

Ci Nr. 11 (297)
Anul XXV
ne
ma

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

**În întâmpinarea
Conferinței Naționale a partidului**

Oameni ai oamenilor



Oameni, cărbuni, filme din Valea Jiului

In vacanța de primăvară a anului 1951, student al I.A.T.C.-ului, am cerut un bilet de tren pe Valea Jiului. Luasem cu mine cartea lui Geo Bogza împrumutată de la profesorul meu de dramaturgie, scriitorul Constantin Chiriță și intenționam să o „descifrez” pas cu pas, la fața locului. Așa am văzut fraza lui Bogza: „pe dealurile de deasupra Petroșanilor, într-o dimineață un păstor cîntă dintr-o frunză de salcîm”, așa am cunoscut cum „de deasupra Parîngului, atît de ciudat se întinde pînă departe sub priviri, ținutul Hunedoarei... depozitar al Sarmisegetuzei... și al bogățiilor” pe care le-a păstrat în adîncurile lui, timp de milioane de ani, pentru generațiile actuale de oameni...”

De atunci, am revenit aici de nenumărate ori străbătînd potecile de taină ale lui Avram Iancu, cercetînd ecourile răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, bătînd cu aparatul de filmat în porțile castelului Corvineștilor, însoțind expediția unui grup de pionieri care au pornit cu pluta pe apele Mureșului... Cu 4—5 ani în urmă, în sala de apel a minei Livezeni, mi-am prezentat filmul înfățișînd viața lui Nicolae Titulescu. Cred că a fost cea mai originală prezentare cinematografică la care am participat vreodată. Cei care așteptau, îmbrăcați în salopete, să intre în schimbul de noapte în măruntaiele muntelui și cei care ieșeau din străfundurile galeriilor după opt ore de muncă în subteran,

cu lămpășurile încă aprinse, fețele asudate, palmele zguduite de cutremurul pickhamerelor, luau loc pe băncile de brad și priveau pe pinza ecranului improvizat în fața lor imagini înfățișîndu-l pe marele diplomat român rostindu-și discursul de numire în funcția de Președinte al Adunării generale a Ligii Națiunilor, la Geneva, în anii '30... După vizionare a urmat o ploaie de întrebări care au transformat gura minei într-un adevărat colocviu despre diplomația românească de ieri și de azi.

Acum, în această toamnă, Valea Jiului ne înfrînă cu aceleași dimineți de cărbune, dar dincolo de ele simțea orașul nou renăscut, cu ziduri înalte, cu arhitectură originală. Cel mai mare cinematograful din localitate împlinea 30 de ani de activitate („Unirea” și „Parîng” au apărut abia în deceniul actual) timp în care acel cinematograful a proiectat filme în fața a 9 milioane de spectatori, adică de 18 ori populația de azi a județului... Cinematograful, această „cea mai democratică sală de spectacol”, era aici slujit de oameni cu simț al datoriei — dintre care Artur Corroba responsabil al unității, totodată proiectant, șef electrician, tîmplar și montator al ceasurilor orașului, lucrător „bun la toate” de peste trei decenii de difuzare a filmelor. Aici, s-a desfășurat spectacolul de deschidere al celui de-al 17-lea Festival al filmului documentar Valea Jiului, salutat de organele locale de partid și de stat, de delegații ai pio-

nierilor și minerilor, ai armatei și ai studenților din Petroșani, în prezența noastră, a unui grup de realizatori de filme de la Studioul „Alexandru Sahia”. Ne-am mutat apoi cu cutiile noastre cu pelicule la Lupeni și Livezeni, la Aninoasa și Uricani, nume de rezonanță în constelația cărbunelui de pe Valea Jiului.

Întîlnirile noastre cu publicul — în special cu tineretul de pe Valea Jiului — au însemnat un adevărat examen al maturității filmului documentar. Dialogul dintre spectatori și realizatori s-a prelungit mult după prezentarea programului de documentare românești cu dezbateri și opinii despre filmul de artă, prilejuite de **Sentimentul Unu** — de Nicolae Cabel, despre actualitatea istoriei în filmul documentar: **Gorunul lui Horea** — de subsemnatul, despre munca minerilor reflectată în film — aproape de **Străpungere** de Alexandru Gașpar... Un interes deosebit a stîrnit prezentarea la mina Livezeni a documentarului didactic-instructiv **Săpărea mecanizată a galeriilor de mină**, semnat de Olimpia Daicovicu. Minerii Văii Jiului se vedeau luptîndu-se cu straturile erelor geologice înarmați cu tehnica cea mai avansată care nu putea fi nici măcar visată de Doromb Dumitru, de Trifan, de Golgot, sau Pop Ludovic, eroii reportajului lui Geo Bogza cu peste patru decenii în urmă. Fotografii care însoțeau atunci cartea lui Geo Bogza aparțineau preistoriei față

de imaginile propuse de filmul Olimpiei Daicovicu prefigurînd tehnica cu care minerii de azi și mine ai Văii Jiului susțin și vor susține bătălia pentru cărbune.

Nimic de mirare în mărturisirile redactorului Lidia Popița, care revenea în Aninoasa copilăriei, promișînd pelicule despre locurile natale, nimic spectaculos în dorința lui Alexandru Gașpar de a realiza o monografie a Văii Jiului pentru marele ecran. Sînt concluzii practice ale întîlnirilor cu spectatori, adevărații beneficiari ai planurilor noastre de muncă așa cum trebuie ei să fie așa cum secretarul general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** ne cere să o facem.

Spațiu al unei geografii inconfundabile și al unei istorii-fără de care nu putem înțelege statornicia noastră în jurul Carpaților, Valea Jiului, străbătută de vechile drumuri romane, legănată de fascinantă bogăție a cărbunelui, stăpînită de verbul bărbătesc al muncii, să dește în noi dorința de a ne face părtași la bine și la greu cu oameni care ar trebui să fie mai mult prezenți pe peliculele filmelor noastre așa cum sînt prezenți cu brațele lor puternice și cu inima lăbr fierbinte în opera de înflorire a patriei.

Pompliu GILMEANU

„A fi astăzi revoluționar înseamnă a pune mai presus de orice munca și activitatea pentru realizarea programului de dezvoltare a țării. A fi revoluționar înseamnă a răspunde chemării și a merge acolo unde interesele țării, ale națiunii o cer. A fi revoluționar înseamnă a lupta pentru socialism, pentru comunism, a lupta pentru ca poporul nostru să devină tot mai puternic din punct de vedere material și spiritual, pentru asigurarea independenței și suveranității României“.

Nicolae CEAUȘESCU



Legătura partidului cu poporul

Biografia prezentului se alcătuiește, firesc, din faptele lui. Biografia prezentului cuprinde în sine milioane de biografii de constructori care și-au așezat semnătura pe ceea ce numim capodopere ale puterii de creație a poporului. Semnătura autorilor acestor capodopere a fost încrustată adânc în marmura prezentului, nu doar cu clasică cerneală, ci și cu incandescența oțelului, cu demnitatea granitului și exuberanța luminii născută din metamorfozele apei, cu spectaculoasele transformări ale materiei în uriașele retorte ale cetăților chimiei. Adunate laolaltă toate aceste semnături, în care se identifică milioanele de oameni ai faptei, alcătuiesc o unică semnătură demnă și veșnică, suverană: **poporul român**. Pentru că poporul, în unitatea sa de monolit, este marele autor al prezentului. Un popor conștient de misiunea sa între hotarele patriei, dar și între națiunile lumii, un popor care și-a asumat lucid nepieritorul mesaj de libertate și demnitate purtat spre azi dinspre înaintași. Un popor care știe că, dacă vrea să-și apropie mai repede și mai substanțial orizonturile viitorului năzuit, trebuie să le asigure temelii durabile și mărețe ale unor citorii prezente. Citorii gândite și înălțate nu din orgolii vane, ci cu un acut sentiment al necesității.

Ca să fie pe deplin conștient de fapta sa și de destinul faptei sale îi erau necesare poporului o gândire, o concepție,

un program de construcție materială și spirituală, izvorite din realitățile esențiale ale țării, îngemănând logic și logic aspirațiile cu posibilitățile, lăsând visul să cuteze cât mai mult, dar fără a ignora adevărul că aripile au dreptul la zbor, numai dacă se sprijină pe un spațiu real, dacă nu se lasă pradă unor universuri iluzorii.

Era deci necesară, așa cum lumina este necesară vieții, o autentică proiecție spre viitor. Iar aceasta a fost și este posibilă datorită faptului că în fruntea poporului, plămădit din viața poporului, identificându-se cu vrerile, luptele și năzuințele poporului s-a aflat și se află un partid eric, un partid a cărui vigoare stă în indestructibila legătură cu cei ce au făcut istoria, cu cei ce construiesc prezentul, cu cei ce știu să vizeze, lucid, viitorul.

Partidul Comunist Român nucleul în jurul căruia gravitează solidarizate conștiințele națiunii s-a dovedit cu deosebire în anii de după Congresul al IX-lea și se dovedește prin tot ceea ce se conturează drept reper al unui program vast de nobilă edificare, un autentic conducător de mulțimi, o veritabilă forță politică.

Scrutind realizările românești, așa cum se configurează ele în lumina tot mai densă a prezentului, străbătând cu aparatul de filmat această nouă biografie a țării, pot fi cu limpezime identificate impresionantele realizări prin care

se demonstrează că între programul partidului și fapta poporului a existat și există o perfectă osmoză, că partidul comunist s-a dovedit a fi conștiința supremă a națiunii noastre animate de voința de a se rosti pe sine plener și definitiv.

Desigur, ofertele realității sînt nenumărate. Ele circumscriu impunătoare construcții, gigantice capodopere ale muncii, dar și gingașe, delicate mărturii ale gândului împlinit de faptă cu finețe și cultul nuanței.

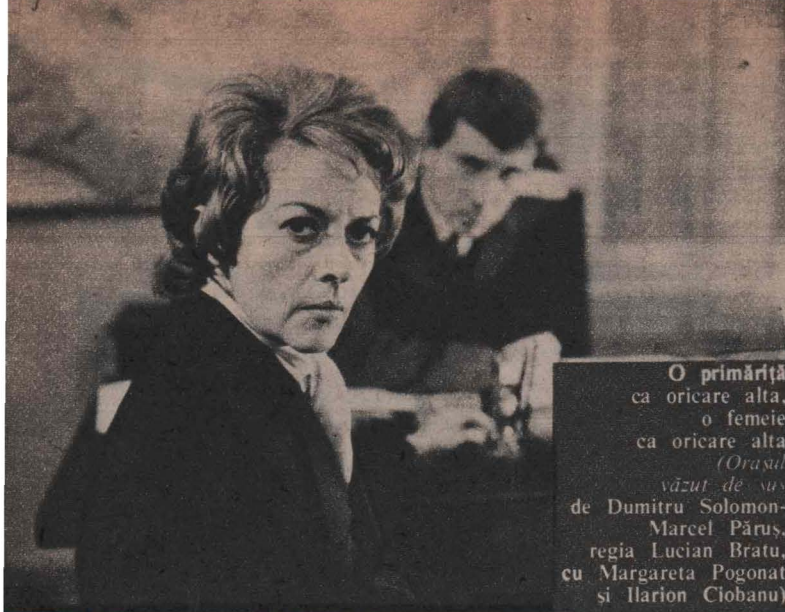
În peisajul divers, deloc monoton, generator de încredere în forța de muncă și de creație a națiunii, vom întâlni pretutindeni, mereu la el acasă, mereu cercetat de febrilul gînd spre mai bine înfățișîndu-se statuari și memorabil pe omul de azi al țării. Pe cei ce construiesc marea casă a ființei naționale.

Este o mare bucurie, este un act ce conține în sine, dimensiunile unui ritual să încerci să comprimi cu privirea aparatului de filmat chipurile oamenilor țării, privirile lor care par să izvorască din timp pentru a-î putea determina de a trece dincolo de timp, în memoria generațiilor. Ceea ce se înfăptuiește azi, în România, într-o sublimă solidaritate dintre partidul comunist, ca forță politică conducătoare și poporul muncitor, ca un făuritor, fără egal, al propriului său destin, constituie, nu doar împliniri pentru prezent, ci acte de înaltă responsabilitate umană pentru viitor. Ni-

mic mai potrivit decît această operă de construcție pentru a afirma și confirma existența unei pilduitoare conștiințe a permanenței și continuității cu care au fost, sînt și vor fi datoare generațiile, veșniciei patriei.

