iubiri imposibile

**P**entru amatorii și mai ales amatoarele de amoruri celebre, Mayerling — numele unui conac de vânătoare al familiei de Habsburg — a devenit sinonim cu iubirea pînă dincolo de moarte.

Legenda spune că nefericitul prinț Rudolf, unic moștenitor al împăratului Franz Josef, căsătorit de conveniență cu o prințesă bel-

## Realitate ieri, legendă azi

giană, dar îndrăgostit de foarte tânără, preafrumoasă și neprihănită baronă Maria Vetsera, a preferat să-și aleze zilele împreună cu aleasa inimii lui decît să trăiască o dragoste hultă de familie și de opinia publică.

Din punct de vedere istoric, un lucru e sigur: cele două cadavre — Franz Karl Josef Rudolf, 31 de ani și Maria Vetsera, 17 ani — au fost găsite în dormitorul principar de la Mayerling străpune de gloanțe. În rest, legenda, ca orice legendă, se îndepărtează bi-



Personaje — interpreți (Catherine Deneuve — Maria Vetsera și Omar Sharif — prințul Rudolf în *Mayerling-ul* lui Terence Young)

nisor de realitate. Portretul lui Rudolf — afeameiat, alcoolic, morfinoman, obsedat de ideea sinuciderii, apăsător de ereditate încărcată — îl recomandă mai puțin ca pe un îndrăgostit incurabil, cît ca pe un individ cu un grav dezechilibru psihic. În timp ce „Inocenta” Maria Vetsera, purtătoare a unui titlu nobiliar fără tradiție, era mai degrabă o fîră mondenă, ambițioasă, clinică, orgolioasă, pentru care această sinucidere în doi reprezenta unica șansă de a intra în istorie. Astfel, cel care dorea să moară „dar nu singur”, pro-

pusese fără succes aventura sinuciderii și alături de ea, alături de ea, și-a luat pentru totdeauna numele de cel al baroniei, pe care era gaga-gata s-o părăsească dacă nu l-ar fi reținut devotamentul ei fără margini.

Desigur că această față a lucrurilor nu putea fi pe gustul autorilor de love story-uri literare sau cinematografice, care au considerat adesea că impedimentele de clasă pot ațîța flacăra iubirii.

În 1930, Claude Anet scrie un asemenea

roman despre cuplul Rudolf-Maria Vetsera, care în 1935 este interpretat pe ecran de Charles Boyer și Danielle Darrieux sub bagheta regizorală a lui Anatole Litvak. Concentrîndu-se asupra poveștii de dragoste, atît romanul cît și filmul apelează la legenda.

După 30 de ani, regizorul englez Terence Young, specialist în filme de acțiune de tip James Bond, reia subiectul într-o coproducție franco-britanică Eastmancolor și Panavision, în care ambițioasă să aducă legendei o infuzie de istorie. Dulceaga poveste de dragoste este agrementată din belșug cu realități de epocă faptice — implicarea lui Rudolf în mișcările studențești de la Viena — și „scenografice” — baluri, palate, castele, costume. Dozarea defectuoasă a acestor planuri, precum și dorința de a înghesui cît mai multe teme în spațiul limitat al unui singur film (precaritatea imperiilor multinaționale, singurătatea suveranilor a căror existență personală nu le aparține, raporturile freudene mamă-fiu, etc.) dau un aspect heteroclit întregului și totodată eclipsează idila. Șansele acestea de a fi convingătoare sînt reduse de la bun început prin distribuirea celor două vedete internaționale — Omar Sharif și Catherine Deneuve — în rolurile protagonistilor. Astfel biondul și subțirițelul Rudolf, cu figura lui distinctă și preocupările lui intelectuale (bun lingvist, pasionat botanist, autor de studii și de jurnale de călătorie) capătă înfățișarea unui play boy brunet, cu mers leșănat și zîmbet uol seducător, iar exaltata Maria Vetsera, cu mintea înflăcărată de romanele citite pe ascuns, cu predilecția ei pentru tot ceea ce era provocator sau interzis, devine o sensibilă, cîmîntă, ponderată și disimulată eroină. Și poate că această distorsionare a modelelor reale n-ar fi supărătoare, dacă sentimentele presupuselor îndrăgostiți ar fi convingătoare.

Și atunci cum se explică sălile pline pe care *Mayerling* continuă să le facă după aproape 20 de ani? Pentru că legendele se transmit din generație în generație. Pentru că filmele Eastmancolor, Panavision și cu vedete internaționale au întotdeauna publicul lor. Pentru că... (dar asta e o altă problemă).

Cristina CORCIOVESCU

## Bagration

### Memoria omenirii

**M**emoria omenirii are obsesiile, fixațiile ei — cum bine o știm — ea a apelat nu o dată la alianța artei, (dacă nu chiar la complicitatea ei), întru reducerea în prezent a acelor momente care fac gloria istoriei. Sau rușinea ei, scopul celebrării fiind vecin, în bunele sale intenții, cu cel al meritelor înfățișării. E limpede că Napoleon nu putea scăpa reținei neieratătoare a camerei de luat vederi. Filmul *Îa dat* nu o dată Napoleonului ce e ai Napoleonului, Cezarul acesta scund, cu țîșia

## Încă o dată despre „război și pace”

de breton scăpată de sub aripile tricorului și mină băgată între nasturii jilecilor, cu genul militar strecurat în ranită înăg bastonul de mareșal, cu spectaculosul său destin al grandorii și decadenței, cu torențele de admirație și puhoalele de ură pe care le-a stîrnit. Pămîntelor date trufiei napoleoniene și setei sale de cucerire de către acel istoric an 1812, de Borodino-ul său, de vitejia soldaților și a generalilor ruși, cinematografia sovietică i-a închinat clasicul *Război și pace*. Realizat de Serghei Bondarciuk (regie) și Va-

sili Soloviev (temerarul scenarist ce a culeșat să alină capodopera și s-o rezume cinematografic) acum douăzeci de ani. Și iată, că după acești douăzeci de ani — vîrstă fastă, cum se vede, reîntoarcerilor — cinematografia sovietică a simțit nevoia să mai spună ceva, a revenit asupra unui rest de datorie pe care o mai avea față de istorie, mai ales față de un popor și un personal anume: generalul Bagration, cneaz gruzin nescîlît în credința purtată țării, om de armă de mare talent și bravură, care a avut nu numai un cuvînt greu de spus în bătăliile a celui înșingărat moment de apărare a ființei naționale ruse, ci și o viață de deșus pe altul înaltului patriotism. Inițiativa acestui film aparține, deci, studiului „Gruzia film” care, în colaborare cu „Mosfilmul”, s-a adresat aceluiași Vasili Soloviev, pentru elaborarea scenariului, a preluat — deliberat și declarat — spectaculoasele scene ale bătăliei de la Borodino din *Război și pace* și a adus pe piață un film istoric, în două lungi serii. Prima — consacrată aproape în exclusivitate războiului: lungă, crîncenă, singerosă, interesînd poate mai ales pe militarii de profesie și, eventual, adolescenții (o scenă memorabilă, cea în care mii de soldați adunați în jurul focului de noapte discută despre inamicul ce le-a cîștigat țara și pe care-l vor înfrunta în zorii zilei următoare: „E unul Polon”, îl recomandă cineva, plin de năduf, dar altul, mai știutor, îl corectează: „Apolon, îl cheamă, frate...”).

A doua serie încearcă portretul acestui nobil gruzin, militar prin vocație, tradiție și castă, de o forță și personalitate copleșitoare. Interpretul este același ca și în *Război și pace* — unde Bagration avea doar o apariție episodică — și anume Ghiuli Ciohnelidze, cel care semnează, de altfel, alături de Karam Mgheladze, și regia filmului. Actor interesant, cu o atitudine scundă și virginoasă, cu chip smolțit alături și dur brăzdat, în care doar ochii își îngăduie să trădeze fluxul unor momente de căldură și de simțăminte omenești, altele decît cele omului de armă potrivite (peste film adie briza ușoară a unei imposibile povești de iubire între Bagration și Ecaterina Pavlovna, fiica țarului Alexandru, imposibilă din rațiuni de stat firește). Moartea patetică a lui Bagration — survenită atunci cînd află că Moscova a căzut în minile dumanului și vrea, așa, aproape muribund cum e, să îmbrace mîndrul și să pornească întru eliberarea ei — nu rimează cu stilul sobru, aspru al filmului, în care pufine momente amintesc de atmosfera gruzin-orientală care colorează, totuși, din plin secvențele finale ale peliculei.

Sanda FAUR

Producție a studiourilor sovietice. Scenariu: Vasili Soloviev. Regie: Karam Mgheladze, Ghiuli Ciohnelidze. Imaginea: Vladimir Klimov. Cu: Ghiuli Ciohnelidze, Iuri Katin-larțev, Mihail Kuznetsov, Lia Eliseva, Irina Alterova, Irina Malțeva.

## În prim plan... spectatorul întîlnirile de joi

**I**n celebrul amfiteatru R3 urmăm de aproape trei ani, în fiecare joi, aventura filmului. Studenții Universității bucureștene se dovedesc, prin prezența lor numeroasă, prin atitudinea activă, din ce în ce mai captați de lumea magică a imaginii. La început am trait reale emoții, o firească sfilă de a vorbi fără microfon, de pe podium unde odinioară își lîna cursurile George Călinescu, avînd în față circa 500 de studenți, iar timpul afectat

## Nu doar un film, ci și un spectacol de idei

expunerilor teoretice redus la maximum 25—30 minute.

Dar, dacă în douăzeci de minute nu poți să-ți concentrezi gîndurile și să te exprimi complet, nici zece ore nu-ți mai sînt utile. Ne-am zis. Este un mediu intelectual viu, aproximativ de același nivel cultural, stăpînit de aceeași idee și vise, aspirînd la un chip uman complet; sînt tineri, receptivi, îndrăzneți, chiar chipul lor devine uneori o metaforă nouă vizînd nouitatea limbajului în film. Împreună cu criticul Nicolae Ulieru și, uneori, cu Magda Mihăilescu, întîlnirile de joi au devenit o tradiție, filmul a re-devenit un cronicar al vieții zilnice, „un microscop care ne-a luat de mîna și ne-a condus spre dezvăluirea unor lumi pe care ochiul liber n-ar fi putut nicînd să le perceapă”, cum spunea Roberto Rossellini.

Dialogurile cu acești tineri spectatori sînt captivante, raportările la fenomenul literar, comparațiile analitice dintre filmele lui Vittorio De Sica și Luchino Visconti cu proza lui Zola, în genere cu naturalismul din literatura lumii, înregistrarea amănuntului stradal și ridicarea lui la rang de idee prin intermediul camerei de filmat.

„Am citit undeva că *Hoții de biciclete* este o ecranizare a unei nuvele. Se mai păstrează adevărul literar și în condițiile filmului?” Într-adevăr, este vorba de cartea lui Luigi

Bartolini, o poveste incîntătoare de factură picarescă, *I ladri di biciclette*, dar subiectul este tot schimbat devenind „un film dedicat celor umili”.

„Am citit „Ciociara” lui Alberto Moravia, am citit „Ghepardul” lui Lampedusa. Mărturisesc că mi-au plăcut mai mult cărțile decît cele două filme, dar prin comentariile, completările, discuțiile noi, am priceput că de obicei filmul trebuie născut pe platou, unde detaliul, limbajul crud al lucrurilor argumentația se transformă în film”, ne spune un student de la filologie.

„Imaginea este totul în film. Modul de descriere a realității, zugrăvirea cadrului, îmbinarea dintre prim-planurile și planurile generale, unghiurile de filmare, de recuperare directă a unui sens din real și ridicarea lui la situații tipice complexe, creează un soi de naturalism poetic italian”, intervine o studentă.

În această sală nu tocmai corectunătoare acustic, improprie spectacolului de film, se păstrează o iniște de invidiat la toate filmele programate în ciclul *Italia cinematografică și devenirea sa ca artă*. Aici este un laborator de familiarizare cu limbajul critic, cu noțiuni de estetică și, implicit, cu o sumară istorie a filmului, a marilor curente în cea de a șaplea artă, o familiarizare cu toți marii regiști de la începuturi pînă azi. Din păcate o cunoaștere tardivă, deoarece credem că ar trebui să aibă loc la nivelul liceal, cu atît mai mult cu cît arta filmului sintetizează experiențe din toate celelalte arte și forța de penetrare a filmului este superioară tuturor modurilor de expresie artistică.

Experiența cu tinerii studenți o demonstrează din plin: ținuta și cadrul în care se desfășoară aceste spectacole de idei privind lumea filmului o argumentează.

Ion IUGA



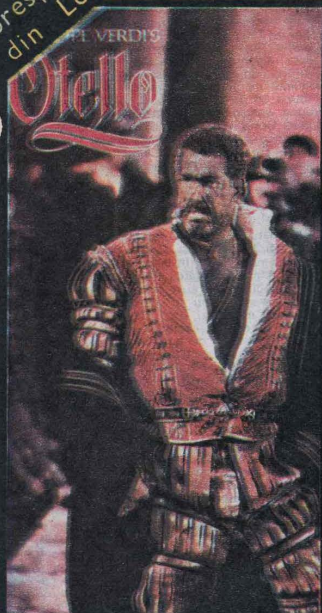
Moravia adus pe ecran în 1961 de Vittorio De Sica cu aportul Sophiei Loren (*Ciociara*)

## O viață pe altarul înaltului patriotism (*Bagration*)





# Otello între Verdi și Zeffirelli, via Shakespeare



Plácido Domingo, un Otello care trebuia să țină seama de trei autori: Shakespeare, Verdi, Zeffirelli

**P**oveștea a început în martie 1985, cu primele montări operi „Tosca” la Metropolitan Opera din New York în regia lui Franco Zeffirelli și cu tenorul Plácido Domingo în rolul lui Cavaradossi. Atunci, Domingo l-a sondat pe Zeffirelli dacă n-ar fi tentat să realizeze un nou film de operă, după marele succes re-purtat anterior de ambii artiști cu filmul *Trubadurul*. „Cannon Films”, cu care Domingo luase legătura și care se declarase de acord cu finanțarea unei asemenea producții, a propus „Trubadurul”. Dar Zeffirelli s-a opus, arătând că regula de bază a oricărei opere filmate o constituie integritatea universală a acțiunii. Or, acțiunea „Trubadurul” este atât de incertă, încât chiar și interpretii operi se găsesc în dificultate când sînt solicitați să explice sensul întâmplărilor scenice. Soluția era însă la îndemînă. Domingo — apreciat astăzi, pe plan mondial, drept cel mai strălucit interpret al rolului titular din „Otello” — considera el însuși că, după aproape o sută de spectacole cu această operă în decurs de 10 ani, se află la o maturitate intelectuală, fizică, actoricească și vocală care merita să fie imortalizată într-un film. Hotărîrea a fost, în consecință, repede adoptată: următorul film de operă a lui Franco Zeffirelli va fi *Otello*. La festivalul cinematografic de la Cannes din mai 1985, maestrul italian a și anunțat intenția sa de a realiza acest film. (Transcriem titlul filmului așa cum apare pe generic).