Partidul și poporul sînt, pentru tot ceea ce s-a făurit și se făurește durabil în România de azi, argumentele unui asemenea adevăr. În lumina acestuia, imaginile și cuvintele, determinîndu-se unele pe altele, ale amplului film documentar la care lucrăm cu pasiune dobîndesc tot mai mult contururile rigorii artistice. Ele încearcă să depună mărturie cu speranța de a ne afla mereu în miezul realității, de a fi călăuziți mereu de adevărurile esențiale ale vremii noastre. Filmul se vrea să fie și avem încredere că va fi — un document de inimă și conștiință la care să subscrie, legitim, în calitate de autori ai faptelor prezentului, toți cei ce sînt țării constructori de drept și de fapt. Se vrea să fie filmul-document al citoriiilor socialiste și al citorilor, lor, adică al milioanele de oameni ai țării, între care — îl vom afla mereu prezent, cu gîndul cutecător și inițiativa lucidă, vizionară, pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, suprem simbol al vrierii de a fi și de a crea întru progresul și prosperitatea țării, al unui popor erou călăuzit de un eric partid conducător.

Nicolae DRAGOȘ



O primărită ca oricare alta, o femeie ca oricare alta
(Orășul văzut de sus de Dumitru Solomon-Marcel Păruș, regia Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și Ilarion Ciobanu)

Fapt divers, dar exemplar ca semnificație, acest personaj-modelator, tipograful din filmul lui Ioan Grigorescu și Andrei Blaier, întruchipat de Ilarion Ciobanu



În întâmpinarea Conferinței Naționale a partidului

Oameni ai oamenilor

Deputații orașului cu salcîmi

Un bulevard cu castani. Aproape invariabil. (a existat și există încă). În toate orașele din zona subcarpatică. Ca și aura (evanescentă și ea) a locurilor marcate de lentoare, de o lungă, narcotizantă „răbdare a timpului”. Dar... Pentru că este în firea lucrurilor acest dar, nu numai „adversativ” ci, mai ales, cauzal, determinativ... Optasem pentru tema „Orașul și deputații săi”. Aria demonstrației se revela (din „unghiul meu de vedere”), cu acuitate, tocmai în „coordonatele” afective mai înainte evocate. Eram, într-un fel, tot la mine, acasă. Între Buzău și Rimnicu Sărat, „granița” mărunță a treizeci de kilometri.

Așadar, „fluxul tehnologic” obișnuit al unui asemenea produs — filmul: scenariu, decupaj, filmare. Nu întâmplător, primăvara. Acolo, în zona subcarpatică a Cotului Vrancei, Cim-

în ultimul timp. Orașul nostru poate fi luat drept un exemplu în ce privește marile transformări pe care marea majoritate a localităților patriei noastre le-au cunoscut din plin, în anii socialismului. Faptul că realizăm o producție marfă de aproape 4 miliarde lei anual, cred că aceasta spune destul de mult”.

Intr-adevăr, „spune destul de mult” însăși resurecția arhitectonică a așezării. Ca și aceea în plan economic. Nu întâmplător aici ființează, cu pondere în economia județului Buzău, dar și a țării, „întreprinderea de garnituri de frină și etanșare”, „întreprinderea de organe de asamblare”, „întreprinderea de confecții”. Lista poate continua. În sensul performanței. Sub aceleași auspicii, preocuparea pentru rodirea pământului. O puternică întreprindere în care se industrializează legumele și fructele din grădinile și livezile limi-

rea sa. Pe care le invocăm, pe care le evocăm. Aici însă timpul lucrează și pentru marea familie a așezării care, treptat-treptat, se urbanizează. La propriu, la figurat. Moinescu Vasilița, reprezentind un domeniu de vîrf, acela al „dialogului” cu tehnica electronică, aduce în preocupările cotidiene un plus de inteligență, un plus de tandrețe — „Mă străduiesc să realizez o bună legătură între Consiliul popular al orașului și gospodăriile din circumscripție, să-i mobilizez la acțiuni diverse privind buna gospodărire și înfrumusețare. În cartier sînt și oameni în vîrstă, pensionari, care, prin staturile dumnealor și experiența de viață, ne ajută să ne mobilizăm”.

A mobiliza. Comandament, instanță morală, apel spre desăvîșire. Ipostaze proprii atitudinilor civice din aceste decenii. În cotidianul dialog cu viața. Cu timpul. Și aici, la Rimnicu Sărat unde cotidianul se remarcă prin efortul de a propune, de a împlini pentru această așezare, un nou statut. În consens cu civilizația acestui secol. Dar și cu poezia subtilă, inefabilă, a tuturor primăverilor care, prin florilegiul salcîmilor, disting și acest oraș. Unul din multele ocrotite de arcu carpatic al României.

Nicolae CABEL

Festivalul național „Cîntarea României”

„Toamna la Voroneț”

Ne vine uneori greu să ne-aducem aminte cum a început sau cum și de ce s-a petrecut un eveniment. Ne vine greu, dar adesea ne gîndim cu plăcere la astfel de lucruri și, iată, unul dintre acestea este concursul filmelor, diasonurilor și diaporamelor desfășurat la Gura Humorului în județul Suceava. Ajunsă la a VII-a ediție (o vîrstă încă tină), „Toamna la Voroneț”, pentru că sugestiv se numește așa, manifestarea respectivă a prilejuit mai mult ca oricînd o trecere în revistă a principalelor producții ale filmului de amatori și diaporamelor, toate subsumate poemului.

Cu aproape 50 de diaporame și diasonuri și peste 40 de filme, concursul menționat s-a impus, ca și anul trecut, între întrecerile de anvergură ale neprofesioniștilor, plindind în acest sens, pe de o parte, prezența unor creatori de frunte din domeniul filmului (Gheorghe Săbău, Emil Kovacs, Mihai Vasile, Ludovic Dama ș.a.) sau din domeniul diaporamei (Emil Butnar și Marcela Ursache, Florin Andreescu), iar, pe de altă parte, a unor tineri mai puțin cunoscuți pînă acum, dar care vin cu o ambiție mai mare de a comunica, cu manifeste pretenții în cucerirea premiilor (Onut Danciu, Nic. Dan Spanache, la film și Valentin Craina, la diaporame). Deci, un festival al consacării unora și al surprizelor plătute produse de alții, al surprizelor și pentru spectatori, dar și pentru un juriu, iată, reprezentativ, așa cum trebuie să aibă orice manifestare de tinută, cu prof. univ. Dumitru Carabăț — președinte, dar și cu Călin Căliman, Doru Segal, David Fridman, Horia Lăpțeș, Bob Călinescu, printre alții. Un juriu pus în mare încurcătură, de altfel, nu numai de suportarea proiecției, uneori pe „bandă rulantă”, dar și de valoarea autentică a unor creații. Pentru că, fără a dori să împace pe toată lumea, ba chiar lucrînd demo-

cratic, cu multă probitate și conștiinciozitate, juriul a fost pus în situația de a acorda cîteva premii, în plus avînd pe ecran, în special, o serie de filme de valoare sensibil egală. Dacă în cazul filmului *Va fi liniște, va fi seară*, realizat de Emil Kovacs, Eugen Cioabă și Titus Francu de la Casa municipală de Cultură Făgăraș, bogăția de idei și realizarea artistică se contopeau armonios și nu existau dubii asupra valorii, iată că în imediata apropiere se aflau *Decupează III* realizat de Gheorghe Săbău de la Cineclubul „Atelier 16” al Școlii populare de artă din Arad, *Nichita azi*, autor Mihai Vasile de la Cineclubul „Echinox” al Casei municipale de cultură Ploiești, *Bunicul* al lui Onuț Danciu (Cineclubul S.P.A. Timișoara) și *Profesiunea actor* al lui Nic. Dan Spanache de la Cineclubul CICPMAM Pitești, producții de foarte bună factură, aproape egale între ele, unele cucerind deosebite aprecieri la gala filmelor de la Costinești din acest an. Ultimii s-au constituit în surprize plăcute și în finala Festivalului național „Cîntarea României”, iar filmele lor pline de ambiție, de conținut (*Bunicul*; pe un subiect la îndemîna oricărui cinemamar care se respectă) și de realizare artistică (*Profesiunea actor* un film superb care ar putea concura oriunde la un premiu maxim) nu fac decît să pledeze în favoarea afirmării unei noi generații de creatori de film amatori.

Alături de acești realizatori, concursul de la Gura Humorului a prilejuit și confirmarea, dacă mai era cazul, lui Mircea Radu (CFR Timișoara) cu filmul *Atelier 1*, Ludovic Dama cu *Pinea* (cineclubul casei de cultură Sînnicolau Mare), Ioan Matei Agapi de la Școala populară de artă din Iași, Ioan Voicu (*Memurire*) de la Crăciunel de Jos, jud. Alba, Felix Traandafir Smetanescu (*Flash-off*), cineclubul Nord-film al casei de cultură a sindicatelor Suceava, dar și afirmarea unor mai nou veniți în acest domeniu, cu certe ambiții și calități.

Un oraș ca atîtea altele,
pe care locuitorii lui
se străduie să-l facă unic.
Filmul nostru îi surprinde „în acțiune”.

pie Română infuzează (histrionic aș zice!) reveria unică a salcîmilor. Și, pentru cîteva zile bune, salcîmul bate (de departe) toate performanțele decorative ale castanilor care (și aici) flanchează orgolișul (altădată) Bulevard al Gării...

Oraș cu salcîmi, primăvara. Adică Rimnicu Sărat. Un oraș. În parametri geografici, economici, spirituali ai României socialiste. Un oraș. Și neobositele sale inteligențe în dialog cu viața. În dialog cu timpul. Un dialog lucid, tandru, generos. Vocile acestui dialog cunoscut o identitate distinctă. Prin însuși travaliiu cotidian. Cu surîsul, cu umbra amarăciunilor, cu succese sau insuccese.

Dintre obișnuit, neobositele inteligențe ale orașului filmate de noi, una depune mărturia, orgoliș-tandru intrucitva — „Localitatea noastră se mîndrește cu personalități ale științei și culturii românești. Imi permit să amintesc, printre alții, pe academicienii Traian Săvescu, Gheorghe Munteanu Murgoci, precum și pe celebra cîntăreață lirică, Florica Cristoforesanu”. Dar, același deputat, în persoana profesorului de limba română, Marin Cruceru, revine pe „terenul” actualității: „Sînt unul dintre locuitorii care se bucură, trăiește din plin sentimentele acestor așezări prefăcînd pe care orașul Rimnicu Sărat le-a cunoscut

trofe. Deunăzi, în întîlnirea prilejuită de filmare ca atare, Grigore Gavrilă mărturisise — „În munca mea, pe care o desfășor ca specialist cu o vechime de peste treizeci de ani în agricultura noastră socialistă, căutăm să obținem rezultate cît mai bune. Un foarte bun deputat trebuie să fie alături de oameni, și ei să fie alături de el pentru a realiza tot ceea ce este de folos lor și, în același timp, și obște. Trebuie în fiecare zi să faci ceva nou. Altfel, dacă nu faci un pas înainte în fiecare zi, viața te înlătură din calea ei”.

Pașul spre nou, acumularea de instrucție, de inteligență a fiecărei zile. O sentință. Un comandament. Nu oarecare. Nu ușor accesibile. Iată însă o altă confesiune, înregistrată pe peliculă, aceea a medicului stomatolog Ecaterina Spinochi: „În activitatea pe care o desfășor, ca deputată la nivelul circumscripției electorale numărul 17, am grijă să fiu în permanență în mijlocul cetățenilor, să-i înțeleg. Imi fac puțin timp pentru fiecare, să-i ascult necazurile, să încerc să-i ajut. (...) În permanență am simțit răspunderea pe care o am, dar, să știți că, chiar atunci cînd am avut probleme dificile, nu m-am dat bătută. Sigur că activitatea obstească îți cere și timp, iar familia cere și ea timp”.

Desigur, timpul. Cu răbdarea, cu nerăbda-

A trăi pentru cei din jur

Mesterul tipograf din *Fapt divers* închipuit de Ioan Grigorescu e un erou exemplar care nu se bate cu pumnul în piept strigându-și înălțimea morală, pentru că — pur și simplu — nu se consideră „un model” pentru ceilalți; el crede că mai are mult de furcă cu el însuși ca să devină mereu autotip. Prototipul acestui personaj constă în nevoia lui continuă de modelare, și auto-modelare l-am încercat și în alte ipostaze cinematografice, având sprijinul imens al interpretului Ilarion Ciobanu: meșterul Redea din *Apol s-a născut legenda*, muncitorul din *Rideji ca-n viață* sau *Bălan* dintr-un serial t.v. mai vechi, *Lumini și umbre*. Oamenii aceștia erau, în primul rând buni, dar nu îngăduitori, cum se pretinde de obicei „oamenilor de suflet”. Meșterul nostru nu se considera chemat să intervină întru salvarea celorlalți, nici pentru a le călăuzi pașii cu sfaturi la fiecare călătorie. Interesul lui omenesc se transformă în întrebări de tot felul pe care și le pune, în primul rând, lui. Dis-

creția eroului din *Fapt divers* ține de o modestie autentică, a celui care știe că poate să-și pretindă lui, în primul rând, mai mult. Numai că e tare bolnav și știe că nu l-a mai ramas prea mult timp. Indulgent cu ceilalți, nu-și poate ierta timpul irosit și trăiește frenetic, atent, fără să-și numere zilele, fără inventarierii sentimentale sau trageri voluptuoase-tragice din calea altora. Viața înseamnă, în înțelegerea eroului propus de noi, o luptă perpetuă cu oboseala și lășitatea, cu orgoliul fără măsură și invidia, cu limitele ce ni le impunem, uneori, noi înșine și bravada fără acoperire în fapte. Trăind plener, doar aparent retras, meșterul tipograf simte nevoia oamenilor pentru preaplinul omeniei din el, ce se cere dăruit sau măcar mărturisit. Acționează în virtutea idealului său comunist, care-l animă, considerându-se o participantă a unei entități pe care o vrea și o bănuie perfectibilă.

Andrei BLAIER

Unde am cunoscut-o pe primăria?

Ce să scriu despre personajul Maria Sorescu, din *Orașul văzut de sus*, femeia-primar dintr-un oraș de pe Dunăre — personaj pe care l-am gândit și realizat împreună cu Dumitru Solomon, Lucian Bratu și — evident — Margareta Pogonat? Un articol pe această temă mă descumpănăște, mai bine s-o virăm pe sepiă, adică pe amintiri. Să mă întorc în urmă cu decenii cînd, puștan de 10 ani, elev într-o patra într-un oraș din mijlocul Dobrogei, eram fiul primarului — așa mi se spunea, „fiul primarului”. Era prin 1945-46 cînd tata, constructor de vapoare la Șantierul Naval Constanța, a fost numit primar în orașul din mijlocul Dobrogei, primul primar al clasei muncitoare, cum se spunea la mitinguri. El trebuia să rezolve toate problemele urbei, de la calitatea apei care se căra în primii ani după război cu sacaua, la iluminatul și încălzitul caselor, și de la rația zilnică de piine și mălai, la starea sanitară a noilor născuți. Clasa muncitoare cucerea treptat puterea po-

Pe Cimotean, copilul singuratic din *Orașul văzut de sus*, l-am văzut încă de atunci, în gara orașului, căutînd cu ochii lui de viziere un părinte, niște părinți, un suflet care să-l ocrotască și să-l întindă o coajă de piine. Comisia de femei a orașului l-a înfiat, i s-au găsit și niște părinți, după ani și ani a ajuns inginer, conducător de fabrică în orașul care l-a adoptat. Acest om, toată viața sa, va vota probabil fără să stea mult pe gânduri, pentru o femeie primar, pentru o Maria Sorescu. Cine crede că un primar din ziua de azi n-are probleme, se înșală. Administrația este o știință și o artă la care femeile se pricep la fel de bine ca și bărbații și sînt unele probleme la care femeile se pricep înfinit mai bine decît bărbații — de n-ar fi decît faptul că ele sînt mame, mamele noastre ale tuturor. E foarte bine, zic eu, că într-o drumeție prin țară, într-o localitate de munte cu multe case de sănătate, am întîlnit o femeie primar, cadru didactic la bază, care, într-o școală, în

Piatra de încercare

Există de cele mai multe ori în filmele de toate genurile, mai vechi sau mai noi, un element, un factor, un personaj pe care ne-am obișnuit să-l numim secundar sau, pur și simplu, „de planul doi”.

Paradoxal, este vorba de un personaj neprincipal, dar esențial. Funcția sa dramaturgică este majoră, pentru că el se instituie ca un factor de congruență sau, dimpotrivă, de contrapondere al eroului principal. În plus are „avantajul” că „trece” în sufletul privitorului fără ostentație, promovîndu-și valorile morale, politice, idealurile, cu discreție (dar cu persuasiune), fără emfază (dar cu tenacitate).

Farmecul său rezidă (poate), înainte de toate, în firescul și naturalul lui mod de a se comporta, de-a gândi, într-un cuvînt de a fi așa cum obișnuim, simplul și bunul spectator ar vrea să fie.

Ofertant sub raport artistic, personajul secundar oferă de regulă creatorului (scenarist, regizor, interpret) posibilitatea nuanțelor, a accentului semnificativ prin detaliu, omenesc. Îngăduit să-mi fie a exemplifica cele susținute cu un scenariu scris de Octav Pan-

cu-lăși după o idee de Teodor Mazilu, scenariu pe care l-am îndrăgit și pe care m-am străduit să-l transform în film (*Singurătatea florilor*) tocmai pentru că întrunea și valorifica (cred eu) bogăția de trăiri și sentimente a unor asemenea personaje. Au rămas (sînt convins) în mintea și inima spectatorului, muncitorul plin de farmec și înțelepciune, purtător al unor principii ferme de muncă și viață interpretat de Colea Răutu, sau șoferul de taxi, înțelegător, hîru, cu inima ca o piine caldă, căruia i-a dat viață pe ecran neuitatul Toma Caragiu. Dacă ne mai gândim că în doar cîteva apariții, într-un spațiu cinematografic restrîns adesea la limita perceptibilului, actorul trebuie să-și interpreteze astfel, partitura încît aceasta să „rămînă”, să spună realmente ceva spectatorului, vom înțelege mai bine de ce, pentru orice actor, un asemenea rol de „compoziție” este o piatră de încercare. Un adevărat tur de forță care nu poate avea alt scop decît acela măreț în simplitatea lui, de a te coplesii și a te câștiga prin farmecul discret al omenescului.

Mihai CONSTANTINESCU

asa cum au fost „cazurile”: Gh. Hibovski (*Mărut*), cinecubul „Petrodava”, al casei de cultură a sindicatelor Piatra Neamț, Ionel Ivan (*Tranșalea*) Casa de cultură Ploiești, Florin Șișu, Antipa Croitoru și Gelu Giurcă (iată, de fapt, trei creaturi care încearcă să facă și altele la Craiova) și mulți alții ale căror filme puteau obține premii.

O ediție „tare”, deci, și am putea spune, o ediție demnă de o finală a Festivalului național „Cintarea României”. Așa a fost la film și, aproape la fel, la diaporame, deși, aici se amestecă uneori creații excelente cu lucrări terne, fără prea mari pretenții. Surprizele galei au fost, pe de o parte, apariția unor creaturi noi, necunoscuți pînă acum, cum a fost cazul lui Valentin Craina, un inginer din Ploiești, care și-a „permis” să plece chiar cu marelui premiu al concursului de diaporame, după ce a prezentat, într-o manieră foarte modernă, unică la noi așa zice, două producții, cea mai reușită fiind, fără îndoială, *Despărțire din pînă acum*, în care autorul crea în mod artistic o „stare” la care participau și spectatori. Maniera modernă de tratare a subiectului a fost proprie și lui Florin Andreescu cu al său *Tărîm al amintirilor amare*, vorbindu-ne parcă de apariția și evoluția unei „scoli” originale de diaporamă la Ploiești. De altfel, tot o școală, aceea a universității clujene, a contribuit mult la reușita manifestării (Vasile Dorolți, Petre Mercea și Dan Prähase), impresionînd cu *Zidul, tîburile trecute* și *Discoteca*, primele două emanînd atmosfera de vis și cuget de care aminteam.

Despre Moser Robert (*Vizul unei după-amieze de lărmă*) numai cuvinte de laudă, timșorenii demonștrînd că sînt un pilon al acestei mișcări în țara noastră. În sfîrșit, o surpriză, așa zice una bună, una rea, a fost reprezentată de Marcel Baciu de la „Independența” Sibiu, un tînar creator care a adus cu sine o surprinzătoare și valoroasă diaporamă (*Anno domini 1986*), dar și alte trei mult mai puștin reușite.

I-am lăsat la urmă pe Emil Butnaru și Marcela Ursache, alți doi cei mai buni dintre cei buni, aflați acum, din cauza unor gînduri cenușii, în afara concursului. Aș remarca, totuși, succesul de casă, dorința cu care un oraș întreg așteaptă cu nerăbdare să vadă ce au făcut în ultimul timp, meritul fiind în exclusivitate al lor, pentru transformarea Gurii Humorului într-o capitală a diaporamei de la noi. Cît despre ultimele lor creații, ce pot

spune! Primele, devenite conjugări ale desenului animat cu diaporama, s-au mai realizat în țară, e adevărat, tot de cei doi creatori. Iar parcă presimțînd pericolul unei șablonizări, cei doi autori au încercat în *Setea apelor* o schimbare de stil. Reușită sau nu, încă nu se poate spune, pentru că sîntem roșii prea mult creațiilor anterioare și, deci, ca și atunci, sîntem pînă de rutină și conservatorism.

Cu aspecte de toate felurile, unele previzibile, altele nu, așa s-a constituit acest concurs la care ținem și trebuie să ținem cu toții. Pentru că dincolo de pasiunea unor amatori de excepție (Vasile Părău — primul secretar al localității, Aura Simina Anusca, Emil Butnaru, Marcela Ursache, Rodica Dominte, Ion Cătrinar ș.a., toți alcătuiți aici o familie, iată că la Gura Humorului avem poate singurul festival cu prezența masivă a publicului în sală, cu concurență maximă între creatori. „Toamna la Voroneț” trebuie însă înțeleasă și de creatori. Ea nu trebuie să devină un loc de vizionare non-stop cu pretenții de concurs al cifrelor de participare. Printr-o selecție și, mai ales, printr-o autoselecție, ar putea fi rezolvată problema discuțiilor asupra celor văzute, discuții între jurii și participanți, între participanți sau chiar între aceștia și public. De fapt, acest element a lipsit din cauze obiective (timpul!) la Gura Humorului, dar ar trebui să se regăsească în calendarul oricărui concurs. Oricum, gala de lingă Voroneț trebuie să ajungă o manifestare complexă, benefică pentru toți și, dacă anul trecut ea s-a impus prin artificii organizatorice de nivel european (de repetat), anul acesta, iată, a prilejuit și desfășurarea unei gale a celor mai reușite filme realizate de studenții IATC, prefigurînd cele scrise mai sus. Festivalul trebuie să reușescă, însă, din ce în ce mai bine, este și dorința noastră, a organizatorilor, dar și a participanților, iar la el trebuie să ținem pentru că, vorba lui Gheorghe Săbău, un neobnat al concursurilor, „e frumos, aici, toamna în Bucovina și, între altele istorice, veche sau mai nouă, merită să vii să cunoști măcar oamenii de aici, oameni care au fost și care sînt”.

Așa încît nu pot să sper decît într-o nouă ediție a acestei manifestări în care să pot afirma, așa cum fac și acum, că este o dimineață bună pentru Valentin Craina și alții, pe care îi descoperim la cele mai înalte cote datorită acestui concurs.

Florin VELICU



Ei, acești „episodici” care devin centrul interesului nostru omenesc și artistic (Toma Caragiu, Colea Răutu alături de eroul *Singurătatea florilor*, Radu Beligan)

litică în stat, lupta de clasă era o noțiune fierbinte, incandescentă, fiindcă în gara orașului sute de moldoveni așteptau o trăistă de mălai iar speculanții misunau pînă și pe treptele bisericilor. Primarul dormea trei ore pe noapte,

puțin și timp liber ce credeți că făcea? Într-o clasă de fete, instalată la catedră, învăță elevele să croșeteze, fiindcă, din păcate, această indeletrică străveche nu este „prinsă” în nicio programă analitică. Medicii

Doriți adresa exactă a primăriei din filmul „Orașul văzut de sus”? Vă stau la dispoziție!

se dumirea treptat că nu să deji puterea e totul, ci să și știi să o folosești cum trebuie, fiindcă lumea trebuia schimbată din temelii, făcută mai umană, acesta fiind însuși sensul revoluției. Nu prea avea tata experiență în toate domeniile în care trebuia să-și spună cuvîntul și să hotărască, dar l-am auzit, într-o zi, spunînd că orașul seamănă cu un vapor — meseria lui de bază — că totul depinde de cei de la mașini, de motorii și mecanicii pe care te bazezi zi și noapte, și fără de care chiar și cea mai mică furtună te poate arunca între stînci. Cei de pe punte, îmbrăcați în uniforme albe, comandanții sînt buni doar atunci cînd nu uită treaba asta, adică faptul că cei de jos hotărăsc totul, că fără ei, cei îmbrăcați în salopete albastre și în pufoaice, nimic nu se mișcă.