Pentru distribuția rolurilor principale, Zeffirelli a dorit să obțină cîntăreți care să facă față unor condiții multiple: să cînte bine, să arate bine, să întrupeze personajele în chip convingător și, mai ales, să poată realiza indicațiile sale în raport cu cerințele de amplasare ale camerelor de luat vederi. Transformarea lui Domingo în Otello a implicat un tratament special: i s-a fixat o proteză dentară „pentru a-i da un aer de sălbatic”, părul i-a fost ondulat scurt, iar pielea vopsită într-o nuanță întunecată pe parcursul unor lungi ore de machiaj, zilnic repetate. Pentru rolul Desdemonei, Zeffirelli dorea o cîntăreață cu aspect fizic atrăgător, care să corespundă, totodată, personajului așa cum și l-a imaginat regizorul: nu o soție timidă, naivă, puțin copilăroasă, ci o femeie tânără cu personalitate bine conturată, capabilă să reziste obiectivului tatălui ei împotriva proiectului căsătoriei cu un mar, fie el chiar general. O asemenea interpretă a fost găsită în soprana italiană Katia Ricciarelli. Dar cine să fie Iago? Cine să pozeze datele fizice ale personajului, să realizeze, la un înalt nivel, dificilă paritură vocală a rolului și să joace alături de aparentă inocență, fără a lăsa să se întrevadă mișcările sale intrigante, pentru a nu trezi, de îndată, suspensiunile lui Otello? După multe probe nereușite cu diferiți baritoni de renume, Do-

mingo l-a propus pe portoricianul Justino Diaz. Cîteva probe cinematografice făcute de Zeffirelli în studio l-au convins că acesta era interpretul pe care-l căuta. Pentru rolurile de mai redusă dimensiune, el a recurs la cîntăreți care apar în înregistrarea destinată a servi drept „play-back”, dar nu și în film, unde vocile lor sînt folosite de actorii corespunzînd mai îndepărtate concepției regizorului despre personajele respective. Printre ei se află și compatriotul nostru, baritonul Eduard Tuganov, care cîntă rolul lui Montano fără a-l interpreta și în film. În afara celor trei eroi principali, doar mezzo-soprana Petra Malakova, interpreta Emiliei, apare atît în înregistrare cît și în film.

Roma și o ultimă filmare exterioră, în martie 1986, în portul Civitavecchia, nu departe de Roma, pentru prima scenă a operi, sosirea victorioasă a lui Otello. La exact un an de la luarea hotărîrii de a se realiza filmul, pelicula era încheiată, iar la ediția din mai 1986 a festivalului de la Cannes ea a putut fi proiectată în public, ca o demonstrație că Zeffirelli și-a onorat promisiunea. În toamna lui 1986 au urmat premierele de la New York, Los Angeles, Paris, Roma, Londra, Montreal, cu un succes răsunător. S-a afirmat că nu este vorba de o operă filmată, ci de un film veritabil, cu o impresionantă forță dramatică, un film cu imagini evocînd pictura clasică a Renașterii italiene și, dincolo de toate, un film

„M-am purtat cu Verdi cum s-a purtat Verdi cu Shakespeare: i-a tăiat un act din dramă. El a făcut-o pentru muzică. Eu, pentru film”.

## O promisiune onorată la termen

Odată distribuția definitivată, s-a trecut la realizarea — în numai 4 zile, de la 29 iunie la 2 iulie 1985 — înregistrării muzicii în sala Conservatorului „G. Verdi” din Milano, cu corul și orchestra de la „Scala”, sub bagheta dirijorului Lorin Maazel. Următoarele etape ale realizării producției au fost filmările exterioare, în octombrie și noiembrie 1985, în micul port Barletta de la Marea Adriatică, din sudul Italiei, apoi la Heraclion, în insula Creta, după care au avut loc, în ianuarie 1986, filmările interioarelor la Cinecittă din

în care Plácido Domingo realizează — poate — rolul vieții sale, conținînd cu o tragică splendoare rolul nefericitului mar Otello. Unele controverse s-au iscat datorită faptului că Zeffirelli a eliminat în film două pagini importante ale partiturii verdiane, corul „Fucoco di gioia” din actul I, la sosirea lui Otello în portul din Cipru, și „aria salciei”, pe care Desdemona o cîntă în ultimul act. Ambele tăieturi au fost justificate de Zeffirelli prin necesități de ordin dramaturgic. Filmarea unei lungi piese corale — declară Zeffirelli — ridică grele probleme de filmare, publicul nu are voie să se plictisească. De aceea, am înlocuit corul cu un balet, redînd prin mijloace dinamice bucuria poporului la victoria



La Palatul Dogilor din Veneția căsătoria Desdemonei (Katia Ricciarelli) cu Otello (Plácido Domingo)

lui Otello, iar muzica folosită, în acest scop, este tot a lui Verdi, scrisă pentru premiera pariziană din 1896 a operi „Otello”, dar nefolosită de atunci încocoace. Cît despre „aria salciei”, ea este imediat urmată de o altă arie a Desdemonei și nu am putut accepta două momente culminante succesive în aceeași scenă, așa că am eliminat-o. În fond, adaugă Zeffirelli, filmul este o artă aparte, diferită de aceea a operi și are legile sale. Iar eu l-am făcut lui Verdi ceea ce Verdi a făcut lui Shakespeare, cîntă la tăiat la rîndul lui un act întreg din drama shakespeariană”.

67 opere, 20 piese de teatru, 9 filme  
3 televiziune

Critica cinematografică londoneză i-a reproșat regiei excesiva fluiditate a montajului: „Nici actorii, nici camera de luat vederi nu par să se odihnească măcar pentru o clipă — se spune în „Times” — totul este în permanentă mișcare, astfel încît avem cu greu răgazul să observăm ambianța în care se desfășoară acțiunea, în majoritatea cazelor și fortărețe vechi, pe care Zeffirelli le-a ales și le-a „îmbrătat” pentru a obține efecte miraculoase. Cetatea cîmpioată a lui Otello este numai ferestre, crăpături în ziduri, pasaje și colțuri din care se poate spiona și sta la pîndă”. Obiecția nu este fără temei, dar impresia de ansamblu pe care filmul o produce la vizionare este covîrșitoare, mijloacele regizorale folosite — inclusiv flash-back-uri în timpul duetului de dragoste din actul I, evocînd prima întîlnire și logodna eroilor la Veneția, existente în actul I la Shakespeare, dar tăiate în libretul operi lui Verdi — avînd finalitatea precă a conturării psihologiei personajelor pînă în cele mai aparent nesemnificative detalii. Iar Zeffirelli, care a regizat 67 de opere, 20 de piese de teatru, 9 filme și 3 televiziune de operă, știe ce face!

Marele interes stîrnit de filmul *Otello* a determinat Televiziunea britanică (B.B.C.) să pună o echipă de documentariști pe urmele echipei de filmare a lui Zeffirelli, cu misiunea principală de a reține pe peliculă modul de realizare a scenelor de exterior. A rezultat un pasionant film documentar de aproape o oră și jumătate, în care partea centrală o constituie filmarea din portul Heraclion, în Cipru, a sosirii lui Otello victorios, pe o furtună cumplită, scenă realizată cu colaborarea unei armate de figuranți cretani, învățați să-și miște buzele în acord cu cuvintele cîntate de corul „Scala” din Milano și obligați să alege de colo-colo, pe o „ploaie” torrențială izvorînd din tulumbete unor pompieri locali. Intercărilor declarațiilor lui Zeffirelli, Maazel, Domingo, Ricciarelli, Diaz, ale unor critici muzicali londonezi și biografi verdiești, unii aflați în controversă — prin montaj cinematografic — cu alții, potențează interesul pentru acest film despre un film destinat, deopotrivă, marilei public și pasionaților muzicii de operă.

Edgar ELIAN



Începutul oricărui sfîrșit: bănuiala



## actorii noștri

Marga Barbu:

**Dacă vrei să-ți încerci puterile, trebuie să înfrunți exact acel lucru despre care crezi că nu-l poți face**



Marga Barbu nu este un partener de discuție blind-confesiv. Într-un interviu din urmă vreme, chiar și atunci când se întindea după o „reșită personală”, s-a soldat întotdeauna cu opinii clare, lucide. Adesea critice despre meseria de actor și felul în care se împlinește ea în general. Exemplul personal n-o interesează decât în măsura în care poate fi folosit ca argument. Momentul acesta însă nu este doar bun, este extraordinar. Sintem după ce ea, Marga Barbu, a „dat” rolul vieții ei de până acum și a cules „înzestările, dulci, firește, ale unei realizări de excepție. Mă gândesc să profit de ocazie, îi propun să lăsăm deoparte, pentru o dată, toate problemele breslei. „În general” și să ne fixăm atenția asupra acestui personaj despre care știm, a mărturii public date, că s-a jucat toate neplăcerile și neîmplinirile, a împacului cu lumea și cu viața ei de acțiune”. Zimbete, jumătate tandru, jumătate malțos, dar nu respinge ideea. Recunoaște chiar că „amărta asta de Aurica l-a adus mai multă bucurie decât toate personajele fericite pe care le-a interpretat de-a lungul anilor și, deci, o discutăm despre ea și face plăcere. „Nu-mi garantează însă că va rezista tentației de a sări din subiect în „ale ei”, locuri pentru că personajul a însemnat și o demonstrație că, iată, se poate face film în condiții nu doar normale, ci chiar ideale pentru un actor. De unde s-ar putea livra numeroase comparații... Iau asupra-mi sarcina s-o trag de mine! La momentul necesar și, într-o stare pe care o simt, brusc, confesivă pornim discuția despre cum s-a născut „domnișoara Aurica”. Presupun că s-a gândit la ea mai demult. De când? Și cum a fost drumul de la gând la faptă?

— Ți-am spus, cred, și altădată că eu nu îndrăznesc să-mi spun nici mie: „așa vrea să joce cutare personaj”, de teamă că, dacă nu-mi reușește, mă voi simți foarte prost față de cei care, cine știe? chiar mi-l încredințează. La Aurica m-am gândit mai mult decât de altor. Ei mi-a spus o dată: „Bine, ai făcut tu ce ai făcut până acum, dar la Aurica să te vâd”. Întâi am crezut că glumește. Pe urmă, încet-încet, ideea a început să prindă rădăcini în mine, dar în subconștient; nu îndrăznesc să-mi-o aduc în minte direct. Dealtfel, nici nu eram sigură că filmul se va face. Probabil nu-l momentul, îmi spuneam. Pe urmă, brusc, „a fost momentul” și m-am trezit chemată de Serban Marinescu și Vlad Păunescu să dau o probă. M-au dus la Buftea, într-o cabină goală, rece, fără pic de atmosferă, au pus pe masă ceva improvizat și nu m-am putut simți deloc, dar deloc Aurica. Un singur moment, spre finalul probei, am simțit-o, dar în treacăt, ca o arăpă de rinducă speriată nimerită înțimptării într-o încăpă. Altfel, în înțimptare. Eram altă de stință, de ne-Aurica, de nicoșă. Și mi dădeam seama că frica asta va crea un zid între noi peste care nu voi putea sări decât dacă uit complet de mine, renunț total la mine și încerc să mă apropiu de ea omenește, cu căldura și încerc s-o „ajut” dinăuntru, în acea cămară, „a mea”, în care toate erau exact așa cum mi-am închipuit că trebuie să fie în jurul Auricii, de la dantelierele vechi, cu miroas de praf, până la ceașcuța mică de argint, bomboniera, lămpile, geamantanul, primusul care bîrba familiar. Ambianța te populează imediat, te îmbibă de existența reală a personajului. Atunci, toate frînțurile de gând începe să se anuleze oareșă deodată și prindă viață. Să se lege. Geamantanul m-a dus cu gândul la multe călătorii visate. Micile obiecte îngheșuite peste tot m-au făcut să imaginez vacanțe la „băi” soldate cu înținiri nefericite, ratări, amărăciuni adunate în „suveneruri”. Mediul acela mi-a creat o temperatură specială. Totul aluneca spre posibil. Spre real. Conversația cu manechina, vorbitul de una singură — fără să cadă în nebulie.

— De unde trica? Niciodată nu te-am auzit spunând despre un personaj: mi-l-a fost frică de el!

— Pentru că niciodată nu am fost dezarmată în fața unui personaj. Întotdeauna am avut un punct de sprijin. Cel puțin exterior. Ori aici nu aveam nimic. Nici măcar fizicul. Mai uitam în oglindă, îmi vedeam zimbetul, nasul, trăsăturile total nepotrivite personajului și mă gândeam cu disperare: nu sînt ceea ce trebuie! Un nas prea mare, prea gros, o gură mai mică, mai pungită mi-ar fi prins bine! La proba de costume, nepotrivirea a devenit mai evidentă. Tot ce gîndise și puneam pe mine piciorita de costume Oana Tofan, „cădea” bine, deci prost pentru personaj. De pălării, nici nu mai vorbesc. Cred că ele au fost copiarul Oanei. Aurica trebuia să poarte multe pălării iar eu am, cum spun modiste, „cap de pălărie”. Și iar nu era bine. Realizam, cu groază, amindouă că tot ce puneam pe mine în joc să mă apropiu de personaj, mă îndepărta; mă fac tot mai anti-Aurica. Iar în timpul asta regizorul primea tot soiul de sugestii la ureche pe ideea: ce caută Marga

Barbu în Aurica? Dovadă că și altora le era frică, nu numai mie. Eu înțelegem însă perfect și nici nu mă puteam supăra, pentru că și eu mă întrebam ce caut în domnișoara Aurica. Dacă așa fi fost regizor nu m-aș fi distrubuit în rușul capului Niciodată n-am simțit mai puternic că datele mele personale îmi sînt dușmane. Nici măcar pe voce nu mă puteam bizui, nici ea nu mă ajuta, era prea „jipită” de alte personaje anti-Aurica. De aceea, cînd într-o bună zi îngerul de sunet mi-a spus: „știți că în anumite momente vocea nu vă mai seamănă?” m-am bucurat enorm. Era semnul că mult din personajul care sînt eu și din cele care nu mai permit să fiu și eu pleacă, iar în mine se instalează, în fine, Aurica.

— Cu frică nu se face nimic. Presupun că la un moment dat a dispărut. Cînd? Cum?

— Cînd am intrat în decorul lui Lucian Nicolau. Cînd am început să filmez, în acea cămară, „a mea”, în care toate erau exact așa cum mi-am închipuit că trebuie să fie în jurul Auricii, de la dantelierele vechi, cu miroas de praf, până la ceașcuța mică de argint, bomboniera, lămpile, geamantanul, primusul care bîrba familiar. Ambianța te populează imediat, te îmbibă de existența reală a personajului. Atunci, toate frînțurile de gând începe să se anuleze oareșă deodată și prindă viață. Să se lege. Geamantanul m-a dus cu gândul la multe călătorii visate. Micile obiecte îngheșuite peste tot m-au făcut să imaginez vacanțe la „băi” soldate cu înținiri nefericite, ratări, amărăciuni adunate în „suveneruri”. Mediul acela mi-a creat o temperatură specială. Totul aluneca spre posibil. Spre real. Conversația cu manechina, vorbitul de una singură — fără să cadă în nebulie.