Ce are povestea asta cu primăria Maria Sorescu? Are! Ea, primăria, este, în alt moment al istoriei noastre, urmașa primarilor muncitori de atunci, poate chiar fiica vruinua dintre ei, iar problemele pe care le are de rezolvat sînt oarecum altele, rămînd valabilă comparația tatei cu vaporul. Și mai e ceva: atunci, prin 45-46, existau, pe lingă primării, niște comisii pe probleme (ele există și astăzi), una dintre ele fiind comisia de femei, care se ocupa de distribuția rațiilor alimentare și a medicamentelor destinate ofranilor de război, familiilor cu mulți copii, bătrînilor.

din localitate mi-au vorbit apoi despre această femeie ca despre un fenomen, spunînd că primăria din filmul nostru e o nimica toată pe lingă primăriile lor, despre grija ei pentru bunul mers al treburilor din stațiune, începînd cu sănătatea oamenilor și încheind cu lecțiile practice de la școală, despre frumusețea ei morală și intransigența ei; despre tactul, pedagogia ei în relațiile cu oamenii și instituțiile, mi-au ținut o adevărată prelegere.

Cîte ceva din toate acestea și din multe altele pe care nu le mai amintesc, există și în personajul Maria Sorescu din filmul *Orașul văzut de sus*. Unii spectatori au reproșat realizatorilor faptul că eroina nu este căsătorită, că așa ceva nu prea există în realitate și că Dan Cernega, interpretat de Ilarion Ciobanu, fostul primar care vroia să plece pe mare, nu-i prea veridic. Fals! Pe Dan Cernega, chiar dacă nu-i veridic — nu mă refer la veridicitatea estetică — îl cunosc personal, iubitorul ecuației film-realitate, le pot furniza pînă și adresa lui exactă. Între timp s-a căsătorit, iar soția sa este femeie primar din filmul nostru, martori la cununia fiind reputatul dramaturg Dumitru Solomon, regizorul de elevată prestanță Lucian Bratu și subsemnatul.

Să mai vedem odată filmul și să ne întrebăm: unde am cunoscut-o oare pe Maria Sorescu?

Marcel PĂRUȘ

imaginea

O unitate perfectă:
cîtă regie,
atîta imagine

Văzînd și revăzînd ultimul film al Malvinei Urșianu, încercînd să surprind în creația operatoricească specificitățile stilistice, tendințele de exprimare vizuală, tentative, mai mult sau mai puțin inspirate, de a invoca limbajul imaginii proiectate, ajung la concluzia (nimic nou), că prestația celor înzestrați cu „harul luminii” este puternic, poate decisiv influențată de personalitatea regizorului. Nu-i vorba de un raport de subordonare dedus din ierarhia funcțiilor (un regizor care are o cultură plastică superioară își impune, oricum, un punct de vedere în transcripția scenariului pe ecran), ci de acea comunicare, stare de spirit sau atmosferă de lucru care permite operatorului să dea friu liber fanteziei, creîndu-și „Iluzia” unei exprimări autonome.

Privit prin prisma intercondiționării în creație, cinematograful ne apare nu numai ca o artă nouă, ci ca o manifestare a spiritului uman „specializat” în diversitate și, în același timp, unificator în organicitatea operei. Mă las pîndit de ispita a zice, deci, că cinematograful a anticipat ceea ce, astăzi, este o realitate comună în mai toate domeniile de activitate: lucrul în echipă, raportul de interdependență. Căci, interdependență este, pînă la urmă, relația regizor—operator, regizor—actor, regizor—scenograf, etc., fiecare influențînd pe fiecare într-un fel de ecosistem propriu filmului, operă în colectivitate și nu „operă colectivă”, un termen care dispoziie profund multora dintre conștii regizori. La mijloc este o neînțelegere „teoretică” sau, poate, o înțelegere trufășă din partea unor realizatori incapabili să înțeleagă că orice sistem (filmul) se bazează pe subsisteme (compartimente de creație) ce se intercondiționează reciproc. Și totuși, autorul total există, nu în formula exacerbată de factotum, ci de pe poziția „spiritului în sinteză”, care integrează particularul în general tipind energiile parțiale într-un flux comun, ideea filmului, iar aspectelor particulare de manifestare (imagine, scenografie, sunet, etc) conferindu-le o direcționare de exprimare care este stilul filmului. Un astfel de „spirit de sinteză” este Malvina Urșianu.

Nu întîmplător regizoarea filmului *Figuranții* acordă o maximă importanță întregii echipe de imagine, operator șef, cameraman, asistent, omul de la traveling, — un personaj obscur pentru mulți, în cazul ei „calul” pentru care ar da un regal. Poate de aceea, imaginea *Figuranților* trebuie judecată în contextul dat, adică raportată la acest tip de regizor care nu „explică”, ci se „implică”. Rezultatul? O imagine inspirată, funcțională servind filmul pînă la micronuanță, încît la terminarea proiecției ai senzația netă: iată, aceasta este Malvina Urșianu, un patriciat regizoral ce nu stîrbește cu nimic din aportul lui Alexandru Intorsoreanu sau Sorin Ilișiu, dimpotrivă, îi potențează, le pune în valoare individualitatea artistică, făcîndu-i părtași la realizarea filmului „în comun”, dar, căci există un „dar”, care le distilează creația în funcție de concepția globală a filmului. Cine n-a ascultat „Dunărea albastră”, celebrul vals al lui Johann Strauss, acesta „capodoperă” a genului cum spune, pe drept cuvînt, Alexandru Paleologu, cu nimic mai prejos de Simfonia a IX-a de Beethoven? Cîntat de o fanfară sau de o formație ocareare în stil de café-concert, valsul rămîne vals, o muzică fermecătoare în ritm de un-doi-trei. Executat, însă, de orchestra Filarmonică din Viena sub bagheta lui Karl Böhm, ritmul nu te mai invită la dans, pentru că muzica s-a „simfonizat”. Cu alte cuvinte, muzica urcă din picioare la cap. În cazul nostru, imaginea s-a „cinematografizat” și-ar fi de prisos să descrii scheme de lumină, trasee de aparat, un anumit efect de culoare, de vreme ce ea, imaginea, te predispoaze a-i descifra sensurile, mai corect spus, spiritul care o animă.

Figuranții este filmul unei perioade revoluate și a scruta „trecutul” înseamnă a avea capacitatea de a proiecta „spațiul și timpul” din perspectiva prezentului. O depărtare în spațiu și timp, care transformă în obsesii tot ceea ce memoria evocă, cere lumină și, asta, nu alegoric vorbind, ci foarte real, foarte tangibil, căci e nevoie să cadă o lumină cercetătoare peste oameni și întîmplări pentru a le urmări în întunecimea încă neexplorată. Lumină de psiholog. Astfel înțelegem, lumina filmului devine fluidă, permeabilă și cunoaște, sub raport intensității, creșteri și descreșteri crea-

toare de atmosferă evocatoare. Astfel „regizată”, lumina generează impresia de spațiu dilatabil, căci, această lumină, prin fluxurile și refluxurile ei, adună în spectator tot atîtea fluxuri și refluxuri ale gândirii. Combinată cu mișcarea de aparat, se poate vorbi la Alexandru Intorsoreanu și Sorin Ilișiu de existența unui continuu spațiu-timp, care ne ajută să ne imaginăm „durata” interioară a personajelor, în care se desfășoară gîndirea și însăși cinetica epocii. În mai toate filmele sale, Malvina Urșianu se exprimă ca un restaurator al timpului, al timpului care trece inexorabil, al acestei „hemoragii fără oprire”, al acestei ireversibilități pe care omul, „fost” sau „nefost”, o resimte nespus de dramatic. Dacă pe plan ideologic totul este tranșat, pe plan strict uman regizoarea manifestă o suverană înțelegere pentru ambele tabere, fiindcă cunoaște mînușchiul de contradicții care se numește „om” și știe cît bine și cît rău poate aduce acesta în lume. Dar, în același timp, regizoarea nu uită că omul este singura făptură capabilă să transforme și să se transforme.

în limite geometrice, într-o cristalină arhitectură de verticale și orizontale (excelente secvențele „podul casei” și „cimitirul”). În același timp, prin lumină, pe care o proiectează asupra cadrului arhitectonic („sală de concert”, „platou de filmare”, etc), Intorsoreanu îl transformă pe acesta dintr-un ecran limitativ și opac, într-o suprafață care accentuează impresia de adîncime spațială.

Este evident că în aceste condiții, operatorul se apropie de scenele compoziționale și de morfologia barocului. Și acum intervine regizorul Malvina Urșianu, creatorul de spațiu, se servește nu numai de lumină și umbră, ci și de mișcările personajelor, mișcări ce direcționează spațiul, subliniind adîncimea sau înălțimea („scară conservator” „gară”); monumentalitatea, dinamismul, o nouă reprezentare a cadrului cinematografic. Conlucrînd direct cu Sorin Ilișiu, regizoarea ajunge să interpreteze poziția și mișcarea personajelor din prim-plan, fără efecte stereoscopice, fără nici o intenție de iluzionism ieftin, dîndu-ne impresia că ele vin spre noi,



Mariana Buruiană: o maturitate lipsită de asprime

Ghicindu-i intențiile, furișîndu-se, parcă, în virtul picioarelor ca să nu deranjeze pe nimeni (tragică, condiția cineastului „delicat” în condițiile unor echipe dominate de violența verbului și a gestului), Alexandru Intorsoreanu, acest admirabil portretist al filmului românesc, „pune lumină” în ochii personajelor, reflexe luminoase pe iris, indiferent de apartenența de clasă, sugerînd toată tensiunea lăuntrică a celui care caută să se salveze în afară și în sine însuși, sugerînd întreaga desfășurare în timp, adică cinematografică, a gîndirii. În felul acesta el atinge ținta multumită nu numai expresivității personajelor create (valetul, generalul, etc), ci și funcțiilor sugestive pe care izbutește să le confere luminii. Culoarea vine după aceea, una generală, globală, care definește spațiul, „o culoare de umplere” dacă mă pot exprima așa și una locală, să-i zicem „pată de culoare”, precizînd, ca un diagnostic, epoca (afise, lozinci etc) și statutul oamenilor. De exemplu lodenul fetei încețază de a mai fi un simplu motiv vestimentar și se transformă în „ideea de loden”. În privința culorii globale, operatorul manifestă tendința de a se orienta către monocromie, grație procedurii sau (în colaborare) Graphyscolor, spre dramatice și subtile jocuri de lumină și umbră, spre savante orchestrări de nuanțe, o pendulare între culorile calde (camera Zarei) și culorile reci (cuițina Leonorei), care devine armonia sa preferată și fundamentală. Balanța se înclină, de-a lungul filmului, în favoarea tonurilor calde, mai flexibile și vibrante, transparente și modulate. Prin forța impregnării, întreaga gamă cromatică de la galben la roșu (culoarea revoluției și a izbucnirilor comportamentale) atîngînd efectele psihologice scontate, pentru că generează impresia de neliniște, de amenințare și de marelție triumfătoare. Alături de expresia figurilor și a detaliilor în cadrul, culoarea vehiculează lumina, devine un element constitutiv al atmosferei lirice și dramatice, personaj al drama. Prin lumină, impalpabilă, diafană, animată de vibrație, Alexandru Intorsoreanu rezolvă ecuația culoare-lumină-spațiu realizînd o viziune quasi-statică în care însăși lumina e închisă

aproape că ne implică în spațiu și acțiunea imaginii. Ne face părtași, ne face complici. Și cred eu, secretul de construcție vizuală al acestei imagini rezidă în faptul că plastic, optic comunică cu eroii filmului, stabilește relații de simpatie, antipatie, le înțelege reacțiile intime, deci resorturile de gîndire, din expresie întregi poartă încheie canalul sonor și „înțelege”, pentru că „participă”. În fond, aceasta este esența cinematografului și afirmația anterioară „imaginea s-a cinematografizat”, de parte de a fi o simplă figură de stil, un epitet ornant la adresa filmului, dezvăluie adevărul științific de a decupa și construi cadrul propriu unei arte, care nu este nici teatru, nici literatură, ci iluzia unei „realități organizate” cum ar spune Alexandru Astruc. Un exemplu la