## El, actorul

Văzusem Cabala bigotilor și Tarlufe, acele minunate spectacole făcute de Tocilescu, și citeam cu interes și curiozitate cronica scrisă de un acerb critic. Inteligența sa fixa cu excitație cleve elemente importante, dar, deodată, surprinsă, descoperă o execuție o ghilioneare unul dintre interpretii principali care sustinea deopotrivă fiorul comic și cel tragic al spectacolului, era ironizat, făcut fărîme, desființat. Mi s-a părut o nedreptate îngrozitoare. Mie îmi aparuse ca un actor de excepție. Văzusem talent, farmec și munca serioasă, o capacitate rară de cucerire a publicului. Actorul era la primele roluri pe o scenă bucuresteană și o asemenea cronică îi putea clătina încrederea în sine. Poate n-a citit-o sau, poate, arăta matur, a ignorat-o, și-a văzut de muncă sa și, acum, după cîțiva ani buni, îl putem aplauda din ce în ce mai des, din ce în ce mai tare. Anul 1966, de pildă, i-a dăruit două roluri importante, iar el ne-a dă-

ci doar într-un fel de „deplasare”, normală la un personaj ca ea. Orice mi s-ar fi cerut, puteam să fac. Se crease starea. Și cel mai mic lucru spus de cineva mă făcea să vibrez și în bine, și în rău. Mă simțeam ca o scoică fără cochilie. Dezarmată. Vulnerabilă.

— Asta se numește „întrearea în personaj”. Nu?

— Nu vreau să spun vorbe mari, dar cred că asta este. Oricum, o stare care nu-mi displace deloc, pentru că este starea necesară mie cînd joc: să-mi pierd eu, să devin alcăne, asta îmi trebuie. Probabil e un dat. Există actori foarte buni, foarte mari, dar care se repetă, pentru că se joacă tot timpul pe ei. Exemplul care îmi vine în minte este Jean Gabin. Probabil sînt personalități foarte puternice care nu se pot desprinde de propria imagine. Dacă așa fi fost astfel, n-aș fi putut s-o „fac” pe Aurica. Un personaj ca ea cerea o lepadare de sine, de zorzoanele pe care toți le folosim într-un fel sau în altul, o desprindere de propria ființă. Multă lume m-a întrebat — acum sar de la una la alta, dar undeva trebuie să fie o legătură — ce are comun limba japoneză pe care o învăț de patru ani, cu tot ce fac eu. Cred că ce m-a atras la japoneză, a fost tocmai greutatea lucrului. O dificultate teribilă pe care am vrut s-o am ca să-mi încerc puterile. Dar nu o dată mi s-a întîmplat să arunc cărțile spinînd; asta e o nebulie! Ce-mi trebuie? Cu Aurica nu mi-am permis „să arunc cărțile”, dar momente de disperare am avut, înainte să încep filmările. Pe urmă însă, m-am predat eu. Cu un fel de umilință — în sensul bun al cuvîntului — cu o febră a căutării acelor lucruri cu care să ser-

vesc eu personajul nu el pe mine; cu o dorință de a „depune” tot ce am mai bun pentru el — și am depus chiar tot. Chiar și lucruri pe care nici nu știam că le am. Și asta a fost o altă bucurie: de a descoperi, zilnic, ce-o să mai fie? Ce o să mi se mai ceară? Am să pot? N-am să pot? Cî?

— Dar la capătul zilei de filmare știi dacă și cît ai putut?

— De foarte multe ori, da. Deși la film se poate întîmpla ca tu să trăiești o stare specială care însă nu se înregistrează pe peliculă. Cu Vlad Păunescu n-ai probleme de genul ăsta. El e cu tine. Simte cu tine, așa înch, la sfîrșitul zilei de filmare, cel mai adesea aveam liniștea că am făcut ce mi s-a cerut. Și nu în zadar. Dar, sigur, abia cînd sînt puse cap la cap toate zilele, vezi dacă ele se leagă sau nu. Dacă există o unitate a personajului sau nu...

— Ce mi se pare fascinant, ca performanță actoricească, la Aurica este, locuri unde ea a deosebit de complexitate. Aurica e un hăț de stări, ipostaze, trăiri contradictorii în care actorul se poate pierde, cu ușurință. Cum ai reușit să păstrezi drumul?

— Da, și pe mine m-a uluit complexitatea ei pe care, însă, la lectură, nu am simțit-o așa... Probabil n-am destulă imaginație. Eu, pe Aurica, am descoperit-o făcînd-o. Mîndru la ea. Dar cum de nu m-am răciut, nu-mi-aș putea spune. Probabil în mine ca om, ca actor, s-au coapt niște lucruri care așteptau prilejul să iasă la iveală. Noi toți sîntem un fel de vulcani care dorm, dorm și o dată erup. Cînd te aștepti mai puțin sau nu le mai aștepti deloc, erup. Adevărul este că niciodată nu poți să știi de ce este în stare un actor pînă nu-l provoci. Mi s-a întîmplat și în teatru să observ situații similare la colegii mei, care m-au surprins, uneori atît de plăcut, cu un rol despre care eu nici nu visasem că l-ar putea face astfel... Întotdeauna am spus: regizori, provocați actorii!

— „Provocarea” este importantă, desigur... Dar pe urmă? Cum a fost pe urmă? Ai discutat personajul de la început? Pe parcurs? Cum?

— Tot timpul. Zi de zi discutam scena pe care trebuia s-o facem. Și dacă eu aveam altă viziune, sfîrșeam prin a accepta viziunea lui. L-am ascultat, gîndindu-mă că el vede lucrul în ansamblu. Vede întregul, nu scenă cu scenă, ca mine. Pentru că nu întotdeauna ce simțim noi față de personaj într-o scenă sau alta, este și ceea ce îi trebuie în ansamblu. Serban m-a ținut tot timpul pe ideea de simplitate. Uneori aproape mă deranja, mă jena, erau scene în care îmi doream o notă comică sau mai multă expresivitate, iar el mă rețea meru cu acei simpli! Mai simplu! Acum știu că el a avut dreptate. Probabil eu aș fi mers mai mult pe latura bizară a personajului. El a preferat latura tragică... Adevărul este că, din discuție în discuție, ne-am înțeles, cumva, la jumătatea drumului. Exact acele lucruri, acestea nu se pot nici explica, nici măsura. Știu, de pildă, că pentru Aurica am luat foarte multe de la personajul din viață. Realizam, brusc, că ceva seamănă, o reacție, un gest, lucruri pe care nici nu mai știam că le în minte și care au ieșit la lumină pentru ea, pentru Aurica...

— Și mai departe? Ce va fi mai departe?

— Dacă spun: nu știu, te mint. Nu vreau să te mint, dar nici să vorbesc despre ceea ce deocădată doar sper că va fi. Să spunem că, mai departe, aștept primăvara. Cum spun grecii foarte frumoși: aștept cu nerăbdare primăvara viitoare să văd ce-mi aduce... Din cînd în cînd — tocmai mi s-a demonstrat — viața e în stare să-ți aducă și surprize plăcute, extraordinare, care șterg toate supărăriile și aprehensiunile și incertitudinile. Și pentru asta cred că e minunată viața. Merită s-o trăiești...

— Ar trebui să ne oprim aici. E un final frumos...

— Da... Un happy end, cum ci place mamei... Este un spectator foarte exigent — în general este un om exigent și față de sine și față de noi — firește, a văzut filmul și a fost intristată că în final nu există, totuși, o rază de speranță pentru Aurica. Ea o vedea undeva, pe o bancă, în lumină. Măcar atît... Un happy end cît de modest, acolo...

— Toți ne dorim un „happy end cît de modest, acolo”, nu?

— Da... Probabil omul are nevoie de gîndul că totul se va sfîrși cu bine, ca să poată merge mai departe... Probabil...

Florica ICHIM

Interviu realizat de

Eva SIRBU



# Tinerii de pe ecran, tinerii din sala

## Scrisorile la „Liceenii” ca „documente ale omeniei”

**A**m ezitat, parcurend bogata corespondență primită la *Liceenii*, dacă să n-o punem sub semnul rubricii noastre de succes „Cinefilia, ca omenie”. Fiindcă mai toate scrisorile, depășind remarcile de ordin cinematografic, atingeau confesiunea, mărturisirea personală ale semnatărilor. E o dovadă incontestabilă a puterii cu care acest film a mers la sufletul spectatorilor obligându-i să se dezvăluie, să se descrie, să fie personal, renunțând la o obiectivitate rece, de altfel ori necesară și ea, în cazul altor filme care ne ating însă mai puțin biografia. *Liceenii* solicită la maximum omenia publicului său larg — de la adoles-

**Optimiști, emoționați,  
oamenii au plecat  
de la *Liceenii*  
cu o mulțumire  
care i-a îndemnat  
să ne scrie urgent...**

personajele au fost mai mature, mai receptive stind ce vor de la viață, pe cind în *Liceenii* au fost mai copilăroși, probabili și din cauză că aveau în față un examen doar de treaptă și nu de facultate ca dincolo, oricum doresc să le mulțumesc lui George Sovu și Nicolae Corjos precum și tuturor actorilor pentru acest film minunat. George Sovu este scriitorul meu preferat — am început să scriu datorită cărții sale „O vară de dor” și as dori să am o convorbire cu domnia sa, ca de la scriitor la scriitor... As dori ca George Sovu să citească acest document... Vă rog frumos, lăsați-mi acest scris de animal (n.r. — am citit bine?) dar este ora 22... și nu prea am des-

ziasmat. Mi s-a părut prea sentimental. Însă după ce-am văzut *Liceenii*, îmi venea să le zimbesc tuturor, mă simțeam mai bună. Vor fi poate și atacuri împotriva lui, se va critica vorbirea cam forțată (uneori) a protagoniștilor sau cine știe ce alte amanunții. Ce contează toate acestea pe lângă starea de optimism pe care o degajează filmul?” (Mihaela Stancu, str. Cap. B. Ion 53 ) București).

### Scenariști după *Liceenii*...

● „Cu toate că filmul ne-a fascinat, credem că se poate vorbi și despre unele „trăsături negative” ale sale. De exemplu, în clasa a X-a, la vârsta de 15—16 ani, băieții sînt cei care trec cu ochii închiși pe lângă sentimentele fetelor și nu invers. La această vîrstă, ei au obiceiul „să se dea mari”, să bea nu numai cerul (exceleastă „faza” de la aniversarea lui Șerban, numai că nu toți părinții au spirit de observație) și în general să se creadă ajunși la maturitate; doar sfer sfîrșitul „scum-



„Juniorii” Stefan Bănică și Mihai Constantin, rapid lansați într-un „clasament al speranțelor”

Isoscel (Tamara Buciuceanu) și Socrate (Ion Caramitru) fără de-care azi, în licee, nu se mai poate visa la Romeo și Julieta...

Am primit scrisori despre *Liceenii*, semnate Dana și Mihai... (aici „fictivii” Oana Sirbu și Tudor Petrut)

cenți la pensionari, cum se va vedea. Am optat însă, în cele din urmă, pentru o „sinteză”: *Liceenii* ca „document de omenie”, sub impulsul unei expresii găsite la capătul unei scrisori semnate de Ilona Budai: „As dori foarte mult ca George Sovu să citească acest „document”... iar dacă am greșit cumva vă rog să mă iertați”. Nu numai că nu credem în vreo greșală a corespondenței noastre, dar avem convingerea că abundența de scrisori la *Liceenii* constituie „un document” al omeniei publicului nostru tânăr și mai puțin tânăr, un document al sensibilității cu care spectatorii privesc și înțeleg acele realizări românești capabile să-ți emoționeze. Sperăm că aceste „documente-scrisori” să rămână în arhiva sentimentală a filmului nostru românesc la care revista noastră ținește dintotdeauna să aducă o contribuție esențială.

### La câteva ore după film...

● „Nu știu cum să încep, simt nevoia să scriu cume, oricum... Vă rog mult să nu mă luați în nume de rău, să nu zîmbiți ironic, puțeți zîmbi, dar nu ironic, încercați să mă înțelegeți. Pur și simplu nu-mi pot reveni... Au trecut deja zece ore de cînd am văzut filmul *Liceenii* și am rămas... așa... pierdută în spațiu... Tot timpul filmului am plîns. Poate că nu mă credeți dar am marionet. Jur că nu mi s-a dat de ce? Nu știu... Cei cu care am fost au ris de mine. Nici eu nu înțeleg de ce m-a impresionat chiar alt de mult acest film. Poate fiindcă e atât de aproape de realitate. Și după *Declarație de dragoste* am fost în această stare, dar după puțin timp mi-am revenit, nu am mai fost cu capul în nori. Acum însă nu-mi pot reveni — închipuiți-vă, mine am test de verificare pentru olimpiada de geografie. Mi-a plăcut *Liceenii* pentru că este foarte plăcut. Actori au părut într-adevăr elevi de liceu. Nu pot să cred că-i doar un film și că nu s-a înfilmat totul adevărat.” (Cristina Pop, Bd. 6 Martie 109, bl. M9, et. 1, ap. II — Alba Iulia). P.S.: „Iertați-mă!”

● „Mă despart numai câteva ore de cînd am văzut *Liceenii*. Trebuie să vă spun că m-am dus cu sufletul plin de speranță; și după ce am văzut *Declarație de dragoste*, parcă eram alt om. Nu mai eram cea neliniștită, nervoasă, mă schimbam radical, chiar și părinții și prietenii mei observau schimbarea în bine.

Încă de pe atunci vroiam să vă scriu, dar n-am avut destulă putere. Acum, după ce-am văzut *Liceenii*, privesc cu încredere spre viitor, simt mai sigură pe mine, așa că mi-am luat inima în dinți și m-am apucat să vă scriu hotărât. Am intrat într-o sală plină pînă la refuz. Să nu vă imaginați că sala este mică, dimpotrivă. Totuși, dacă voi să arunc un ac nu avea loc unde să cadă. A început filmul, simțeam în mine o adîncă emoție, însoțită de o oarecare neliniște. Am să vă spun și de ce. Pentru că eu am terminat de curînd liceul. Pe mine mă lega foarte multe amintiri de viața petrecută în liceu, legătura „eu-liceu” este și va fi o legătură foarte strînsă. De cite ori vād pe stradă matricola liceului meu o pîrtică din suflet vibrează puternic. Acum sper că alți înțeleg de ce filmul mi-a provocat o adîncă emoție. După părerea mea, *Liceenii* este superior *Declarație de dragoste* prin felul cum sînt tratate trăsăturile morale, psihologice. Dar ceea ce m-a determinat o dată în plus să vă scriu este asemănarea dintre mine și eroii filmului. Că și Dana, am fost nevoită să-mi spun părerea într-o ședință UTC despre prietenul meu. Am spus-o cum am gîndit. Desigur că el a reacționat ca Șerban. După aceea au urmat cei patru litere: Adio. Orbită, dar și supărătă din această cauză, nu observam. (asa cum nici Dana nu și-a dat seama) ... Pe mine cele două filme m-au făcut să înțeleg că poți fi tînar, cînsit, devotat și fără excenricități, că dacă stai să privești curioș viața, poți găsi răspunsuri juste care să te readucă pe drumul cel bun. Mi-am dat seama încă o dată că tîneretea înseamnă muncă, bucuria de a trăi în pace printre prieteni, dragoste pentru tot ce este bun și frumos.” (G.M.S.A. Ploiești) (n.r.: de ce, după atîta emoțivitate, ați preferat să semnați această scrisoare cu inițiale care ne fac să ne gîndim că sinteți o întreprindere?)