„Morometii”
după premierăȘansa
lui Țugurlan

Tugurlan e, pentru mine, unul din cele mai caracteristice tipuri ale prozei lui Marin Preda; ceva din ființa lui, din duritatea, năduful și simțul lui de dreptate se află și în personajele din nădufe, și în alte romane. Cînd acest erou — în care lehamitea și revolta stau într-un echilibru fragil, iar hotărîrile, ce se coc încet, izbucnesc vulcanic — apare în film, e mai totdeauna captivant. Așa a fost în *Desfășurarea* — unde Colea Rautu l-a zugra-

vim admirabil — așa e în *Morometii*, unde Florin Zamfirescu îi creează un chip de neuitat. Slab, dar vînos, om al locului lui, dar țean, nevoias, dar mîndru, întunecat, dar ironic, destept și aprig, Țugurlan apare ca un lider de opinie al unor categorii defavorizate din lumea rurală. Prezența sa în poiana lui Iocan e dizolvantă, adunarea de acolo se poate fi îndcă însul — care a tăcut mult și a ascultat cu luare-amînte — trîntește cîteva adevăruri crude, violente, ce moaie ștaful gospodarilor cu pretenții și apetit politic. Actorul valorează excelent disimularea țărănească, eroul nu pare a vorbi despre sine și nu încearcă a emite opinii generale: el se referă la prietenul care a venit și îl ia apărarea, socotînd că acela ar fi fost infamat pentru că n-are pămînt, nici avere. La moară, unde îl bate cu chibzuală pe mătăhălosul și ricanatorul morar, apoi pe primarul prevaricator și, în cele din urmă, pe jandarm — ceea ce era, în lumea satului de odinioară, supremul curaj — Țugurlan nu face decît să apere un drept de care e frustrat și nerușinat. Cînd intră în coliziune cu reprezentantul forței publice are un moment de retracție: primește palmele

întîmplare, secvența din biroul șefului de cadru: lumină austeră, cadru fix, ritm lent, atmosferă glacială. De ce oare? Presupun, spre a sublinia că pentru „E” slujba era o vocation, profesiunea era misiune. El era mandatarul unei autorități supreme (abi încadrat „păoul” de pe fundal) ale cărei interese le reprezenta, în numele căreia acționa și ale cărei atotputernicii nu puteau fi atinse. Cadrul fix, pentru că „imuabilitatea” este principiul care îl călăuzește, ritm lent, fiindcă timpul său este totalitatea timpului celor ce stau în picioare în fața sa (și sînt destui), lumină rece, la modul fizic, una care își pătrunde în oase, lumină de catedrală medievală, pentru că însăși credința religioasă față de ierarhia căreia îi aparține face dintrînsul călugăr, asceț și, la nevoie, chiar fanatic în opoziție.

„Ea”, portretul Leonorei, cristalin, transparent. Transparența cristalină a firii eroinei. Nu e o transparentă în sensul obișnuit, nu ceea ce se numește în mod curent un caracter deschis, mai curînd s-ar putea spune un caracter capsulat. Transparența se referă la materialul lăuntric, la impresia generală învederată, la un fel propriu de ordine sufletească. Așa curge tot filmul, secvență după secvență, elaborate cu minuție, fiecare în parte și toate la un loc prilejuindu-și o stare discretă de desfășurare estetică, secvență după secvență imaginea capătă contur și valoare de perla pentru privitorul receptiv, în stare să se bucure de perfecțiunea formei și echivalențului în carate a bijuteriei luată în ansamblu.

O întrebare stăruie, totuși, în mintea mea: care este raportul la acest film, între regie și imagine? Cînd Moise a lovit cu toiașul în stîncă făcînd să țîșnească apa, legenda spune că s-a înfăptuit o „minune”. Malvina Urșianu lovește și ea în piatră, iar piatră îi restituie apa „ca prin minune” fiindcă o conține. Apa vie a acestei conlucrări este talentul celor doi operatori, Alexandru Intorsoreanu și Sorin Ilișiu, deloc „Figuranți”, dimpotrivă, protagoniști.

Și atunci, pînă unde se întinde regia, de unde începe imaginea? În cazul *Figuranților* se poate răspunde univoc: cîtă regie, atîta imagine.

Constantin PIVNICERU

interpreți și roluri

Cîștigarea
identității

În limbajul ei, mai „colorat”, Zaza îi spune „scorpia”. Rudele, persoane subțiri, o numesc „fata Zîncii” și a lui Alexandru”. Străinii îndrăznesc un „domnișoară”. Abia în final, bărbatul care o recunoaște o strigă „Leonora” și, după acest cuvînt, se instalează acel tulburător stop-cadru care ne lasă, cîteva secunde, în vecinătatea unei ființe transfigurată de umirea de a-și fi auzit numele. De atîtea ori, de-a lungul filmului, eroina rostise „ma cheamă Leonora”, fără ca interlocutorii să dea prea mare atenție amănuntului. Chemaarea de la sfîrșit semnifică însăși recunoașterea cîștigării unei identități umane, aspirația secretă și tenace a protagonistei. Nu este, desigur, prima dată cînd, lucrînd cu un actor,

Însumarea valorilor

Malvina Urșianu îl obligă, așa spune, să însoțească împotriva curentului, să renunțe la unele habitudini, să-și supună talentul unor probe mai dure poate, dar înfinit benefice. Lăiala, grațioasa Mariana Buruiană, Ofelia chiar înainte de a fi urcat pe scenă în rochia eroinei shakespeariene, vine acum spre noi cu un chip a cărui seninătate nu înseamnă cășug de puțin candoare, ci doar liniștea celui care își întrezărește drumul. O maturitate lipsită de asprime, dar măturisind un îndelungat exercițiu al solitudinii (fata este distantă, ironică, „remediabil obraznică”, zice cineva, dar cu cine trebuie), o teribilă voință de a nu rata șansa, răzbat în mișcările ei. Dacă avem, cum se spune, un ochi numai pentru ea — și, practic, secvența este construită în așa fel încât să avem — vom observa că, în momentul în care — la concursul de admitere — descifrează piesa impusă, actrița se avintă, parcă, spre flaut, temătoare în lupta cu instrumentul care ar putea să nu o asculte, pe cînd, în clipele interpretării unei partituri „liber alese”, statura artistei capătă verticalitate, curgerea stăpînită a melodiei îi dau fetei liniștea și siguranța etr de mult rîvnite. Toate aceste stări alunecă în doze extrem de drămuite, pentru că traseul eroinei nu cunoaște înălțări și surpări, destinul Leonorei nu se transformă în mod miraculos, el nu face decît să confirme o așteptare al cărei dramatism, mai mult bănuț decît măturisit, a rămas în urmă. Prima pereche de pantofi nu a căzut din cer, Leonora a trudit pentru ei și sentimentul ascuns cu care Mariana Buruiană îi poartă în lume așa umilii și neartoși cum sînt îi așază în categoria unor prime victorii. Am cunoscut-o pe eroină străbătînd stăzile în „bascheți”, cîntînd la flaut în rochie de seară și în aceeași bascheți; ne despărțim de ea privindu-i înduioșat mersul încă stîngaci, în noile încălțări. Un traseu semiotic de-a lungul căruia ele, somnorosase semne, ar picori veșnic, fără atingerea celui care poartă asupra sa invizibilul bastonaș fermecat: actorul, actrița...

Magda MIHĂILESCU

personajul secundar

Galeria portretelor „de plan doi”

(Audiențele Leonorei)

Ochelarii cu multe dioptrii scormonesc ca un bisturiu măruntaiele dosarului. În spatele lor, printr-un efect divers de lunetă, departe, foarte departe, tovarășul Colea. Fața pamintie, tunică închisă sever pînă la ultimul nasture. În fața biroului, la distanță respectabilă, figura palidă, îndărnică, de o demnitate iritantă, a vîstarului generațiilor de exploatori. Corecție de identitate inutilă. Dosarul (E) Leonorei Bengescu, clasificat, subliniat cu creion roșu, își reia poziția de drept în imperiul misterios al fîchetului, alături de coletate zeci, sute... Personajul secundar, figurant pe scena istoriei anilor '50, primește în interpretarea actorului Cornel Revent un relief artistic pe cît de concentrat pe atît de ve-

brutalului și vicelanului subofiter fără să ri-posteze, căutînd să se explice. Credința lui e ca o omul pus să apere legea, auzind că e vorba de o hoție se va sensibiliza conform cu funcția. Cînd însă înțelege că acela săvîrșește, într-un abuz de autoritate, ceea ce precedenții nu reușiseră, îl lovește naprăsnic și-i ia pușca. Adică însemnul. Confiscarea armei e un act de înalt civism, într-o formă simplă și explicită. E ca și cum l-ar degrada și l-ar despuia de uniformă: nu e demn să exercite puterea ce i-a fost incredințată spre apărarea justiției. Talentul excepțional al actorului transformă gestul într-un ritual al depozedării, efectuat cu minie, dar și cu o liniște justiciară, cu vehemență conțondentă, dar și într-o postură pilduitoare, de parcă ar aplica o sancțiune paternă unui copil ce n-a meritat încrederea de a i se lăsa cheia casei pe mîna. E atîta putere în acest gest punitiv încît el capătă un dangăt de revoltă, cu prelungi reverberații. Sub borul pălăriei necăjite a revoluției, privirea arde. Pe fața brăzdată se schițează rictusul unei zefemele ce arde și ea. În replici străbate o agerime de mințe care a cumpănit și a decis în pofida oricăror conse-



O tripletă de aur:
Gina Patrichi, Stela Popescu și Gheorghe Dinică

Personaje secundare, aduse, puternic, în prim plan de George Constantin, Maria Rotaru și Emilia Dobrin-Besoiu



ridic amenințător. „Conjugarea” acelu „Da” laonic, ascunzînd subtile sensuri, ofera sursa unui microrectal.

Miza dosarului poartă pașii eroinei printre ruinele „citadelei sfîrimate” a familiei Bengescu. Încep „audiențele” căutării adevărului.

O elegantă doamnă, drapată într-un talor

cînte posibil. O conștiință care cere motivații raționale și care nealîndu-le de la alții caută să le furnizeze și să le impună.

Mai toate personajele acestui film sînt autentice (nu chiar toate — pe deplin; iar unele din femei sînt de un contur mai evaziv). Majoritatea au umorul tăios și iute, specific literaturii lui Marin Preda — și care era și al lui însuși. Unele dobîndesc efigii definitive — cum e Cocoșilă al lui Mița Popescu, de-o pildă. Sau copilul Nicolae. Găscu însă, în perspectivarea filmică a lui Tuğurtan — de către regizorul Stere Gulea și actorul Florin Zamfirescu, — cea exponențială pentru imaginea atît de puternic trasată a satului românesc de la sfîrșitul deceniului patru; un preluat al grozei furtive ce avea să se abată asupra țării și care urma să se limpezească apoi, pentru totdeauna, în reazărea înnoitoare a stărilor, prin revoluție.

Valentin SILVESTRU

monialul necesar întreținerii unei mitomanii fără leac. Suita sa: valetul protegitor rămas din milă pentru foștii stăpîni (excelent Jean Lorin Florescu într-un rol de o caldă și înțeleaptă umanitate) și soția, șefa de cabinet, cerber ridicol, exemplar prețios în insectarul istoriei acelei epoci (aparține de mare efect portretistic al mării actrițe Ioana Ciomirțan). Ocupația explenipotenziarului: redactarea unor „importante” memorii. Trăsătura dominantă: egoismul împins pînă la grotesc. În rolul diplomatului de carieră, Theodor Danetti, reputat interpret al unor „secundari” din multe filme remarcabile, ne oferă un rol perfect dozat în trecerile de la poza marțială, olimpiană, la vulgura irascibilitate de bătrîn neputincios, depozitarul unor adevăruri distorsionate prin subiectivism.

Cînd și ultima audiență a Leonorei ia sfîrșit lamentabil, spectatorului i se comunică starea de inutilitate profundă a citadelei sfîrimate. Micile portrete cinematografice individualizate cu minuție iau loc în marea frescă realizată cu atîta forță și personalitate de către Malvina Urșianu.

Mădălina STĂNESCU

muzica de film

Flautul fermecat

Pînă să înțeleg că eroina acestui film este ea însăși flautista, mă întrebam într-una pentru ce a fost nevoie de un consilier muzical în persoana flautistului Virgil Frîncu, atîta vreme cît figurează pe genericul peliculei și un seminar al muzicii, în persoana clarinetistului, dirijorului (aici la pupitul propriei sale formații, „Quodlibet musicum”) și — iată! — compozitorului Aurelian Octav Popa. Or, dacă actrița Mariana Buruiană reușește veritabilă performanță de a fi credibilă și în maniera firească în care, pretutindeni și mereu, poartă sub braț cutia cu flautul, și în felul în care „cîntă” la acest instrument (chiar în prim-planuri, producînd — nespecialiștilor, desigur — iluzia realității), și în modul în care trăiește în inchipuire actul interpretării instrumentale (într-o superbă scenă — cea mai frumoasă, mai adevărată, mai sensibilă și mai emoționantă din întreg filmul, după părerea mea —, unde sublimul muzicii contrapunctează astfel prozaica operație a lipitului pungilor de hîrtie), aceasta se datorează, incontestabil, faptului că talentul său a fost îndrumat, aici, nu numai de cea mare regizoare care este Malvina Urșianu, ci și de acel mare flautist și pedagog care este Virgil Frîncu.