### La orele 22...

● „Mi-a plăcut foarte mult filmul pentru că a fost cu adolescenți de vîrsta mea. Mi-a plăcut în special cum și-a jucat rolul Oana Sirbu. Am simțit că la faza asta are ceva din mine, ceva care ne leagă foarte mult. A fost un film exact ca în viață, mi-ar fi plăcut să joc rolul Danei, dar cred că ea a fost mai potrivită în acest film. În *Declarație de dragoste*

tu! răbdare, fiindu-mi somn” (Ilona Budai str. Drumul Găzarului nr. 22, bl. 22, sc. 1, et. III, ap. 14 — București). (n. r.: — dacă vreți să deveniți scriitoare, trebuie să aveți totmai răbdare și să știți cum să vă învingeți somnul)

### Tineri și maturi la București și Cluj

● „Am observat un lucru care m-a bucurat mult. Majoritatea celor prezenți în cinematograful „Favorit” erau tineri, liceeni de la „Industrial nr. 2” unde învăț și eu. Sala era arhiplină, o linște adîncă ne stăpînea, fapt foarte rar în acest cinematograf bucureștean. Cred că filmul a cuprins pe toți cu vraja lui. Filmul este foarte mult a cel profesorilor care uită că noi, elevii, nu sîntem niște copii de care trebuie ascuns totul. Sîntem tineri în care poți avea încredere, pe care te poți bîzui. De la *Liceenii* pleci cu sufletul curat, cu dorința vie de a urma calea dreaptă și frumousă a vieții cînsite”. (Isari Irena, Calea 13 Septembrie 121, bl. 127, et. 4, ap. 20 — București).

● „La premiera de la Cluj am văzut oameni maturi în număr foarte mare, aplaudind frenetic, amintindu-și cu plăcere de zilele adolescenței. Căci dacă pentru mine și alții de seama mea acest film înseamnă realitate (Mihai Constantin m-a încîntat prin jocul său și fără personaje acesta interpretat cu brio nu cred că filmul ar fi avut atîta succes) pentru cei mai în vîrstă înseamnă amintiri nostalgice. Ar fi păcat deci să-l frustăm de aceste momente plăcute prezîntînd filmul ca fiind doar „pentru tineri”. (Emanuel Petran, Piața Abator, bl. C2, sc. 2, et. 4, ap. 40 — Cluj-Napoca)

● „Aici, la Cluj, *Liceenii* a avut un succes enorm... Avem nevoie de filme care să dezbate problemele pe care le ridică tîneretea și mai ales viața din școală, din liceu: subliniez astfel încă o dată, necesitatea unor asemenea filme cărora adevărul le va asigura un mare succes în rîndurile noastre, ale tînerilor din întreaga țară”. (Valentin Dăbău cl. XII, Liceul „Ady-Sîncal”, Cluj Napoca)

### O stare de optimism

● „Vă scriu îndemnată de viziunea unui film care pur și simplu mi-a dat încredere în viață: *Liceenii*. A fost superb. Am văzut și *Declarație de dragoste* însă nu m-a prea entu-

pilor ani de liceu”, ei încep să-și dea seama de adevărate valoare a fetelor. De aceea, noi vă propunem pentru continuarea *Liceenilor* o dragoste-reciprocă între o fată din clasa a X-a și un elev din clasa a XII-a, dar nu așa cum credeți dumneavoastră. Ei s-au cunoscut încă din primele zile ale venirii ei în liceu (eventual liceul „Mihai Viteazul”) și de atunci a început o simpatie reciprocă. Ea ajunge chiar să dea buzna în clasa lui (bineînțeles, în pauză) pentru a-l ruga să arbi rezerve un meci de baschet între clasa ei și o altă clasă. Din pricina simpatiei, el refuză, ca numai după două săptămîni să se roage o jumătate de oră de arbitru meciului să-l cedeze locului. Bineînțeles este refuzat categoric. Așa că este nevoită să privească meciul ca simplu spectator. De aici urmează o serie de telefoane din partea ei, pînă într-o zi cînd el își serbează majoratul și o roagă insistent, bineînțeles la telefon, să-l onoreze cu prezența ei. Fata acceptă și... în sfîrșit, se cunosc mai bine. De aici etc. etc. etc. (n.r.: nouă ni se pare că totați aceste „etc. etc.” sînt cele mai importante într-un scenariu) pînă în vară cînd emoțiile sînt mari pentru amîndoi. Dar, pentru că toți tinerii vor un „happy end” amîndoi reușesc... Ca la liceu (eventual „Mihai Viteazul”) și el la facultate (eventual Electronică) dar nu neapărat cu 9.90 sau 10. V-am spus toate acestea, ele reprezentînd de fapt povestea noastră, a Danei și a lui Mihai. (n.r.: pe păcat că la atîta imaginație, nu ați deconspirat numele, adresa, etc., etc., etc.)

### Surpriza „emisiunii”

● *Liceenii* ne-au pus în fața unei situații foarte rar întâlnite de noi, cei care deschidem plicurile „Cierurilor”. Într-o scrisoare care oricum conținea afirmații surprinzătoare — „Isoscel e o profesora ce-ar trebui să existe în fiecare liceu” — am găsit patru hîrti de cite 10 lei, justificate astfel: „Un grup de trei fete de la liceul de matematică fizică „Traian” din Drobeta Turnu Severin va rogă, tovarășe Corjos, să ne trimită trei plăci cu melodiile din *Declarație de dragoste* și *Liceenii*, iar eu, cea care vă scriu (Fekete Amelia) as vrea să-mi trimită și două reviste”. Ce facem noi cu acești bani? li vom da un telefon regizorului Nicolae Corjos, să ne sfătuiți cu domnia sa.



## A XII-a de la „Șincai” dă extemporal la cinefilie

În numărul trecut (12/1986), corespondentul nostru Florin Octavian Molnar ne comunica — și noi ne îngăduim să le prelucrăm — detale unui test cinematografic realizat de el cu concursul unor elevi dintr-un liceu de la Curtea de Argeș. Consecvența noastră cititor a perseverat în plăcerile lui de reporter amator și a trimis aceleași întrebări clasei A XII-a de la liceul „Gheorghe Șincai” din București. El a primit răspunsuri și mai numeroase — unele și mai nuanțate — care ni le-a transmis cu aceeași bunăvoință. În condițiile succesului obținut de filmul *Liceenii*, ni se pare cu totul relevant să publicăm cele mai interesante opinii ale celor de la „Șincai” ca o confruntare între viața eroilor și aceea a publicului lor.

### Întrebarea 1: Ce este un film de artă?

• „Un film al cărui subiect este nu numai o manifestare înaltă a spiritului uman ci și un mijloc de înfrumusețare și de recreare a vieții oamenilor”. (Corina Florina „Vinătoru”)

• „Un film având ca subiect o temă majoră desprinsă din realitate sau o ficțiune care transpusă pe peliculă dă spectatorului sentimente pe care rar le nutrește cu toate că este conștient de existența lor”. (Valentin Pareș-cura)

• „Filmul de artă este cel care reușește să impresioneze publicul de-a lungul anilor. Filmul de artă trebuie să comunice, în mod sensibil, un anumit mesaj adresat sensibilității spectatorilor”. (A. Gănescu)

• „Un film de artă comunică cu sufletul oamenilor, este un film în care oamenii se cunosc sau reușesc să se cunoască mai bine pe ei și pe cel din jur”. (Iuliana Tuță)

• „Un film de artă e un film care reușește să-ți pătrundă în suflet, să vorbească inimii tale”. (Monica Topirceanu)

• „Cred că un film de artă este capabil să dea noi valori realității, sufletului nostru, făcându-ne să ne cunoaștem mai bine unii pe alții, să ne înțelegem mai bine unii pe alții”. (Simona Petrescu)

• „Un film de artă este un film realizat din toate punctele de vedere, un subiect care aibă o semnificație, o profunzime, nu neapărat tragică, pentru că profunzimea nu se găsește numai în tragic”. (Daniela Popa)

• „Un film de artă exprimă un ideal al omenirii”. (Victor Biju) (n.r.: aceeași cerință a idealului o pune și Irina Eclemea)

• „Consider că un film de artă trebuie să fie din toate punctele de vedere perfect, adică să nu ai nimic de obiectat la acel film”. (Un anonim)

• „Un film de artă este pentru mine un film care nu impresionează pe cineva, ci pe care ne-o dezvăluie, el în tine și morală, prin realitatea care o înfățișează cu frumusețe și simplitate”. (Monica Cirig)

• „Un film de la care nu pleci aruncând indiferent bilețul”. (Liga Silvia)

### Întrebarea 2:

Ce este un film comercial?

• „Un film comercial este filmul a cărui acțiune se uită repede”. (Alexandru Gănescu)

• „Un film comercial este un film accesibil înțelgerii majorității oamenilor și prin care se poate realiza o necesară relaxare”. (Dorina Antonov)

• „Un film care să placă publicului, cum se spune „să aibă priză la public”. Toți acest lucru nu înseamnă că nu sînt multe filme comerciale slab realizate”. (Monica Topirceanu)

• „Un film comercial este destinat exclusiv unui divertisment mediu, și el bun uneori la cîte ceva”. (Simona Petrescu)

• „De obicei, ideea pe care o comunică un film comercial mi se pare lipsită de o semnificație deosebită”. (Monica Stoica)

• „Un film comercial nu mai necesită o a doua vizionare, care poate deveni plictisitoare”. (Popa Daniela) (n.r.: și Monica Cirig afirmă o idee asemănătoare: „Este un film pe care-l vezi o singură dată”)

• „Filmul comercial gîndesc că este filmul cu mare succes la toți cei care nu caută profunzimi artistice, neavînd plăcerea, puterea sau timpul să gîndească mai profund la un gest sau un cuvînt al unui actor”. (Același anonim)

• „Un film ușor de vizionat, bineînțeles fără multe sensuri sau valențe interioare”. (Irina Eclemea) (n.r.: aceeași părere o are și Mihaela Barău)

• „Un film comercial îți creează o bună dispoziție pe moment”. (Andreea Gutul)

• „Filmul comercial face parte dintre filmele prin care poți să te recrezi după o zi de muncă, de școală. Nu e rău deloc”. (Simona Cambir)



O preferință specială a unui elev de la „Șincai”: Ionia Caragiu (înconjurat aici de o mare echipă: Octavian Cotescu, Marin Moraru, Ovidiu Schumacher)

Față în față cu *Liceenii* de pe ecran, cei din băncile unui liceu bucureștean ne spun ce filme le plac, ce filme vor să vadă.

Diriginți, părinți, sociologi, difuzori, critici, scenariști, nu scăpați aceste opinii!

### Întrebarea 3: Ce filme românești și străine v-au plăcut în acest an?

La capitolul filmelor românești, două sînt detașat învingătoare: *Declarație de dragoste* și *Liceenii*. În ce privește filmele străine, vîrurile sînt aici mult mai risipite și putem cita printre titlurile cele mai frecvente: *Prețul succesului*, *Splendoare în lărbă*, *Pe aripile vîntului*, *Desculți în parc*, *Trebuie să-ți joci jocul*, *Gară pentru dol*, *Păsările*, *Procesul de la Nürnberg*, *Undeva, cîndva*. După cum se vede opțiuni pentru un repertoriu de calitate.

Remarcăm și două răspunsuri speciale: „Filmul meu preferat este top secret” (Daniela Popa).

• „Nu există un singur film bun, ci foarte multe” (Adrian Pop)

### Întrebarea 4: Care ar fi echipa ideală a filmului pe care-l doriți?

Pentru regizori, răspunsurile se concentrează în jurul a trei realizatori români: Sergiu Nicolaescu, Nicolae Corjoi, Dan Pita. Ca scenariști, domină în ordine: George Șovu, Francisc Munteanu, Eugen Barbu. Pentru muzică, Florin Bogardo îl întrec pe un vot pe Adrian Enescu și ne face plăcere să remarcăm prezența lui Nicu Alifantis. Fără în-doiă, capitolul „actori” este de o extremă abundență, în frunte situndu-se Ion Carami-

tru, Teodora Mares, Stefan Bănică junior, Oana Sirbu, Adrian Păduraru, ceea ce nu înseamnă că nu sînt des citați Toma Caragiu, Valentin Ureșteanu, Leopoldina Bălanuță, Valeria Seciu, George Constantin, Dorin Lazăr, Oiga Tudorache, Rodica Negrea, Ștefan Iordache, Mircea Diaconu, Claudiu Bleonț, Dinu Manolache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Irina Petrescu, Gheorghe Dinică.

Dintre răspunsurile speciale la această întrebare remarcăm:

• „Pentru mine echipa ideală e cea care a realizat filmul *Căi de tineri eram*” (Mihaela Ionescu)

• „Nu posed nici pe departe acel grad de înțelegere a artei cinematografice care să mă îndreptățească o asemenea echipă — mă mărginesc să sugerez că dintr-o concurență a lui Sergiu Nicolaescu ca regizor și a două generații de actori: George Constantin, Gheorghe Mihăilescu, Dorina Lazăr și alții, nu ar putea ieși decît lucruri bune (A. Gănescu). (n.r.: dealtfel și Iuliana Tuță nu răspunde în același sens: „Este o întrebare dificilă la care nu sînt pregătită să răspund”)

• „Nu există echipă ideală, ci foarte multe echipe foarte bune” (Adrian Pop).  
• „Las alcătuirea în seama celor inițiali. Mă interesează întotdeauna rezultatul” (Mihaela Barău).

### Întrebarea 5: Ce gen de filme preferați?

Fără să procentualizăm, putem sintetiza astfel caracteristicile răspunsurilor, dominante sînt:

• filmele pentru tineret, cu subiecte din viața tinerilor, „din care să nu lipsească dragostea, umorul, analiza psihologică”;

• filmele inspirate de prezent, de realitatea apropiată;

• nu puține mai sînt răspunsurile de acest gen: „Nu am o preferință pentru un anumit gen de filme”, „fiecărui gen de filme are farmecul său”, „prefer filmele bune”.