„De ce ți-e teamă — e întrebată Leonora, înaintea primului său concert dat pentru muncitori — doar ei tot nu se pricep...” Răspunsul său — „Totmai de aceea: înseamnă că vor lua de bun ceea ce le voi cînta eu” —, expresie a unui nobil principiu de etică artistică, rezumă totodată situația în care se află însăși muzica filmului, în fața uriașei mase de spectatori care o receptează. Or, alături de cele câteva secvențe în care muzica lui Aurelian Octav Popa însoțește poetic singurătatea Leonorei, încercînd să o nuanțeze de fiecare dată în alt chip, în funcție de miza respectivelui moment dramatic, sau în care aceeași muzică răsfrînge aura sumbră, fantomatică a „foștilor” deveniții — la propriu și la... figurat — figuranți, coloana sonoră înglobează o foarte mare — o mult mai mare — cantitate de piese muzicale, alese excelent, din cele mai diverse domenii ale artei sunetelor: de la cîntecele corale ale revoluției și reconstrucției (Pomnii înainte, tovarășii; Steagul partidului; Hei, ruși etc.) la acelea de muzică ușoară ale epocii (desi, dacă un cîntec satiric, Maricică — firește, într-o intenție tot satirică, era cel mai potrivit pentru a fi dansat în scena chemezei, în schimb versiunea orchestrală în care el se infășează este cam anacronică, purtînd amprenta unor uzanțe mult mai recente); de la paginile celebre din creația pentru pian (în a căror selecție presupun că a avut un cuvînt important de spus și pianistul Dan Mizrahay, interpretul unuia dintre cele mai pregnante tipuri de „figuranți”) la acelea — prin forța lucrurilor, mai puțin cunoscute — din literatura flautului.

În ciuda (de fapt, tocmai datorită!) elementelor extrem de disparate din care, surprinzînd cu notabilitate autenticitate un univers social foarte larg și aflat în plină prefacere, universul sonor al filmului se compune, muzica Figuranților prezintă cea operatică pe care o asigură, întotdeauna, însumarea valorilor.

Luminița VARTOLOMEI

Secretul lui Nemesis

Secretul" noului inamic public creat de fantazia satirică a lui Titus Popovici și Geo Saizescu se ascunde sub anagrama din generic: N.M. Siseanu. Decodat: Nemesis. Zeița răzburării. Pe cine se răzbură malefica zeiță-administrator a blocului din str. Labirintului? Pe oricine stă în calea patimii sale de a umili, de a înlătura prin orice mijloace pe „incomozii”, de vreme ce și el, N.M.S.-ul a fost înlăturat, ca persoană publică, de o societate ce nu mai tolerază demagogia, impostura, delatiunea, șantajul. Un hohot satiric imens, în clasică tradiție — păstrând proporțiile — a lui Aristofan sau Goșol, Jarry ori Swift, însoțește acest buchet de vicii cu care omeneirea se războiește, în fel și chip, aplicând sancțiunea juridică, dar și profilaxia moral-artistă. În cazul de față, farsa e ridicată cu har și profesionalitate la puterea ei distractiv-educțională majoră, de pana „number one” a scenaristicii noastre, susținută de apetitul comic pantagruelic al regizorului, trecind cu brio prin toată gama risului cu adresă: ironia bifnidă, zimbetul îngăduitor, săgeata bine acuită, hohotul gros, sarcastic. Demolator de mituri. De betesuguri morale, de îmbătăni cu apă rece.

lata-1 din nou alături, după succesul durabil, dar care ajung foarte rar să-i și întruhi-peze în personaje vii, inteligente, cu inițiativă) asigură satirei mult ritmul echilibrat de forțe. O măsură justă a lucrurilor („corespunzătoare” ar sublinia dogmaticul Némésé), dar o măsură nu farmaceutic stabilită (câți pionii negri ațția albi, ca la începutul partidei, ci o armonie normală, ca-n viață. Balanță justă-dreaptă, chiar atunci când căderea măștilor întîrzie, dar iminența ei se simte, devine certitudine).

Cită inventivitatea malefica, distructivă de o parte, atita reacție inventiv-constructivă, demistificatoare, de cealaltă, găsindu-și armele de apărare și contraofensivă uneori în chiar tactica adversarului. Cred că aici stă secretul noii-reușite a genului satiric — gen alif de dificil de împacat: în găsirea tonalității optime. Dar nu complezent-linștitoare ci realist-optim-iste. Oricît de perid, prolific imaginat în final raul, el poate fi dibuit și anihilat. Pentru că există întotdeauna un călcăi al lui Ahile, o vulnerabilă „cutie a speranței” devenită, în cele din urmă, corp delict al crimei morale.

Ca un bulgăre de zăpadă se precipită, spre final situații de un comic burlesc-grotesc, culminînd cu scena urmăririi tip Keystone a „binefăcătorului”—escroc și a răzburării victi-

melor — adevărată Nemesis cu zeci de capete, care de care mai bizare. O portretistică sarjată dă **Secretului...** dimensiunea unei farse enorme. Hipertrofia gestului comic poate șoca în aceste momente (vezi parodia „inițierii” noii vestale în mistică meditației și a extazului colectiv), chiar dacă se înscrie în convenția genului. O lume peștiță-peștiță întreține aura acestui guru de cartier: cartofori înrăiți, (antologică secerța pokerului realizată de Gheorghe Dinică, Dumitru Rucăreanu, Sebastian Papaiani, Mihai Ciucă); femei complexe — o fanatică (Ileana Stana Ionescu) suportată de campionul procesor-mam, martora din oficiu (și adorată) la toate cele 16 acțiuni pe rol ale intransigentului Némésé, acțiuni întentate locatarilor pentru ei incomozii: — un bisnitar, (Jean Constantin) ce vrea să-și lase nevasta pentru ca nu mai corespunde pretențiilor lui... onomastice și în loc să pună numele fiicei lor Giovanna... Cocoloș ea vrea banalul Ioana! — o mamă, dez-nădăduită, (Rodica Popescu—Bîtanescu), gata să accepte orice compromis; un sclav devotat al „marei lui stăpîn” visînd eliberarea de complexe prin zbor; un arierat căruia N.M.S.-li promise, în schimbul unei sume bu-nicele, dobîndirea înțelepciunii etc. etc. Port-ret colectiv care, lucrat cu mai multă mă-

sură, ar fi avut, cred, un efect satiric și mai înalt. Acolo unde intervine echilibrul artistic — și evident farmecul unor echilibruri — apar portrete admirabile: un sectorist simpatîc și istet, în versiunea plină de haz a lui Mihai Malaimare (dialogul lui cu statuia e un gag de zile mari); o frumoasă presupusă Mesalina, ce se autoiduculizează cu grație și umor (Cezara Dafinescu); o mamă ultragiată găsind forța unei răzburări în nota comică (Stela Popescu); un gazetar depășit, vehiculînd teorii și șabloane vechi (Ion Besoiu); un regizor de filme plicticoase, teoretizînd cu morgă lipsa de audiență a „Demersurilor” sale de cinemă, „d'art et d'essai”, foarte amuzant în viziunea lui Constantin Diplan; poetul petrecăreț așînd rime confecționate între două damigene (personaj viu colorat de interpretul Geo Saizescu). Într-un cuvînt, o comedie „oferantă” pentru toți interpretii. Și, evident, în primul rînd, pentru capul de afiș, actorul de mare clasă, Gheorghe Dinică, cu mijloace sobre, imbinînd forța satirică și forța dramatică Gheorghe Dinică reușește să creeze un diabolic obsedant, autologic atît în postura sa ridicolă cît și prin accentele sale disperat-patetice asigurate de interpret într-un registru impresionant.

Scenariști și regizor distribuite pe ecran.



Procesomanul și suportera: două „piese de muzeu” demontate de Gheorghe Dinică și Ileana Stana Ionescu

În cuplu încîntător—eficient de „balauri” Carmen Galin și Emil Hossu



bil cu **Secretul lui Bachus**, Titus Popovici și Geo Saizescu, demontînd cu vervă, culoare, efect satiric, psihologia — deloc simplă — a unei „piese de muzeu”. „Piesă” ce nu se mulțumește să rămînă spre „contemplare” în vitro și circula pe străzile modernei metropole producînd, uneori, grave amutețea. Imbina-re, în cadrul aceluiași personaj, între vebne, frazeologie, mentalitate — reală ori simulată — învechită, și mijloace mai moderne de presiune, șantaj, escrocarea credulității, apropiere cumva cele două cazuri comico-dramatice de alienare morală: anteriorul Bachus și proaspătul Nemesis. Mai surprinzător, luo îmbrăcat în blană de oaie, primul, mai fătis agresiv, al doilea — ambele portete cancrunizate, e-a-gerate, îngroșate, ating spre final sarja, grotescul, hiperbole. Cel care conduce cu ingeniozitate jocul de smulgere a măștilor, e de astădată o „ea” — lucru rar în scenariile lui Titus Popovici — iscusită avocată, soția gazetarului bătaios căruia în... **Bachus** i se atribuise rolul detectivisto-justițiar. Cu perspicacitate și subtilitate specific feminine (sic!) jurista va furniza tribunalului dovezile acuza-toare, iar ziaristului combativ de la „Atitudinea” — o generoasă documentare pe viu, din care el, „Balaurul”, va scoate cel mai senzațional reportaj-anchetă din strălucita sa carieră. În această direcție, citiva săgeți bine plasate, un joc duplicitar, cu surprize, echivoc, elegant devalat, vervă a replicii, a situației conjugale (în timp ce El, vajnicul susținător — în scris — al egalității femeii cu bărbatul, redactează articolul teoretic. Ea, apărătoarea, în fapt, a nobilului principiu, cară de una singură mobilă, amenajează rapid și cu gust noua locuință, pregătete festivalul pentru oaspeți și baia caldă pentru prea ostentiv, prea iubitul soț-model... Un duo simpatîc, spiritual, conturat cu ironie și auto-ironie (admirabile scenele de gelozie ale Bicăii) și farmec, mult farmec, datorat desigur și interpretelor Carmen Galin — Emil Hossu. Un cuplu ce imprimă comediei cu accente grav-mare, ca orice comedie care se respectă, o tonalitate liric-optimistă. Fermecătorii — deloc inocenți — „pozitivii” (în sfîrșit pozitivi reușii, așa cum îi visează comediele noas-

Talentul, dar și inteligența

Într-un film gîndit ca un imens hohot de ris, burdușit cu situații agresiv-comice și personaje de panopticum se insinuează, fără drept de apel, normalitatea sub forma soților Mirea. „El” nu este o surpriză. Pe el îl cunoaștem. E Balaurul, ziaristul din **Secretul lui Bachus**. Emil Hossu îl preia din mers și îl duce mai departe cu haz, cu aplomb și, firește, cu succes. Surpriza e alături. Surpriza este „ea”, Bica, soția „Balaurului” — balaură și ea cînd se află în exercitiul funcțiunii, adică, pledînd la bara procese grele pe care le ciștiga cu zimbetul pe buze și lacrima în ochi. Structură de granit sub aspect de ghiocel, dulce, feminină, aprigă, dezarmată, Bica evoluează grație dinspre datele biografice inițiale — avocată serioasă, soție dragăstoasă, credincioasă, dar și năbădătoasă, — spre conturul unui Sherlock Holmes în luste, combinat cu o Mata Hari și sfîrșite, în chip de justițiar, învingător ca orice justițiar care se respectă. Mină de fier în mînașă de catifea, Carmen Galin își conduce personajul acolo unde do-rește scenariul, dar cum vrea ea. Adică, în legea ei și prin datele ei personale. Piasată într-o distribuție de mari comici ai ecranului antrenai cu poftă în jocul de-a „care pe care” acțiua nu-și pierde nici capul, nici stilul. Ea se lansează pe terenul comediei notă-rită să se bată și să ciștige cu armele proprii: vibrația interioară, intensitatea expresiei, freamătul neliniștor al privirii, zimbetele nostime de Gavroche alunecate brusc în dezolării adulte, trecerile neobosite, imprevizibile de la exuberanță la încordare, de la bousumflare mimată la tristetea adevărată, caldura, multă multă căldură și, nu în ultimul