Dintre formulările de o anumită expresivitate, mărturisind o personalitate care depășește rigorile unui „extemporal”, cităm:

• „Prefer filmele cu acțiune, nu numai inspirat din realitate, dar și veridic, care să nu contrazică anumite norme ale comportamentului uman”. (A. Gănescu)

• „Îmi place ca un film să aibă partea lui de poezie (fără a fi romanțat) și partea lui de realism (fără a fi violent)”. (Simona Petrescu)

• „Cînd sînt obosit, prefer filmele comerciale: nu-mi plac filmele cu animale” (Anto-nela Armău)

### Întrebarea 6: Ce filme doriți să fie reprogramate?

Există o asemenea bogăție și varietate de propuneri, încît nu putem stabili nici un clasament semnificativ.

• În ce privește filmele românești, foarte numeroase cităm nu la întâmplare — fiindcă se vede ușor că nici unul dintre ele nu se află sub o cotă a onoarei și calității artistice — dar nici tendințioz: *Decl. de dragoste* (toți cu 4 citări), *Ultima noapte de dragoste*, *Clădușca*, *Prețul succesului*, *Desculți în parc* și un răspuns care ne-a săgătit ca nici un altul: „Aș dori reprogramarea unor filme care să-l aibă ca protagonist pe Toma Caragiu” (Valentin Pareș-cura)

• La capitolul filme străine, există însă unele acorduri constante care pot fi văzute preferențele pentru un repertoriu sentimental de bună calitate: *Love Story*, *Poveste de dragoste* (vezi și ancheta din 12/86 printre liceenii din Curtea de Argeș), *Splendoare în lărbă*, *Undeva, cîndva*, *Strada Hanovra*. Mai sînt citate: *Mindrie și prejudiciu*, *Cheparul*, *Păsările*, *Fata fără zestre*, *Cel șaptele samurai*, *Adio, dar rămîn cu tine*, *Moscovia nu crede în lacrimi*, *Romeo și Julieta*, *Planeta maimuțelor*, *Pe aripile vîntului*. Dintre filmele și seriile tv, *Prețul succesului*, *Lina Onedin*, *Părinți și copii*, *Citadela*, *Sorrelli și fiul*.

Printre afirmațiile speciale o notăm pe aceea semnată tot de Alexandru Gănescu al cărui „extemporal”, dealtfel, ni s-a părut exemplar: „Aș dori, și cred că nu este numai o părere personală, reprogramarea unor filme cu Peter O'Toole, a cărui artă interpretativă a atins, după părerea mea, culmi neumblate pînă la el.”

În sfîrșit, ancheta lui Florin Octavian Molnar se încheie cu un P.S. peste care nu putem trece, fiindcă le-am dat în moduli cel mai amonios aceste două pagini ale revistei noastre consacrate liceenilor de pe ecran și celor din școli:

„Am aflat recent că la liceul „Gheorghe Șincai”, direcțiunea oferă — cu ocazia unor festivități prietenoase obținute de către elevi a unor locuri frumusețe la olimpiadele pe materii — prilejul de a viziona filme de succes proiectate în sala de festivități. Aș propune ca unul dintre membrii echipei de realizatori ai filmelor *Declarație de dragoste* și *Liceenii* să vină în mijlocul acestor elevi și să prezinte unul din aceste filme. Cei de la „Șincai” ne-au mărturisit că ar fi foarte bucuroși să-i primească. Susțin că într-adevăr ar merita!”

Pagini realizate de  
Radu COSĂȘU

Printre filmele pe care „A XII-a de la Șincai” le vor reprograma: *Fata fără zestre* (Nikita Mihalkov și Larisa Guzeva)







Chaplin împreună cu soția sa Oona O'Neill

# Versul și reversul comediei unui incomparabil

nenorociri. Cine ar putea contesta fațeta melodramatică a unor filme ca **Viață de cîine**, **Piculi**, **Luminile orașului** (acesta din urmă, o capodoperă indiscutabilă)? Înșiși viața lui Chaplin, de la copilăria sa dickensiană într-un cartier sordid din estul Londrei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca fiu al unui tată alcoolic și al unei mame intermitent bolnavă mintal și pînă la finalul în care strălucite imaginea unui Chaplin miliardar, omagiat de toată suflarea omenescă și căruia regea aceleiași Mari Britanii, din care plecase fînd și necunoscut cu peste 60 de ani în urmă, îi acordă un titlu de noblete.

În anii 20, criticii europeni vedeau în Chaplin (mai bine zis, în personajul întrupat de el) figura a ceea ce expresionismul german a numit „omul măruț” (der kleine Mensch), omul de rînd, anonim, pe care cumplitul mecanism social, forța celor puternici, egoismul dezafiat, ostilitatea mediului înconjurător, cinismul semenilor săi încearcă să-l strivească, în timp ce el se zbate ridicol și derizoriu cîteodată, dar perseverent, pentru a supraviețui, pentru a-și păstra patricia lui de pămînt și patricia lui de cer.

În anii '30 și '40, pe prim-plan a trecut imaginea lui Chaplin critic social violent, artist

angajat în lupta pentru valorile umane fundamentale. În această cheie au fost citite filme ca **Tempuri noi**, satiră a deumanizării în condițiile mecanizării și automatizării, **Dictatorul**, pamflet împotriva teroarei hitleriste, **Monsieur Verdoux**, cu celebra sa replică: „Cine ucide un om este un criminal, cine ucide un milion de oameni este un erou” (sau, mai tîrziu, **Un rege la New York**, și tot în aceeași cheie au fost recitate și unele filme mai vechi: **Vagabondul**, **Emigranții** etc.).

Returarea, în anii '60 și mai tîrziu, a tuturor principalelor creații chapliniene a dezvăluit, parcă, un alt chip al eroului. În ochii generației care avea în 1968 optsprezece ani, Charlie nu este vagabondul bătut de oameni și de soartă, umil și omenos, caraghioc și patetic, ci un personaj mai aproape de verumile alienării, violenței și dezabuzării, un personaj nu lipsit de răutate și chiar de ferocitate, trăind bucuria sadică a pregătirii curselor în care urmează să-i cadă adversarii și plăcerea irezistibilă cu care, sub masca umilinței și inocenței (și, uneori, a lașității) îi lovește nu numai pe cei care-l înfruntă, ci — și pe alții, vi-novați, doar pentru că sînt oameni și, deci, pericole potențiale. Într-o lume în care omul este lăpădat de oameni, Charlie, contrar aparențelor, nu alege niciodată rolul mielului, ci



Încă un gag

Indiscutabil, la aproape 100 de ani de la naștere și la aproape 75 de la debutul în film, Chaplin rămîne o stea de primă mărime pe firmamentul artei cinematografice.

Se pare că despre el s-a scris și s-a spus totul. Sute de cărți și mii de studii în toate limbile pămîntului l-au analizat, în fel și chip, creația, temele vizibile și cele ascunse, motivațiile evidente sau bătute, măsura de regizor, actor, compozitor, impactul asupra spectatorilor. În același timp, generații după generații de cinefilii descoperă și redescoperă universul fascinant al celui pe care publicul larg l-a considerat și-l consideră cel mai mare comic al ecranului.

Dar — nu se poate să nu observăm că — dincolo de cîteva formule foarte generale, dincolo de cîteva adjective, folosite, de obicei, la superlativ, rațiunile prezenței lui Chaplin în titlul creației cinematografice au evoluat continuu, uneori pînă la schimbări radicale de optică. Filmele lui Chaplin s-au pretat și se pretează — ca orice operă genială, sortită perenității — la felurite și uneori contradictorii lecturi.

Înainte de toate, opera chapliniană a fost receptată ca o expresie a comicului popular, ca o continuare, pe o treaptă superioară, a tradiției folclorului și spectacolului de bîlci, impregnată de spirit tonic și „revansard” (împotriva răilor și a răutăților), o operă a cărei vizionare înseamnă o ocazie de a ride copios, de a face haz de necaz.

Pe de altă parte, un număr considerabil de spectatori, dar și mulți critici au apreciat, în primul rînd, ceea ce am putea numi latura melodramatică a filmelor chapliniene, sentimentalismul lor victorian. Se știe prea bine că publicul larg a fost totdeauna avid de melodrama trăită ca o participare derizoriu-imaginară la tragedia existenței și înconunată totdeauna de victoria reparatorie și de obicei neașteptată a eroului pînă atunci asaltat de

## Expresia comicului popular și a sentimentalismului victorian, angajate în critica socială și în afirmarea valorilor umane



Recunoștința spontană a unui trecător

mușcă și atacă, fără prejudecăți. Majoritatea filmelor sale scurte de la Keystone, Essanay și Mutual, dar și altele semnificate semnificative din **Goana după aur**, **Circul**, **Luminile orașului** sau din filmele anilor '30 și '40 ilustrează această imagine a eroului chaplinian. Și de data aceasta biografia artistului, al cărui caracter difil — ca să ne exprimăm eufemistic — era notoriu, pare să sprijine interpretarea operii.

Recent, scoaterea la lumină a zeci de mii de metri de peliculă, niciodată integrate în film, au impus imaginea unui Chaplin artist de mare exigență și rafinament, perfecționist pînă la limitele insuportabilului. Toate celelalte interpretări, variațiuni — în definitiv — pe tema conținutului, ar trebui reținute în lumina a ceea ce apare acum ca primordial: conștiința artistică a creatorului Chaplin.

Cele cîteva lecturi posibile ale operii chapliniene amintite mai sus — și altele pe care nu le-am invocat aici — n-au, desigur, nici un caracter strict cronologic, nici un caracter exclusiv. Ele exprimă posibilitățile multiple de abordare a unei opere în aparență foarte clar particularizată, dar în esență poliformă, în raport cu unele schimbări ale orizontului de așteptare, ca și în raport cu diferențele între variate publicuri, un punct de vedere sau altul poate să devină prioritar.

Bineînțeles, unii ar putea găsi mai mult lirism în operele unor Langdon sau Keaton, mai multă ferocitate post modernă în cele ale lui Fields sau ale fraților Marx, mai multă comicitate în cea a cuplului Laurel-Hardy. Dar, dincolo de preferințe sau propensiuni, universul chaplinian se impune prin caracterul său riguros și, în același timp, poliosemic, ca un teritoriu de excepție și de referință al artei cinematografice. Și prin aceasta, Charlie Chaplin a fost și rămîne contemporanul tuturor generațiilor de cinefilii.

H. DONA

## În căutarea versiunii integrale

(Urmare din pag. 24)

vreame, drept în centrul cadrului. Detaliu savuros în care un critic de mai tîrziu ar fi putut descifra, în notă suprarealistă, intenția sublinierii absurdului confruntărilor armate. Fi-  
rește că nu această eră obiectivă filmului care tîndea spre diapaeronul eric ca în tabloul intitulat „Sărjea”. El înfățișează începerea din-  
tre două valuri de cavaleriști venind unul din adînc, celălalt din stînga, în prim-plan, compoziție nu lipsită de interes. Secvența unei ambuscade române marcată în lista de mon-  
taj alcătuită la Paris sub titlul „Une petroliere turce sur le pont” este urmată, între paranteze, de bizara indicație („À arranger le coup de fusil si possible”). Nu înțelegem care era  
dificultatea impusă celui la care se referă do-  
cumentul de lucru. Pe un pod sub care se as-  
cund cîteva călărași români, un dorobănt  
trage într-un grup de turci care își fac apari-  
ția la celălalt cap în timp ce cavaleriștii li in-  
conjoară. Episodul e, de altfel, foarte scurt  
(doar 10 m), dar bine tensionat. De remarcat,  
printre secvențele regăsite și o lungă scenă  
(aproape 40 m) cu Constantin Nottara în ro-  
lul lui Osman Pașa dînd indicații trupelor  
sale.

„Din scenele în care iau eu parte, una îmi  
place: Poradim” — nota, din Paris, în iunie  
1912, Demetriade. Nu știm dacă interpretul,  
coscenarist și — după convingerea noastră  
— coregizor, se referea la cadrul de interior  
intitulat „30 august 1877. Cartierul general de  
la Poradim. Prințul domnitor dă ordinul ata-  
sului general”. Așa cum îl vedem azi, el se  
numără printre tablourile convenționale ale  
filmului. Într-o încăpere tapisată cu rafturi  
pline de cărți voluminoase, membrii guvernu-  
lui îl întîmpină pe Kogălniceanu (actorul Io-  
an Niculescu) care le strînge ceremonios mi-  
lione, apoi pe Demetriade-prințul. Consultarea  
cu stentenie și monoton concepută, fiecare din  
membrii guvernului dîndu-și aprobarea  
prinț-o ridicare în picior. Scena scoate în  
evidență mai curînd decalajul de mijloc  
dintre exterioro, care realizatorii dispu-  
neau de mari efective militare pentru compozi-  
ția tablourilor lor bataiste și interioare  
sărace, pentru care trebuiau să recurgă la  
disponibilitățile de decor ale Teatrului lui  
Leon Popescu. Faptul că pentru buvaciul  
prințului nu s-a găsit altceva mai nimerit de-  
cît o bibliotecă-salon, e revelator pentru difi-  
cultățile cu care se luptau realizatorii.

Creдем, mai curînd, că în scrisoarea lui  
Demetriade se referă la o filmare de exterior  
în care urcă o moviță pentru a supraveghea  
cîmpul de luptă. În Arhiva Națională de Filme  
se păstra o fotografie a acestei scene. Iată că

o putem urmări acum în versiunea ei filmată.  
Deosebit de elocventă pentru gîndirea cine-  
matografică a realizatorilor ne pare, însă, am-  
ploarea ei, sau, cum frumos spune Deme-  
triade, „rostitura” ei. Tabloul debutează cu un  
foarte scurt episod al asaltului Griviței după  
care Demetriade, prințul-domnitor, în ciuda  
generalilor care-l avertizează asupra primei-  
diei, urcă pe colina liniștindu-i cu un discret,  
dar autoritar gest de comandant. După ce  
duce binoculul la ochi, prin lentilele acestuia,  
ne reîntorcăm în imensitatea, cîmpul de  
bătălie pe care ostile române înainteză cu  
irezistibilă furie. Necunoscută pînă acum, sec-  
vența aduce ceva din suflul scenelor de răz-  
bui filmate, ulterior, de către Griffith, justi-  
fîcînd prin grandoea ei aprecierile, din 1912,  
ale revistei franceze Ciné-Journal: „În re-  
constituirea luptelor din jurul Griviței și Plevnei  
există tablouri care, prin largimea cîmpului,  
justeaza planurilor și dibăcia mișcărilor com-  
binate dau impresia unui formidabil tablou de  
Horace Vernet (...) care s-ar anima brusc...”

Abia azi, în faza imaginilor recent descop-  
erite, cuvintele cronicarului francez își găsesc  
confirmarea. Pentru că, prin cele nouă mi-  
nute inedite ale **Independenței României**,  
ne-au fost restituite cîteva dintre cele mai  
frumoase și mai definitorii fragmente ale fi-  
lmului. Unde vor fi celelalte? Mai mult ca si-  
gur că ele există! Succesul echipei de la Ar-  
hiva Națională de Filme trebuie să stimuleze

intensificarea cercetărilor. În ce direcție însă?

Un indiciu important n-îl poate aduce un  
fapt nerecarnat pînă acum: în 1957 regizorul  
Nicolae Otrocot realiză documentarul **80 de  
ani de la Războiul de independență** în care  
1877, inspirat, detaliu din faza lui Grigore-  
rescu cu scurte planuri independente în **Inde-  
pendența României**. Reavîndu-l, recent, am  
avut surpriza să identific printre aceste pla-  
nuri, imagini din materialul regăsit azi. A-  
seamă că acum 30 de ani — la data creării  
Arhivei Naționale de Film — cele două bobi-  
ne existau și că ceea ce au găsit astăzi arhi-  
viștii sînt resturile fragmentelor copiate și ne-  
utilizate de Nicolae Otrocot (dovadă și faptul  
că ele au cădețea modernă, de 24 de imagini  
pe secundă).

Distinsul cineast, retras, de cîteva ani la  
pensie, ne-a confirmat, de altfel, cum, alături  
de Dumitru Fernoga, care lucra atunci la ca-  
talogarea fondului Arhivei abia înființată, a vi-  
zionat negativul integral al filmului după  
care, contrapînd cîteva fragmente, le-a în-  
păoiat Arhivei. Acolo deci, în depozitul Arhivei  
Naționale de Film, trebuie continuată cău-  
tarea acestui negativ pentru cea de-a 110-a  
aniversare a cuceririi independenței de stat a  
României și — pe alt plan — cea de-a 75-a  
aniversare a realizării filmului independenței,  
să poată deveni momentul unei a doua „pre-  
miere”.



## Nemuritorii Romeo și Julieta

Un film distins cu mari premii internaționale (Oscar, Donatello) pentru imagine, pentru scenografie, muzică, — dar, după cât știu — nici unul pentru regie. E ca și cînd l-ai premia pe Shakespeare pentru indicațiile sale scenice ori pentru muzicalitatea versurilor și nu pentru armonia întregului. Capodoperei. Păstrînd proporțiile, nemuritorului poem al îndrăgostiților din Verona îi corespunde ultimilor poem cinematografic construit de Zeffirelli pe rime vizual-muzicale ce revin, se opun, se interferează, întregind sensul tragediei. Tema iubirii și tema urii, tema vieții și tema morții. Rime și asonanțe, armonii și contraste magistral avertizate regional, valorifică poezia dramatică a textului, conferind aură plastic-muzicală povestirii cinematografice.

Tema urii familiilor Capulet și Montagu este anunțată energetic din prima mișcare: piața Veronei (admirabile filmări în decururi naturale), exuberant colorată de mulțimea ve-

selă, gureșă, vitală, în care apar solii vrajbei și ai morții: servitori și rude din cele două case ce-și cată pricină. O vorbă-provocare, temperamentele se aprind, ura schimonosește fețe tinere. Planuri scurte, tot mai scurte, detalii de mini și ochi învâpătați, virtej de pumni și fructe rostogolite, fuste involburate, apoi săbii strălucind în soarele meridional, panică, singele care țîșnesc printre portocale și rodii. Atmosferă cînd de comedia del'arte, cu strigăte vesele ori speriate, detalii comice ca în *Scorpio imblăzită*, dar și un crescendo dramatic al violenței, tornadă a urii ca în „*Delirul*” lui Eugen Ionescu.

Și apoi un alt crescendo. De astădată liric, un turbion de simțăminte de o frumusețe unică în cinematograful realist italian și englez, de obicei mai puțin atente la nuanțele, inefabilul devenirii unui sentiment: scena balului. Poezia adolescenței descinsă ca din cîntecele menestrelilor, senzuală și pură, vitală și lacomă, brutală de sinceră ca tineretea însăși immortalizată de Shakespeare. Romeo a pătruns — mascat — la balul trușăului vră-

mas. Visează dragostea, crede că o chema Rosalind, dar ea nu mai există în clipa în care o zărește în mijlocul dansatorilor pe frumoasa Julieta. Ochiul se aprinde la flacăra torțelor presărate de-a lungul sălii de bal, ochii urmîrind grația copilei în virtejul dansului „humoresc”. Fata e atrasă de privirea — intîi o presimte, apoi, cînd o identifică, o urmează uimită, dar nu ca în tranșă, ci energică, nerăbdătoare să știe cine-i tînarul („Du-te doica, și alți-i repede numele”). Cînd, retras după o coloană Romeo îl atinge umărul fetei, minile lor intîi se retrag, electrizate, apoi „domesticite”, palmele alunecă într-un joc tandru, deloc pios — cum spun vorbele lui Romeo —, ci într-o involburare de simțuri virtej „dureros de dulce”, ce transpare pe ecran prin acești copii interpreți la vîrsta îndrăgostiților din Verona: Olivia Hussey și Leonard Whiting. Nu știu ce actori cu experiență ar fi dat mai mult fior, puritate, poezie, uluire și fixat nemuritorilor îndrăgostiți...

„Ce e un tînar?” — cîntă dulce înfocat un adolescent cu glasul în schimbare, în mijlocul balului. „Ce e un tînar îndrăgostit?” — trage în imagine, aproape ignorînd cuvintele, într-o respirație și o inspirație — îndrăznește să zică divină — acest Zeffirelli care l-a simțit pe Shakespeare cum a simțit, probabil, cîndva, iubirea însăși, la prima ei comuniune.

Alice MĂNOIU



Cea mai frumoasă poveste de dragoste în cea mai frumoasă tîlmăcire cinematografică (Olivia Hussey și Leonard Whiting în transpunerea lui Franco Zeffirelli)

## note de regizor

## Realul și arta misterului

Superbă constiință acest André Delvaux mîrturisindu-și credința într-o artă atît de controversată, hultă, pedepsită chiar cînd îndrăznește a fi ea însăși!... scriam în 1970 după ce văzusem *Omul cu cranul ras*. După *O seară, un tren* apăsarea rămîne. Delvaux reîntîlnit astăzi este același. Din păcate, doar cinematograful e altul. Căci feroarea anilor '60, care cuprinsese cinema-ul întru definirea unui teritoriu specific și a unui limbaj, s-a topit și a sucombat în cursul anilor '70, în același reflux al comercialului ce aproape anihilase în anii '20 nașterea unei arte, prin invazia produselor vorbitoare dar negrăitoare. Cu rare excepții, în anii '30: un Chaplin, un Vidor, un Renoir, mai tîrziu un Eisenstein. De asemenea în anii '70 subzistă un Bergman, un Fellini, Forman, apar semnele unui cinema de autofinire între americani Coppola, Woody Allen, Bob Fosse, Cimino. Delvaux apăruse în anul 1968 și increderă în forța de comunicare a sugestiei cuprinsă în fluxul spațio-temporal pareximă. Delvaux cu arile deschise de succesul printre cineații a *Omului cu cranul ras* e prins de un elan fără umbra unui control lucid și încearcă din nou escaladarea piscului unei arte. Din nou se adresează literaturii fantastice în buna tradiție flamandă a lui Johan Daisne (autorul textului și la *Omul cu cranul ras*) și încearcă în *O seară, un tren* o economie de acțiune pe care doar literatura o practică uneori vrînd să creeze un spectacol. Dar... spectacolul e și luptă a contrariilor și limbaj, fie el și al celui mai pur cinema, nu poate să se absolve prin el însuși de la obligația acestei lupte. Dacă în filmul de debut



Magia unei arte:  
filmul.  
Magia unor interpreți:  
Anouk Aimée  
și Yves Montand  
în *O seară, un tren*

lui autor al unui zbor planat peste piscul artei sale? De ce nu? Oare nu temerarii, necugetații, au încercat ei mereu mai mult și mai mult? Mitul lui Icar, al mesterului Manole, nu ne îndeamnă oare să gîndim fără granițe mereu mai mult și mai departe? Această calitate nobilă a artei și a artistului de a încerca mereu să depășească granițele cunoscutului, posibilului, acceptatului, nu e ea din plin prezentată în zbuciumata istorie a filmului? *Rapacitate*, *Vecchiul și Noui*, *Zabietele Point*, *Zelig*, citeva exemple ce pot sta alături de „*Finnegan's Wake*” al lui Joyce, de opusurile lui Varese. Și declara Delvaux în perioada realizării filmelor ce l-au adus notorietatea dar și umbrirea: „Nu știu unde și cînd strînuie să instalează, nici de ce, dar acesta mi se pare mijlocul de a revela că îndărăt lucrurilor există un mister permanent și că cele mai bune ipoteze asupra sensului lucrurilor nu ne explică nicodată în totalitate ce simțim”. Astfel Delvaux investighează zona labilă a trecerii între inteligență și fantezie, între concret și fantastic, între viață și vis. O face și aici, în *O seară, un tren*, dar nu mai are puterea incantației din *Omul cu cranul ras* pentru că îi lipsește zbuciumul luptei. Profesorul Mathias parcurge drumul ce e o adevărată escaladă spre fantastic, de la stupora la inchiitudine și apoi la orare. Dar drumul e linear și trecerile între zonele amintite sînt doar filmele în sine, nu și spectaculare, căci sînt previzibile într-un mecanism de ceasornic cu capace deschise. Formidabila concretețe în cărcătura de real a protagoniștilor (Yves Montand, Anouk Aimée) imaginea încărcată de reminiscențele suprarealiste ale conaționaliilor săi Magritte și Delvaux (Paul), fluiditatea mișcărilor camerii, a montajului, a sunetului, a muzicii fac însă nobletea acestor demersuri numai onorabil, dar brav al unui artist surprins în escaladarea unui pisc al artei sale. Acela al unei lupte între stăpînirea puterii magice a filmului de a extinde granița puterii și a spațiului, a poeziei fantasticii și a cruzimii realului.

Savel ȘTIOPUL

## filmul: oglinda epocii

## Viața particulară a unei mitologii devoratoare

Dintre cele trei tipuri de lecturi ale mitului, decelate de Roland Barthes, „cîntică”, „demistificare” și „dinamică”, Louis Malle opta, în 1961, pentru ultima; comentarii care, la vremea respectivă, i-au reproșat cineastului absența intenției demistificatoare s-au înșelat, stînjeneți de scriitorul învelis al filmului. Subtilitatea autorului — sau poate doar un instinct sigur — i-au dictat scara „Jecură”, spunem, în virtutea căreia imposibila „viață particulară” a vedetei este văzută cu ochii spectatorului care, potrivit aceluiași disocier barthesiene „consumă urbul pînă la capăt...”. Îl trăiește ca pe o istorie adevărată și ireală totodată.

Răvășitoarea instituție a vedetariatului, aflată în anii '60 în plină efervescență a producerii de obiecte mitice și exercită funcția alienantă și asupra obiectului însuși și, prin

sub această incidență, însăși creația, și filmul lui Louis Malle, nu este, pur și simplu, „un film cu Brigitte Bardot” și nici „despre viața Brigitte Bardot”, în ciuda similitudinilor biografice dintre eroină și interpretă. O anumită „nebulă a epocii”, procesul de dezintegrare privit cu o malipozitate simpatcă în *Zazie în metro* devin traumatizante în *Viața particulară*. Hărțuita presă, focul concentrat al bliurilor aparatelor de fotografiat, asaltul sufocant al mulțimii, obligativitatea ritualurilor mondene nu aparțin nici anecdoticilor ce însoțesc existența marilor vedete, ci secretei funcții autodevoratoare a mitului. Cînd în februarie 1962, Simone de Beauvoir contura în „*Esquire*”, un portret al actriței Brigitte Bardot, așa cum se revelase după proiectarea *Vieții particulare*, scriitoarea delușea înseși sensurile profunde ale acestui film doar în aparență foarte accesibil:

...B.B. este un patetic copii pierdut, care are nevoie de un ghid, de un protector... Intîlnim în ea anumite trăsături care ating în cazul său, o intensitate tragică — setea de a

trăi, pasiunea absolutului, sentimentul iminenței morții”.

Magda MIHAILESCU

Cînd filmul (*Viața particulară*) e o felie de viață reală: B.B. asaltată de reporterii la o conferință de presă în Mexic





## O frumusețe decisivă

**F**ără a mă simți vinovat de formalism — voi scrie că nimic nu mi se pare mai important în versiunea telegrafică a *Calvarului* lui Alexei Tolstoi ca frumusețea acțiunii principale, Irina Alferova și Svetlana Penkina. Frumusețea fizică, aceea desprinsă de mulți incompetenți în cinema, prin urmare carnația, umerii, eleganța minilor, suveranitatea buzelor, linia siluetei, hotărâtoare în mișcarea rochiilor și iradiția ochilor sub voalete și basmale, toate aceste „exteriore” sînt tot atât de esențiale pentru înțelegerea marilor și micilor probleme ca exteriorele unui western. Frumusețea acestora două femei ruse decide, modelează, guvernează, „problematizează” chiar sensurile convulsiilor epice, redimensionează fresca (incepută de scriitor în 1926 și încheiată în preajma războiului din ‘40) dînd istoriei conținutul, corporalitatea splendorilor mult încercate. Acolo unde alții scriitori au rămas la o schemă statică — istoria atotstăpînătoare peste destine — talentul lui Tolstoi (totuși nu Lev, ci Alexei...), de incontestabil povestitor, foarte priceput în a în-

**În „Calvarul” toate marile probleme ale unei istorii tumultuoase se cîșc, se răsfrîng pe chipurile a două splendide actrițe**



Irina Alferova — Telegin: cel echilibrat și rațional în dragoste și revoluție

Irina Alferova — Dașa: una din cele „două surori” ale lui A. Tolstoi, rudă apropiată a „cele trei” ale lui Cehov

## Dragă doctore,

**S**înt personaje care-ți merg la inimă, ți se cubăresc acolo și țiși revărsă chiar, la nevoie, doza de înțelepciune și de frumusețe umană pe care o adună traseul lor existențial, scris cu grijă de-un scenarist priceput. Voia Jandera face parte dintre ele. Mă uit la el în fiecare miercuri seară, îndrăgostită, pînă-n virful urechilor, de onestitatea lui, de bunătatea lui neostentativă, de aerul lui ușor tăcut, de aburul de tristețe care-l înconjoară.

Jandera nu pare a fi dintre alesi, dintre invingători, dintre cei cărora „le iese totul”, n-are vîlă personală, nici mașină la scară, n-are noroc cu carul, ba chiar dimpotrivă. Deși bun practician, părăsește clinica în care l se puneau bețe-n roate, dar mai ales fiindcă nu știa să flăteze, nu știa să lingusească, să plece capul, să se vîră pe sub pielea șenilului, nu știa acea lecție de captatio benevolentiae atît de... necesară, acea formă modernă de ipocrizie sinonimă cu „a ști să descuci”. Și unde pleacă doctorul nostru cu privirea lui puțin mirată, puțin tristă îndărătul căreia se ascunde o mare frîmțare, o mare densitate sufletească? La „Salvare” care este, de fapt, subiectul serialului „Ambulanța” (producție a Televiziunii cehoslovace), un film-portret al unui mediu social, al unui eșantion de realitate, al unei forme de devotament profesional. La *Salvare*, adică acolo unde lupta dintre viață și moarte e chiar „La vedere”. Filmul convinge printr-un soi de autenticitate cvasi-reportericească bine susținută de limbajul cinematografic. Scenele sînt concise, limpezi,

cadrajale, unghiulațiile servesc o imagine eficientă, distribuția — fără cusur, muzica — un resort declanșator de emoție.