rînd, farmecul folosite, toate, într-o cascada de nuanțe de sub care personajele ei se ridică întotdeauna adevărate, vii și naturale, deci, ciștigătoare. Bica profită din plin de zestrea acțiiei, dar primește, în plus, un grăunte de haz necesar. Un grăunte măsurat și cîntărit „la singe” supravegheat cu strictețe nu cumva să se transforme în bolovan. Toate calitățile, începînd cu farmecul personal, cu magnetismul prezenței, se vad cu ochiul liber. Ceea ce nu se vede, doar se simte, dar cit de puternic este știața de a le dirija, de a le nuanța, de a le folosi, la locul, la timpul și în felul cuvenit. Sever-fermecătoare, în postura de avocată, copilăros-fermecătoare, în relația cu „balaurul” ei, insidios-fermecătoare în relația cu Nemese, dezarmat-fermecătoare în momentele de descumpănire, acțiua nu scapă niciodată hățurii, nu-și lasă nici-o clipă personajul să uite de sine, să bată cîmpii sau cîmpiiile comicului de dragul comicului. Nu cade, mai ales, nu cade nici o clipă, în capcana farmecului pur și simplu. Cînd o asemenea primejdie apare la orizontul personajului ei, o scilpire de ironie, o lumină complice în ochii de culoarea alunel, avertizează discret: „Atenție! Nu-i de-a devăratelea! Atenție. Farmecul asta nu-i al meu! E al ei! Al Bicăii! Atenție, eu nu sînt eu, eu sînt Bica!” Ea este, din creștet pîh în tălpi, Bica. Iar pe aceste Bica acțiua o sfichiește neîncetat cu un: „sus! sus! sus!” frate cu cel al personajului ei „daborit”, la un moment dat, în fața perspectivei unor musafiri nedoriți. Sus! Sus! Sus! pare să-și fi șoptit tot timpul dramatică făcînd pentru roluri de mare tensiune dramatică și pusă în stare de a face comedie — nu fără să știe; dimpotrivă, știaînd, și cunoscînd la fel de bine avantajele ca și pericolele genului. Sus. Acolo a și reușit să-și yidice Carmen Galin personajul. Sus, adică la o creație surprinzătoare care miroase ademenitor a victorie. O victorie de luat în seamă și de ținut minte, cît atît mai mult cu cit, a dobîndit-o „jucînd în deplasare”. Cu, datorărează ea această victorie? Talentului, firește talentului. Dar și inteligenței.

cu generozitate, toate culorile comicului — cum spunea — de la savoare replicii la expresivitatea subtextului, aluzia de mare efect sau ironia onomastică (un James Giovanni Cocoloș, un pokerist, Fulescu, un fluctuant poet Ieronym Stîncă), de la gagul miniatural la situația bufă, enormă. Accente satirice reușite apar și în scenografie (interiori cu mîști africane și pene de struț al voiajorului Fulescu, sau în decorul cu flori și fructe, lampoane și fumigene din scena ritualului inițierii), ca și în muzica (Te-mistoc Popa), din care se reține motivul misterios-parodic însoțind aparițiile lui Némésé-Dinică (memorabil cu „al său „Da! Bine!” rostit în zeci de feluri, de la amenințare cinică la resemnare timpă ori disperare). Imaginea lui Aurel Kostrakiewicz, briantă, la obiect, funcțională, preferă — vadit — latura realist-cotidiană a spectacolului, celei baroc-fantastic-caricaturale. Un film așteptat cu viu interes. Dovadă, miile de spectatori ce fac zilnic coadă în fața casei de bilete a cinematografului de premieră, „Patria”. Dovadă: aplauzele la scenă deschisă, replicile de haz preluate după spectacol și larg difuzate pe cale orală, demonstrînd bucuria cu care se recepțează... **Nemesis**. Și comedia contemporană, în genere. Cînd ea e asigurată și de o echipă de creatori talentați și sirguincioși, bucuria capătă aerul unei sărbători a publicului.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de Filme Cinci. Scenariul: Titus Popovici. Regia: Geo Saizescu. Imaginea: Aurel Kostrakiewicz. Decorul: Mircea Ribinschi. Costume: Elena Forțu. Cu: Gheorghe Dinică, Carmen Galin, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Stela Popescu, Dumitru Rucăreanu, Rodica Popescu-Bîtanescu, Cristian Ștefănescu, Horațiu Mălaile, Mihai Malaimare, Mihai Ciucă, Ion Besoiu, Jean Constantin, Vladimir Găitan, Cezara Dafinescu, Ovidiu Moldovan. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

Eva SÎRBU

Spiralele tradiției



Femeia din Urșă Mare de Adrian Petringenaru, cu Florina Cercel și Petru Felezeu

În prim plan: chipul țării

Deși născut la București, pînă la 14 ani am trăit în Munții Apuseni, în comuna de origine a tatălui meu, apoi pe Valea Prahovei și în Oltenia, apoi din nou la București...

Înainte de a fi modelat de un mediu social și cultural, omul este copilul geografiei, al unui mediu natural care acționează de-a lungul generațiilor și a propriei existențe, determinînd identitatea sufletescă a oricărui om, a oricărui popor.

Peisajul nu e o anexă facultativă, o insignă pe care poți să o arborezi sau să te lipsești de ea, ci e o componentă definitorie a ființei noastre. „Artistul însuși e natură — cum spunea Paul Klee — o parte din natură în spațiul naturii”. Ca autori, ca artiști, sintem ceea ce sintem — și simțim într-un anumit fel — în funcție de locurile care ne-au marcat — conștient și subconștient, — devenirea.

Formele naturii se prelungesc în formele artei, oricîte medieri și transfigurări ar interveni, fie că e vorba de ansamblul unor culturi

Despre locurile care ne-au marcat — conștient sau inconștient — devenirea

sau stiluri, fie de individualități... Poate fi despartită nașterea arhitecturii gotice de sugestiile vizuale ale codrilor ce acopereau centrul și nord-vestul Europei? Ar mai fi pictura lui Gauguin ce e, fără Tahiti? Dar western-urile fără preri și canioane?

Peisajul îl face deci „ab initio” pe om; în peisaj trăim, în noi trăiesc peisajele ca amintire, prin peisaj recodăm micimea și vulnerabilitatea existenței noastre la marea vialitate și nesfîrșire a naturii.

Însemnînd atît de mult pentru viață, peisajul reprezintă și un esențial element al limbajului cinematografic. Cadrele de natură în care se desfășoară acțiunea filmului dau expresie, în ansamblul lor, temperamentului și sentimentelor realizatorului (și operatorului), servind, în același timp, într-un moment sau

altul, definirii diferitelor personaje și stări sufletești. Modalitățile de care dispune cineastul în tratarea formelor și culorilor — compoziție, adîncime, raporturi de lumină și umbră, unghiuri de privire, direcții și ritmuri de mișcare etc. pot face natura să vorbească în numele omului și în locul lui, complexînd sau amplificînd exprimarea directă a eroilor.

Chipul unei cinematografii și al țării pe care o reprezintă în lume, se ține și prin peisaj, mai mult decît ar vrea să-o creadă unii dintre noi. Ca să ne dăm seama de valoarea artistică, spectaculară, „propagandistică” a peisajului (bine ales, bine filmat și, desigur, necesar integrat acțiunii), e suficient să inversăm perspectiva, să încercăm să vedem filmele noastre cu o curiozitate specifică unor ochi de departe.

A spune că avem o țară frumoasă, cu o bogăție și o varietate de locuri impresionante sau fermecătoare, cum puțin alte țări o au, poate suna, în anumite urechi, ca o banalitate sau o convenție. O subliniez pentru că, mai mult decît orice altă artă sau forma de comunicare, cinematografia este făcută să profite de acest tezaur și să servească tot odată la propagarea lui în lume. Deși este neindigenic așa, începe să se piardă din vedere, începe uneori să se reducă peisajul românesc la zona cu raza București-Buftenă: E ceva asemănător cu zicala despre cel care „se scumpește la țările, pierzînd la faimă”.

Filmele noastre au arătat (și trebuie să arate și mai mult) că România e și Moldova și Muntenia și Transilvania și Oltenia și Dobrogea și Banatul și Crișana și Bucovina și Maramureșul și Țara Moșilor! Nu se poate întîmpla totul la București și în împrejurimi. Sintem datori să ne gîndim la întreg buchetul de tipologii și psihologii umane, la diversă constelație de municipii, orașe și sate, de la munte sau de la ses, de pe dealuri și văi, din Delta Dunării sau de pe Valea Jiului.

Ca regizor, am avut ocazia să filmez, de-a lungul a peste 20 de ani, în toate colțurile țării. Cunoașterea acestor locuri și oameni, prin raporturi atențe de muncă, este poate cea mai certă și mai remanentă satisfacție pe care mi-a dat-o profesia.

Am avut ambiția să reconstitui pînă la detaliu peisajul și atmosfera Bucureștilor din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, pentru *Flug și flacăra*, să aduc pe ecran o imagine autentică și demnă a satului maramureșan și a marilor șantiere contemporane în *Femeia din Urșă Mare*, să port „Ciresarii” de azi în adîncul fabuloaselor peșteri din Nordul Olteniei sau pe crestele viscolite ale Bucegilor și Făgărașului, în căutarea unei legendare „Cetăți ascunse”... Am ținut ca fiecare secvență și aproape fiecare cadru exterior să rețină ceva din lumina și frumusețea darnicului și prietenosului peisaj românesc.

Adrian PETRINGENARU

De unde să fi știut eu atunci, acolo, pe valea Gurghiuului, în timp ce pregăteam filmările la *O vîntoare neobișnuită*, că acela avea să însemne începutul drumețiilor mele prin țară, în căutare de oameni, datini și obiceiuri. Dar așa a fost.

Mai întîi m-a cucerit satul așezat între dealuri și riul ce se repezea printre casele risipite în pădurea mustind de ape. Ploua. Ploua cum plouă la munte, teminic și așezat. Pe urma, deîndată ce am început să-i privesc, să-i ascult și să-i cunosc, m-au încîntat oamenii frumoși ai acelor locuri frumoase, care-mi transmiteau ceva din frumusețea eternă a pămîntului, a neamului...

Nea Mitu poreclit „corbul”, cel mai vîrstnic, s-a pus pe povestit, cum ei, oameni în toată firea pîndesc și momesc albinele sălbatice, cum le păcălesc ei cu dulceață — zahăr adică — cum le urmăresc ei cu viclenie prin poieni și prin desiș, ca să ajunga la sîmțuț cocotat undeva, sus, într-o scorbura de copac bătrîn. Dar asta nu se face cu una cu două, poate dura zile întregi de veghe, de observație și de bătut pădurea pas cu pas, pentru că nici ele, albinele sălbatice, nu sînt chiar neștiutoare, ele apărîndu-și stupul ca pe o cetate care se lasă greu cucerită. Ascultîndu-le vorbirea dulce, colorată și plină de umor, am știut precis, că ei și numai ei vor fi comentarii peripețiilor pe care aveam să le filmăm.

Dacă „bircuitul” — așa se cheamă căutarea stupilor sălbatice — este un obicei practicat numai de bărbați, filmînd *Găteala capului* sau *Cîmășea românească* am intrat într-o zonă de preocupări și practici exclusiv feminine. Pen-

Această idee generoasă prin adevăr și frumoasă prin bunăcuviință, moștenită din tată în fiu pe aceste străvechi meleaguri, am reluat-o și în documentarul despre Podoabe. Numai că aici surpriza avea să fie marea întîlnire cu Elena Secoșan, consultantul filmului nostru, personaj aproape neverosimil: etnopsiolog de profesie și tezaur de etnografie prin vocație. Prin vocație și pasiune, admirație pentru ceea ce se poate considera o trăsătură specifică țaranului român: trăirea într-un frumos. Frumos însemnînd, deopotrivă, cinste, hărnicie, dreptate, omenie. Frumos și bine. Ceea ce, într-un fel, este același lucru. Pot spune că am bătut țara, condus și ghidat de Elena Secoșan. Cunoștea toate colțurile și toți oamenii pe numele cel mic. Pretutindeni pe unde am umblat, mii și sute de kilometri, era știută și prețuită de toată lumea. Filmînd *Podoabe* am realizat că dăruirea, harul, personalitatea și încrederea consultantului etnograf trebuiau să devină însuși personajul din *Despre țesături și ceva în plus*, adică Elena Secoșan care, aveam să aflăm ceva mai tîrziu, cu stupoare, că „s-a născut odată cu secolul”.

Se întîmplă în viață să trăiești momente pe care ai dori să le păstrezi intacte, vii, așa cum s-au întîmplat. Ți-ar place să te regăsești, pentru a te recunoaște mai bine, pentru a te prețui cu mai multă luciditate. Dar asta numai amintirea o poate face. Sau filmul. Ceea ce, într-un fel, este același lucru.

Paula POPESCU

Vocația pentru frumos a unei străvechi civilizații

tru că ei, femeii i se cuvine să fie strălucitoare și împodobită. Ea trebuie să atragă, să capteze atenția și să primească aprecierea celor din jur. Asta e credința locului.