Un tată, cu cămașa prea strîmțată pentru o burtă prea mare, îndolșos și disperat, căutînd castane — o ultimă bucurie la nevastă

**Sînt personaje care-ți merg la inimă (Ambulanța de Jiri Adamec, cu Jaromir Hanzlík)**



înțelege meandrele, vicleniile și abilitățile spec-tacolelor umane explozive, el însuși scriitor nu odăta viclean și abil, își îngăduie o răsturnare a raporturilor, întorcînd fața revoluției spre chipurile acestor femei aflate în greul urcuș al unei înțelegeri cum nu se poate mai complicate. Ele nu vor fi strivite de revoluție, după cum revoluția nu va apărea „micsorată” din vulnerabilitatea ei la forța și delicatetea cu care cele două surori vor ajunge s-o privească drept în ochi. Din acest (imp)act, va țîni — victorioasă artistic — sfîșierea, pe măsura frumuseții atotputernice. Sfîșierea trecerii dintr-o lume în alta, cu tot ce însemnă o trecere și o sfîșiere între două lumi, tranșat și nemilos despărțite: iluzii, ispite și euforii burgheze destrămate în plicits, plicits coborîți în dezabuzare, dezabuzare refuzată de un elan instinctiv al vieții, elan ră-minînd suspendat în sovărie, sovărie căzută în eroare, eroare înfrîmțind teroarea nesiguranței de sine, incertitudini mintuite de o opțiune vitală care, în sfîrșit, te implică într-o dificilă împacare cu tine.

Iar, la tot pasul, primejdia fără de care frumusețea moare vlagă. Primejdia de a nu avea un ideal (oh, femeile astea ruse, nobile în rang și la suflet, dar îngrozite „de orice gol, aici în piept”, cum scrie Pușkin...), de a te mistifica în numele unei bune stări care nu-ți asigură o bună conștiință, primejdia de a nu-ți pune pe care o poți pierde și primejdia unei luri regăsite dar precare, primejdiile mici, desigur, în fața unor mitraliere clătînînd odată cu spaimile, a unor epidemii întinse odată cu delațiile, a unei conflagrații mondiale. Iată și aici, există în cazul unei opere valabile — mare și mic, mareș și minor, intim și general, „Calvarul” este vesnică ignorare a acestor granțe dintre adjective, permanentă reconverție a acestor abstracții într-un pansament pe o rană atroce, într-o scrisoare de la un bărbat rănit prin tranșee, în „desfășoarea” unei case bogate prin care un scriitor se pierde odată cu un părinte.

Și mai există — cuprînzătoare, uneori, cit istoria — dragostea fără de care, ca și în absența primejdiei, orice frumusețe nu are vi-goare. Doi bărbați însoțesc aceste două surori și ei tot din două lumi diferite, dar pe care aceiași talent prea bine campanit al romancierului țîi să-i înfrățescă în aceleași treceri, gări, tăceri și tranșee în care gîlgile, odată cu singele, întrebările și temerile lor. În destinele celor doi se răsfrîng „calvarul” de înțelegere al surorilor, Telegin al Dașei, echilibrat inginer luptînd pentru bolșevici dintr-o raționalitate inexorabilă, și Roscin al Katiei, cel venit de la „albi” la „roșii” pe un drum la fel de întortocheat ca o înviere, au aceeași calitate umană a onoarei de a fi. Nici pe ei istoria feroce nu-i poate desfigura și „accepta” să le ocrotească ceea ce proza rusă de mult s-a obișnuit să numească, fără teamă de pedantism, frumusețea sufletească. E poate secretul cel mai eficient al operei, felul cum și răspund, ogîndindu-se unele în altele, îmbrățișîndu-se lent, sinuos și temeinic — regia, cei drept, hipertrofiînd această incetinelă ne întotdeauna utilă — frumusețile sufletești ale celor două perechi, în perfectă armonie cu „exteriorele” lor, mereu adumbrite de moarte, rar surzînd într-o dureroasă și greu învîșă suspensiune a fetei.

„Calvarul” — cu surori din Cehov, cu bărbați prinși în capcanele „Donului liniștit”, pentru a stabili doar o familiaritate a surselor devine astfel, aici, în această oplică, un chin al frumuseții de nimă și minte biruit sub „soarele încă rece, dar roditor al revoluției”, după clasică expresie a unei capodopere a aceleiași vremi.

Radu COSAȘU

## cronica animației

### Pentru copii și părinți: pace!

**P**aradoxul formatului mai propice marilor teme a devenit o însușire de capătă a filmului de animație. Puterea liniei în mișcare de a exprima frămîntările omului contemporan este valorificată mereu de animatorii noștri, atrași de un subiect vital pentru noi toți: pacea.

Animatorul cel mai statornic preocupat de destinul omenirii, Ion Popescu Gopo, continuă prin *Homo faber* seria dedicată omului-lui sau emblematic, a cărui „scîntă istorie” se identifică cu povestea devenirii umanității. Acest ultim episod omagiază, ca și altele mai vechi, elanurile creatoare și curiozitatea inteligentă a lui „homo sapiens”. Ca și altădată, autorul semnalează însă și impulsurile agresive ale celui mai evoluat specim. Animatului care pot anula spectaculoasele izbîni ale lui „homo faber”. Așa cum ne-a obișnuit, Gopo stie să-și pună cu pricepere în pagină imaginea-avertisment și să-și rostască temerile cu surlele speranței pe buze. Acest optimism veni-t de pe acum trăsătură inconfundabilă a animației noastre este propriu și ingenioasei parabole despre pacea planetei intitulată *A fi* (regia Marcel Mihal). Cu o fastuoasă aură plastică, filmul își concentrează ideile într-o inspirație metaforă, din categoria celor pe care Blage le numea: „evoluatoare”. Desăruș cu suspens, lupta pentru „a fi” a unei plante care își face loc pe pămînt străpînd o platoșă de blîndate devine un elogiul al victoriei vieții împotriva morții. A biruinței creației asupra distrugerii.

Increderea în puterea spiritului uman de a-și mobiliza eforturile creatoare în slujba vieții nu este exprimată numai în filme destinate adulților, ci și în cele adresate copiilor. Într-un episod al serialului instructiv-educativ „Vreau să știu” intitulat „Pacea”, Gopo ne prezintă Virgil Mocanu explică pe înțelesul micilor spectatori ce este energia nucleară și sugerează progresul uriaș la care omenirea poate ajunge folosînd-o în scopuri pașnice. Autorul găsește tonul potrivit pentru a transforma lecția într-un poem de elevatoare. Desăruș armoniei planetei pe care trăim.

Noțiunea de pace este identificată cu ideea de copilărie fericită de Tatiana Apahidean în afectuosul său film *Carte de citire, carte de iubire* inspirat din versuri de George Tomozei. Cu ochi de copil se vede că marea tîndă imagine a vieții, pentru frumusețea cărora adulții sînt datori să păstreze pacea. Despre armonia relațiilor dintre oameni este vorba și în episoadele seriei *Ultima misiune* (regia Călin Cazan, Dan Chisovschi, Mircea Poia). Deși plasată printre galaxii și constelații, peripețiile eroului principal, un pămîntean crescut pe o planetă îndepărtată și plecat în dorul de acasă înspre Terra, poartă tîlcul nevoii de înțelegere și de respect reciproc în comunicarea dintre ființele raționale. Trăim prin urmare, meserii de pace al științelor în amai noștre embleme semnate puternice înspre contemporanii noștri. Nimic omenesc nu este străin „artei a opta”.

Dana DUMA

existat evident și un consultant științific, dr. Bohumil Sferna, medic la Salvarea pragueză), trecînd pe nesimțite de la o coliziune de autovehicule la femeile care-l iubesc pe doctorul Jandera, la viața lui intimă și publică, la tălătuia de zi cu zi, la cafeaua băută pe fugă, la melancolia lui, la marea lui iubire de profesie. Căci, pînă la urmă, despre marea iubire față de profesie a unui om este vorba în această poveste. Și despre „curajul” de-a fi onest, onest-firesc, cu ceilalți, cu sine.

Jandera salvență de la moarte de pîlă, un bătrîn sinucigaș, părăsit de familie, dar se împlică și mai departe în viața lui, parcă situațiile complicate, innodate, îl caută și îl găsesc. În profesie și-n viața personală. Jandera are forma lui de omor — o privire înaltă umită cu o penumbra de zîmbet. Are o viață de omor, vîitate („în jurul nostru se desfășoară zilnic o tragedie despre care nu știm nimic”). De tan-drețe. De sacrificii. De profunzime sufletească. Nu, el nu e un superficial care trăiește „pe deasupra”. Își asumă viața cu adevărat, cu gustul ei amar cu tot.

Oricum, scenaristul Jiri Hubac și regișorul Jiri Adamec au făcut un film alert, antrenant, cu un personaj principal de mai mare dragul. Altfel de autentic, altfel de firesc e Voia Jandera — și meritul este, să recunoaștem, al acestor mari actori Jaromir Hanzlík — altfel de personal și care ne duce, uneori, cu gîndul la un rol din aceeași familie de roluri, incredîntat lui Mircea Dănuș al nostru! Altfel de autentic, altfel de firesc încăt uneori îi vine să scrie o scrisoare acestui personaj: „Dragă doctore Jandera, felul dumitale de a fi și înțîmplările din viața dumitale mă fac să mă gîndesc puțin mai atent la propria mea viață. Uneori aș vrea să-ți semăn.”

Cleopatra LORINTIU



Pericol de moarte

Un anonim

Vreau să dansez

Seninătate și speranță

**P**ericolul de moarte constă aparent într-o vijelie furiabilă care rupe niște fire de înaltă tensiune. Din acest moment apropierea de cablurile cu pricina, simpla lor atingere ar putea fi fatală. Cine s-ar încumeta să avertizeze virtualele victime asupra pericolului electrocutării, cine ar putea împiedica dezastul când toți au interese grabnice, probleme majore, au de rezolvat urgențe, de mers la servicii și, mai ales, de făcut servicii contra servicii, căci acesta e — pare-se — principii — privat după care se călăuzesc personajele filmului, pentru ca lumea să-și păstreze echilibrul ei stabil. Cine, într-un asemenea context, ar mai avea timp de tras semnalul de alarmă atunci când primejdia nu amenință propria sa persoană, cine?

Bineînțeles că Spartak! Spun bineînțeles, fiindcă Spartak modestul, onestul funcționar, pe care în primele clipe îl vedem treburându-l de zor prin bucătărie, punând singur totul la punct cu gesturi automate, cu viteza specifică secolului, am fi tentați să-l credem buclică și pe care îl descoperim a fi un bărbat-mamă de familie, Spartak care nu poate trece pe lângă o gură de canal descoperită fără să-l pună capcucă, care nu poate să nu se oprească din drum pentru a stăvilii un început de incendiu, Spartak cel oarecare devine prin dorința lui de a pune lumea în ordine, de a preveni neajunsurile, grație ascultării lui spirit civic, devine deci un fel de forță protectoare, devine apărătorul anonim al iniștii și al vieții, un fel de zeu fără puteri supranaturale, ci numai cu un acut simț de răspundere față de soarta semenilor săi.

Spartak sesizează pericolul, dă de veste și devine paznicul voluntar al firelor amenințate, gata să nu-și părăsească postul până când mișcările alertate nu-i va trimite un înlocuitor, până când cei de la uzina electrică, anunțati, nu vor veni să repare stricăciunile, până când primejdia nu va fi înlăturată. Și stă! Dea-



Șansa întâlnirii cu o femeie pe măsură (Pericol de moarte)

Balada  
unui acut simț  
al răspunderii

supra lui, soarele și lansează săgețile caniculare. Apoi o ploaie teribilă îl tratează cu trasnete și fulgere și-l udă ciuculete, o ploaie grozavă, cu tente fantastice, din care se iese la un moment dat un glob de foc ce se îndreaptă vertiginos spre capul eroului nostru și al zice că poate soarele a coborât din cer și urmează să-l aureoleze ca pe sfinți, drept răsplătire pentru martiriul său liber consimțit, dar nu, nici vorbă, globul fabulos nu face decât să aprindă lada pe care omul și-a pus-o în cap ca să se adaptească de ploaie și mai-mai să-l incendieze părul. Din fericire, Spartak se salvează în timp util și nu se alege decât cu o singură suviță decolorată la maxim. Astfel încât, până seara, așteptarea lui încrezătoare și devotată e răsplătită nu numai cu o grămadă de ponoase pe toate planurile, ci și cu un distinct mănunchi de peri albi și zăa trece-ncei, noaptea se lasă și, odată cu răsaritul stelelor, apar și cei de la uzina electrică, iar noi aflăm, odată cu Spartak, că firele erau demult deconectate de la rețea și nu exista nici o primejdie. Singura eroare e aceea de a nu se fi luat de pe stilpi plăcuțele care anunță implacabil: Pericol de moarte! Așa încât concluzia e aceea că indiferența și neglijența unora și bunele sale intenții îl transformă pe Spartak într-o victimă jertfită pe altarul inutilității. Și, totuși, revolta lui și a noastră durează puțin, iar asta pentru că iată, conștiința lui civică începe să contamineze, demersul ordinator dă naștere la o justă încredință funcționarească, pe parcursul așteptării, Spartak are șansa întâlnirii cu o femeie pe măsură lui, care-l rămâne alături, așa că sacrificiul îi e pe deplin răsplătit.

Filmul pierde întrucâtva datorită lipsei de unitate stilistică, dar dincolo de aceasta el rămâne un film important, nu atât prin ceea ce afirmă, cât prin ceea ce se subînțelege. Urcând de o cascadă de găselnițe în registru comic, filmul își însușește comentariul critic. Titlul său incitant nu e pus pentru senzație ori atracție, ci înglobează subtil un avertisment metaforic căci, extrapolată la scară planetară, neglijența, adună cu indiferența aparent inofensivă, de ce n-ar deveni adică un real pericol de moarte?

Însă cel mai însemnat avertisment e totuși cel conținut de finalul filmului, într-o imagine cu valoare de poem. Când toate lucrurile par să se fi așezat în marea lor, omul nostru se întoarce la locul cu pricina, împreună cu iubita pentru a îndepărta derutanțele tăblice pe care stă înscris: Pericol de moarte. Dar tot acolo, la numai câțiva pași, o altă catastrofă s-a produs. O teavă de canalizare s-a spart și

apa izbucnește amenințând să inunde totul. Femeia pleacă să găsească ajutorul. În timp ce bietul Spartak se luptă din răspuseri să oprească apa cu pieptul, culcându-se peste locul de unde se revărsă. Numai că apa e mai tare decât el, se-avintă-n sus cu o forță uriașă, ridicându-l și pe eroul nostru, care se zbate neputincios, aștind în mini plăcuțele cu „Pericol de moarte!” care periclit, e clar, de data aceasta îl amenință pe el. Căci este evident că lăsat singur, fără ajutorul celorlalți, eroul ar pieri în lupta lui cu înfrângerea nefastă și pierderea ar fi într-adevăr imensă. Această imagine, tulburătoare și încărcată de simboluri, stărnește însă zîmbete, fiindcă noi știm că ajutoarele urmează să sosească îndată și fiindcă ne place să constatăm că filmul acesta, dincolo de toate semnălele de alarmă pe care le lansează, compune, cu mijloacele comediei tandre, un portret elogiul pentru eroul anonim, un omagiu, o baladă pentru omul cunscade.

Irina POPESCU

Producție a studiourilor sovietice. Scenariul: R. Furman, O. Kolesnikov, L. Gaidai. Regia: Leonid Gaidai. Cu: Leonid Kuravlov, Larisa Ufirovenco, Tatiana Kravcenko, Georgei Vișin, Tamaz Toloria, Nina Grebeshkova.

Linistea, care rămîne

Filmul. Cetăți mai mari. Cetăți mai mici. Și „Jostein” lor. Acolo, între cei mulți, cu bună cuvință și onestă încredere, el, filmotecarul. Nimic fără or-

**A** fost odată ca niciodată o prea frumoasă fată care visa să ajungă artistă... Așa începe povestea tinerii pe cit de talentată la dans și la cântec, pe atât de norocoasă: își va realiza și visul, dar își va regăsi și mama de care fusese despărțită cu mulți ani în urmă. Deși acțiunea se petrece în prezent (există și câteva flash-uri ce evocă evenimentele nefecite din urmă cu ani), se respectă aproape întocmai canoanele clasice ale basmului. Un basm cu personaje ale zilei de azi care sînt supuse la felurite încercări ce le probează caracterul in-

Arabescul  
mai multor  
civilizații surori

tegru, tenacitatea, generozitatea, încrederea în semeni, seninătatea în fața vieții, speranța. Acestea fiind binecunoscute trăsături ale unui popor care-și respectă tradițiile și pentru care arta reprezintă o coordonată spirituală indispensabilă existenței cotidiene. În mod riguros, naratiunea cinematografică (cu al său realism „mimetic” care contravine — de fapt — modalităților nonfigurative specifice culturii orientale) înglobează mai multe momente de virtuozitate în care atît protagoniștii, cît și eroii secundari cîntă și dansează. Un veritabil caleidoscop muzical și imagic interesant prin pitorescul de o factura insolită: arabescul mai multor civilizații ce și-au aflat viață în provincia Uigur din nord-vestul Chinei. Puternice rezonanțe hinduse se împletesc cu ecouri islamice, nelipsind nici tipi-

cele secvențe-ideograme simbolice: piersici în floare, un stol de păsări ce-și iau zborul. Maniera de joc — ușor afectată, doar aparent convențională — trebuie să amintescă chiar și unui novice în sinologie că drama alegorică, străvechea operă chineză continuă să fie mai puternică decît relativ recentele influențe europene într-ale teatrului, într-ale filmului. Complicatul sistem de codificare a gesturilor, a mimicii și-a pus puternică pecete pe stilul interpretativ, contactul emoțional stabilindu-se prin muzică, dans, poezie. În cazul felului de față și prin urmare, în cazul celui de umor care permite și liricului patetism să treacă „rampa” ecranului. Cîneaștii par a-și fi propus, la un moment dat, să infiripe o complicitate între spectator și „aparatură” de filmat care face „să rimeze” cu pota unei moschei cu scară circulară a unui modern edificiu, cîmpul cu multicolore flori și vesele fete în rochii diaphane, schimbul de priviri pline de căldură tandrele dintre marea balerină și tinăra necunoscută, deruta tatălui adoptiv (prezentat inițial ca erou negativ) prins în capcana unui plonjeu și gumbuslucurile unuia dintre fericicii selecționați în campania de recrutare de noi talente, ulita calcinată pe care se iau la întrecere o roșie motocicletă și o cotigă de... mîgar putere, faimotivul dansatoarei ce descrie nesfîrșite priuete și spectacolul din final. Căci dezvoltarea adevăratei identități — reconstrucția — (în care un rol important îl joacă nu chiar pantofiorul fermecat, ci perechea de pantaloni de dans a mamei dăruită cîndva fetitei) e convertită într-un ritual de mare spectaculozitate.

Irina COROIU

Producție a studiourilor chineze. Scenariul: Li Hun. Regia: Guang Chunlan. Imaginea: Yu Shishan, Wang Hugang. Cu: Baiyan, Meigui, Haimu, Yibulayin.

Prin muzică,  
dans, poezie  
Vreau  
să dansez



„multumesc”... Truda filmului cere (și nu iartă) o mare ordine în tine. Dar și în răspunsul „pionier” din echipă, între cei înzestrați, dîndu-mi certitudinea familiei „Sahia-film”, era și el, filmotecarul nostru. Inteligență nativă, hrănitoare discretă, mult, mult tact. Și promptitudine... Acum, între noi un gol. Și nu oarecare... Îngăduie-mi o reverență, la umbra ta, Vasile Anghelescu!

Nicolae CABEL

**cinema**

Nr. 1 (28) Anul XXV

București, ianuarie 1982

Redactor: Ecaterina Oproia

Copertă I

Omagiul fierbinte al întregului popor  
Omagiul fierbinte al cineafilor

**CINEMA,**  
Piața Școlii nr. 1, București 41017  
Exemplarul 8 lei

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică  
Ioana Stăte

Tiparul executat în  
Combinatul poligrafic  
„Casa Școlii” — București



# File de istorie, file de epopee cinematografică

**U**n om, o epocă de aur, Omagiu comandantului suprem, Partid al marilor victorii sînt filme documentare de actualitate realizate de cineștii militari cu sentimentul tonic, vibrant al consemnării pe peliculă, pentru eternitate, a istoriei noastre prezente, epocă de aur a istoriei naționale. Filme de actualitate, destinate istoriei. Istoriei noastre autentice, neîntinse de interpretări deformatoare străine. Istoria așa cum ne-a redat-o, genial, tovarășul **NICOLAE CAEĂESCU**, erou național, cîtor de țară nouă și demnă.

Sub tricolor la datorie, Pentru cerul senin al patriei, În cadența marilor răspunderi sînt creații de actualitate ale cineștilor militari în continuitatea firească a tematicii altor asemenea scurt-metraje, precum: *Oda oșăilor români, Pentru cei căzuți, Oastea lui Horea, 1848, În strînsă unitate și frăție, Unirea, nașunea a făcut-o*. Toate sînt filme ale Studioului Cinematografic al Armatei, integrate într-un ambițios proiect de realizare a unei istorii militare în imagini a poporului român. Proiect de anvergură, de epopee națională. Realizabili, însă. Și încă în ritm militar. Constant, perseverent. Cu pasiune, cu abnegație. Cu patriotism. Fiindcă istoria a fost și rămîne pentru cineștii militari nu numai o vocație, ci și o datorie.

Încă din 15 noiembrie 1916, în documentul prin care Marele Cartier General consemna înființarea Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei Române se arăta că acesta are misiunea „de a lua imagini care să fie intere-

## O nobilă misiune încredințată cineștilor: filme din actualitate destinate istoriei

sante din punct de vedere al istoriei” și că ele „vor fi utilizate în decursul anilor de cel ce vor scrie istoria neamului”.

Istorie a devenit pelicula impresionată de primii operatori militari români în tranșeele Mărășteștilor și Olteștilor.

Istoria neamului românesc s-a numit primul documentar de sinteză din cinematografia noastră națională avînd ca temă evoluția istorică mult milenară a poporului român, peliculă realizată de studioul armatei în anul 1923.

Istorie au devenit imaginile culese de operatorii eroi ai Marelui Stat Major în zilele fierbinți ale lui August '44 și din lunile următoare, pînă la victoria din mai 1945.

**260 de zile pentru noua istorie a României** s-a numit documentarul Studioului Cinematografic al Armatei difuzat recent în 54 de țări

de pe toate continentele. Pe frontul investigațiilor istoriografice, în tranșeele cercetărilor arheologice sau în arhive, aparatul de luat vederi a devenit în minile cineștilor militar o armă de luptă revoluționară pentru formarea omului nou, deopotrivă constructor și apărător al patriei socialiste.

O armă a cărei cadența de tragere este de 24 de foto... „proiectile” pe secundă. Și totuși nu. Nu, nu foto-proiectile, ci foto... argumente. Argumente incontestabile ale pidiu-toarei statorniciei mult milenare a romanilor în vatra lor ancestrală (Alci, dintotdeauna, Decebal). Argumente ale setei de libertate cu care „ostrea cea mare”, a țării a înfruntat temerar ostile fără număr ale imperiilor doritoare să ne ciunească vatra și să ne supună. (Mircea cel Mare, Balada pentru Independență, Sub steagul nealămării).

24 de fotoargumente pe secundă pentru vocația spre construcție, pace și progres a poporului român și a armatei sale, pentru dorința noastră înăscută de conlucrare cu toate popoarele lumii pe temeiul stimei, egalității în drepturi, cooperării și solidarității (**Epopeea Magistralii albastre, Drumul apelor spre lumină, Pentru libertate, pentru victorie**).

24 de fotoargumente pe secundă puse la dispoziție de cineștii militari generațiilor de azi și de mine. Fiindcă asemenea filme datorate unor regiilor precum colonel Dumitru Secăleanu, colonel Ioan Ostrovșchi, Ion Căcereanu, Zîncuța Spîncescu sau Constantin Avram nu prezintă pur și simplu istoria glorioasă a vieții și faptelor neamului românesc, ci o și reprezintă ca act de proprietate națională și titlu de noblete, ca temelie a zidurilor de acum, ca imbold către piscurile viitoare.

Filmele Studioului Cinematografic al Armatei transferă, asadar, experiența trecutului glorios al poporului către prezentul și viitorul luminos al patriei socialiste. De aceea, poate, filmele documentare de istorie produse de Studioul Cinematografic al Armatei — solide științifice, originale artistic, convingătoare, apreciate deopotrivă de istorici și public — încep și se termină aida: în actualitate. Toate la fel. Și totuși, să fie acesta un cusur? Nu, căci întreaga noastră istorie se regăsește în prezent, iar prezentul își are rădăcini trairnice, mult milenare, în trecut.

maior Viorel DOMENICO



Primul unificator de țară puternică: Burebista (în filmul artistic scris de Mihnea Gheorghiu, regizat de Gheorghe Vitanidis, cu George Constantin)



Erou de baladă și istorie, Mircea cel Mare (cadru din filmul documentar realizat la Studiul Armatei)



Ostași-eliberatori ai pămîntului românesc și ai altor teritorii ocupate de nazisti (Noi, cei din linia întîi de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, cu Ion Besoiu și Valentin Uritescu)

1877—1987: 110 ani de la cucerirea independenței

## În căutarea versiunii integrale

**A**cum mai bine de un an, pe baza confruntării cu lista originală de montaj a filmului **Independența României** păstrată de Aristide Demetriade, remarcăm că din versiunea pe care o cunoșteam, păstrată în colecția A.N.F., lipseau cel puțin patru sute de metri. Ceva mai tîrziu, primeam cu satisfacție confirmarea ipotezei noastre: un grup de arhiviști condus de cercetătoarea Aură Puran, identica în două cutii răcite sub alte etichete, aproximativ patru sute de metri de materiale nemontate ale filmului. Ne grăbeam să și anunțăm aceasta în nr. 1 din ianuarie 1986 al revistei „Cinema” sub optimistul titlu: „Filmul **Independența României** va fi reconstituit în versiune integrală”.

Trebuie să recunoaștem, acum, că optimismul nostru, era, într-o măsură, pripl. Recent, în intenția de a confrunta un prim montaj provizoriu al materialului descoperit cu lista de montaj lăsată de Demetriade, constatăm că din cei patru sute de metri de peliculă, circa 150 erau „duble”, adică scene care se repetau în versiunea cunoscută: bandajarea

Nouă minute,  
descoperite recent,  
ne restituie  
cîteva  
din cele mai frumoase  
și definitorii fragmente  
din filmul  
**Independența României.**  
Unde vor fi celelalte?

pictorului rănit al lui Osman Pasa și predarea sabiei acestuia, atacul generalului Skobelev la Munții Verzi, capturarea unui steag turc de către soldatul erou Grigore Ioan și altele. Existența acestor duble indică faptul că nu cele două bobine lipsă le conțineau cutiile descoperite, ci un material de lucru neintegrat în versiunea definitivă.

Dar, deși nu acopăra întreg golul de 15 minute de proiecție pierdute, nouă minute pot fi socotite recuperate, adică zece dintre cele 14 tablouri lipsă. Primele două, lectura proclamației de trecere a Dunării și a defilarea pedestrimii și cavaleriei pe podul de pontoane (construit — după cum își amintea Eftimie Vasilescu — la Ghecet) sînt pur descriptive. În prim-plan se află un grup de civili figurind guvernul, ceva mai în adînc însuși Demetriade, călare, supraveghînd, marșul, nesfîrșita trecere a trupelor din adîncime. Cadrul este echilibrat în compoziție, dar lungit în mod ostentativ (măsoară 43 m la o cadență de 16 imagini pe secundă), anume, parcă, pentru a putea cuprinde defilarea întregii mase de trupe puse la dispoziția realizatoru-

lui de către Ministerul de Război. În contrast cu disciplina de parada a „îmbarcării” pe pod, se află „debarcarea”, redată cu o mișcare dezordonată a militarilor grăbiți să asigure capul pe pod. Scena este vie și mai scurtă (23 m). Debarcarea generală pe malul drept al Dunării este, apoi, deschisă de un copil de trupă care se apropie în fugă de obiectiv, urmat de o fanfară care lansează o nouă defilare a tuturor trupelor, cadru mai lung chiar decît cel al „îmbarcării”.

Dacă aceste prime „tablouri” ne par convenționale, prima imagine de război intitulată „Ostilitățile”, frapează prin plasticitate. Camera a fost fixată în spatele lanțului trăgătorilor turci aflați pe o înălțime. Jos, în adînc, ca puncte negre alba vizibile, creștea, miraculos, în zare, un prim val al cavaleriei române. În fața focului de baraj deschis de turci, un cal se prăbusește, un călăreț cade și el, o parte din atacatori fac cale întoarsă cu excepția a doi viteji care, lipti de creștea calilor, traversează cadrul spre drupea sfidînd tirul dez-lăntuit al inamicului.

Print-o firească legătură de montaj îi vom regăsi pe turci adăpostii îndărătul uneia din casele mai arătose ale unui sat reconstituit urmări de asaltul impetuos al cavaleriei române, dintre care o parte se răspîndește pe uleițele laterale, iar alta avansează drept spre obiectiv. Alți mișcarea de trupe cît și unghiul operatorului se rețin prin dinamism și caracterul lor pictural. Ceea ce n-au remarcat cineștii a fost un cîrd de găini defilînd, placid, în plin cîmp de bătăie. Chiar după trecerea puhoiului, una mai stăruie, zăpăcită, o

(Continuare în pag. 20)

Tudor CARANFIL