Dacă ar trebui să recompun itinerariul meu sentimental-geografic la realizarea acestor filme, cît și a celor ce au urmat, m-aș afla în poziția calului de pe tabla de șah: din țara Bîrsei în Pădureni, din Banat și Maramureș și din Gorj pînă în țara Oașului în satul Cămirzana, un sat care nu mai ducea nicăieri, un sat unde totul se termina, un sat în care aveam să trăiesc cea mai neașteptată și unică experiență din viața mea. Acolo am filmat secvența-cheie la *Găteala capului*. Bătrînele satului erau mari meșterite în împletirea părului lung al tinerei mirese. Unse cu grăsime, ca să poată fi mai bune de minuit și să lucească, șuvițele se împleteau în sute de coșule de dimensiunea unor sforcele, ca mai apoi din toate și treptat, să iasă o adevărată broderie. Această operație a durat optsprezece ore. Bătrînele lucrau cu schimbul, neîntrerupt, căci părul nu avea voie să se usuce, iar noi filmam etapă cu etapă, vrăjiți de țesătura măiastră ce prindea formă sub ochii noștri și sub aparat. Și acum, după mai bine de douăzeci de ani, regret nespus că n-am filmat mireasa cum cădea cu capul în piept de somn și de sfîrșeală, iar meșteritele o trăgeau de păr înapoi, în poziția verticală, nelăsînd-o să adoarmă. Dacă omul doarme și părul doarme și nu se poate lucra, spuneau ele. Și așa era. Optsprezece ore de chin și fascinație pentru o singură zi de strălucire, cînd ea, mireasa, avea să arate ca o regină. După care, intrînd în rîndul nevestelor, să nu i se mai permită decît baticul — ce e drept colorat — peste părul simplu, împletit în coadă.

Așa am aflat și descifrat cercul „rotund” al tradiției; într-un fel se împodobeste o fetiță, altfel o fată care se pregătește să iasă la horă, altfel o mireasă, o nevastă sau o femeie în pragul amurgului. Conform parcă unei legi nescrise, pe măsură ce înaintează în vîrstă, femeia renunță de bună voie, rînd pe rînd, la podoabele ei, pregătita fiind să întîmpine bătrînețea cu demnitate, resemnare și înțelepciune.



Podoabe, gătele, obiceiuri și ceva în plus: puterea filmului de a „nemuri” tezaurul unei spiritualități



cartea de film,
la noi și în lume

Cultura cineastului și cultura cinefilului

Cuvint - imagine: un traseu ușor?

Sub un titlu lămpede „De la cuvint la imagine” — ai fi tentat să spui: ce traseu simplu — cu o copertă sugestivă și atrăgătoare (semnată Klara Tamás Blaier) ni se prezintă un studiu doct, de o aplicație și o seriozitate ce-l apropie de ținuta unei comunicări științifice. Autorul volumului constituit pe baza unei teze de doctorat, „revăzută, concentrată și adăugită”, scriitorul Dumitru Carabă, dascăl la I.A.T.C., e cunoscut, îndeosebi, ca scenarist (o filmografie ce se întinde pe aproape trei decenii). Dubla condiție, de om al cuvintului, dar și al imaginii, îi dă posibilitatea unui amplu excurs în domeniul, din ce în ce mai vast, al valorificării cinematografice a operelor literare, autorul propunându-și „elaborarea unei posibile teorii a ecranizării literaturii narative”. Subiectul a generat nu puține studii, articole, controverse în critica cinematogra-



de la cuvint
la imagine

fică mondială (Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, I. Lotman, Umberto Eco, Raymond Bellour, Jean Mitry, fiind dintre cei care au adus contribuții importante în domeniu, de-a lungul timpului), poziția autorului român înscrându-se cu competență pe această linie, preluând și valorificând creator punctele de vedere ce i se par valabile, polemizând cu altele, propunând noi criterii și repere, într-o temerară (cu atât mai laudabilă) tentativă de sinteză. La noi, demersul face oprit de pionierat.

Una din năzuințele cărții — mărturisită într-o notă de început — este stimularea creației naționale, autorul subliniind, într-un capitol final, (restrins și mai expeditiv în economia cărții) ponderea considerabilă pe care o are fenomenul ecranizării în istoria filmului românesc... „ilustrată și de faptul că din numărul total de filme narative (peste 500) realizate în România în anii 1897—1980, aproape o treime se inspiră din opere literare”.

O altă „năzuință secretă” — aceasta ne-mărturisită — ar fi concilierea esteticilor clasice cu estetica semiotică, într-un text critic unitar, omogen, instrumentele metodologice fiind imprumutate din varii domenii: stilistică, filmologie, semiotică, naratologie... Impune din capul locului acribia informației, vastitatea bibliografiei (de la Aristotel la Croce și Gramsci, de la Aristarco la Pierre Leprohon, de la Jakobson și Kristeva la Hjelmslev și Greimas) ca și scrupulul științific al cercetătorului, pedant și extrem de precaut (e subliniat, permanent, starea de ipoteză și nu de concluzie definitivă) în indicarea surselor, în elaborarea notelor (deloc facultative), în deținerea citatelor (a căror abundență îngreunează pe alocuri cursivitatea lecturii), în stabilirea termenilor, mulți dintre ei mai greu accesibili celor nefamiliarizați cu analizele structuraliste.

Ășadar, e studiat raportul literatură-film, ecranizarea fiind, cum se știe, „una dintre laturile cele mai frapante ale intertextualității”. Conceptul de intertextualitate a fost introdus de esteticianul, criticul literar și semioticianul M.M. Bakhtin. De fapt, mai mult decât opera lui Visconti (în exegeza căreia nu se aduc răsturnări de optică sau revelații în perspectivă axiologică) interesează aici metoda de analiză a ei.

Traseul indicat în titlu atât de simplu „de la cuvint la imagine” se dovedește a fi trecerea complexă de la „literaritate” la „filmicitate” care capătă „dincolo de caracterul individual și irepetabil al fiecărui caz în parte, forma unui sistem omogen de transformări, căruia îi

corespunde un sistem echivalent de categorii, apoi, în principiu, să descrie întregul teritoriu al fenomenului luat în discuție”.

Filmele analizate cu predilecție sînt „Pămintul se cutremură” (după romanul Familia Malavoglia” de Giovanni Verga) și „Sensu după povestirea lui Camillo Boito) unde se operează migăloase analize de „transmutare cinesemiotică” prin compararea unui fragment din textul literar cu un fragment din respectivul decupaj regizoral — operațiune de decodare-recodare” care solicită o răbdătoare atenție din partea cititorului interesat. De fapt, așa cum se recunoaște într-o notă de la sfîrșitul capitolului IV: „Semiotica redescoperă — poate și din plăcerea de a lua lucrurile de la capăt — ceea ce teoria cinematografică „clasică” știa însă din 1932 prin „Films als Kunst” al (sic!) lui Rudolf Arnheim, chiar dacă demonstrația era făcută în alți termeni”. E și acesta unul din motivele care fac, de multe ori ca informația să pară rebarbativă. Sămînța de polemică (cu Metz, Pasolini sau Malraux) apare îndeosebi în precizarea unor termeni cum ar fi „cinem” (în analogie cu „fonem”) sau „ritmem”, unități („Jaze-părți”) decelabile, în ultima instanță, în structura opereii filmice, revenirea la clasiци nefăcînd decît să confirme valabilitatea „descoperirilor” moderne. (Mărturisim că n-am înțeles de ce nu s-a luat dintr-un început în considerație teoria lui Eisenstein cu „cele cinci mari unități supraesențiale”).

Un capitol interesant și fertil în sugestii pentru viitoare analize de film ni s-a părut a fi capitolul VI al cărții, unde se încearcă transgăsirea (puțin forțată și falicioasă, dar cu atât mai incitantă) în perimetrul cinematografic a funcțiilor basmului (din „Morfoloģia basmului” de V.I. Propp)

Dar dacă sîntem convinși că interpretarea semiotică a faptului cinematografic este de folos oricărui critic, istoric sau teoretician (cititorul nespecialist, fiind la rîndul său, răsplătit după parcurgerea cărții cu o viziune coerentă asupra structurii filmice, ca și cu posibilitatea de a regresa un bogat aparat de referințe), sîntem mai puțin convinși că cineștiții practicieni, creatorii, vor pune la baza demersului lor concluziile unei atari teorii. Oricît de seducătoare ar fi ea.

Roxana PANA

Vivisecția pe cord de artist

La fine de veac XX un graciosio redivivus. Nu un hidalgo al amuzamentului gratuit, ci mai degrabă un shakespearean, totdeauna modern, fool, bufon incisiv. Sarcastic, demitificator, căruia nu i-au mai fost de ajuns nici scena, nici ecranul și a ambiționat să cucerească și forumul galaxiei Gutenberg. Cărtica de cinci lei, intitulată modest „Scaunul de pinză al actorului”, la prima vedere, s-ar putea să nu îndreptățască afirmația de mai sus. Și totuși, depășind prețurile și fiind atenți la subțex și supratex, la ideea exprimată și la tehnica exprimării... Desprins, dezgîtur din mantaua lui Creangă și Sorecu, zăzătorul Mircea Diaconu aflat la al treilea volum, și-a cristalizat, deja, un stil personal. Actoria, îndelenticirea sa de capătii, i-a ajutat cu siguranță să-și găsească drumul propriu și în literatură. Deși se păstrează permanent în sfera profesiei sale, nu lasă să-i scape raportarea la fenomen. Disponibilitățile ludice îi sporesc forța de a nega așa-zisele „evidențe neconforme cu realitatea”, îi permit chiar să ignore prejudecățile, să se ia de piept cu fetișismul, să demoleze convențiile unanim acceptate, dar contrazise de experiența curentă. Persiflarea o flanchează cu o autoironie supralicită. Subtil maestrul al disimulării, schimbă registrele dezinvolt, nu însă și detașat — masca comică acoperă mereu un rictus tragic. Pretinde că nu poate săpîni, într-un totul, cuvintele, dar reușește atât de bine să

Mircea Diaconu SCAUNUL DE PINZĂ AL ACTORULUI



evocă culoarea unică a trăirilor intense. Se complăce în tovarășia efectelor epigramatice, ca brusc să amendeze necruțător stupiditatea, sensul adînc al lipsei de sens. Spirit speculativ, el imprimă revoltei față de un mărunț aspect reprobabil o pondere de fabulă socială. E, deopotrivă, epic și liric, narează cu un nerv prozaic, pe alocuri chiar frust, dar are și fulgurante revelații poetice de un lirism sublimat ce-i trădează sensibilitatea nativă. Iacă, uneori, o piclă de poveste apeland la formulele tradiționale ale basmului, reușind astfel să dea greutate adevărilor rostite cu ton de săgă. Ca punct inițial de zbor și-a fixat copilăria, tărîmul candorii, vîrstă careia îi datorează capacitatea de a se mira, de a explora necunoscutul, de a raționa. Manifestă o formidabilă acuitate a observației, dar și voluptatea de a cultiva insolitul, tratează lucrurile ca pe obiecte insufletește și inversează raporturile cauzale; prin metonimie și sinecdoc redimensionează spațiile și timpul, telescoapează stări și sentimente într-un elan de înglobare, de autoimplicare care îi este caracteristic. Dincolo de savoare figurilor retorice, îl descoperi, însă, pe artistul cetețean care aduce în discuție problemele creației, nuanțînd noțiunea de responsabilitate într-o profesie în care nu-ți aparții pe de-a întregul, dar ai datoria să-ți speculezi cât mai inteligent virtuțile artistice, neabdicînd de la prestația, de la prestigiul cuvenit, cîștigat, apărut. Imposturii și snobismului, incompetenței și ignoranței, lipsei de criterii în sistemul de valori, anomaliilor și superficialității le opune nevoia de frumos, emoția în stare pură, explicînd catharsisul în cei mai „terre à terre” termeni. Pledgează pentru obligația de a privi adevărul în față și pentru încredere reciprocă. Îi îndignează mediocritatea, automulțumirea, mimetismul, ingratitudea, reaua credință. Denunță automatismele de gîndire și simțire și proclamă risul că instanță vindicativă. De fapt, conversește lumea inconjurătoare la jocul său, un joc grav, doar aparent inocent. Înfașînd desigur o inimă de artist, adică avînd încă o ofrandă „celor ce vin să îi vadă pe actori, îi înțeleg și sînt fericiți”.

Irina COROIU

Ion Popescu Gopo: „Omulețul desenat și lumea reală”

A apărut volumul „Ion Popescu Gopo. Omulețul desenat și lumea reală”, aparținînd cunoscutului cronicar, teoretician și istoric

de cinema, S.V. Asenin, sub redacția Biroului Unional de propagandă a artei cinematografice de pe lînga Uniunea cineștilor sovietici. Semnalînd admirătorii lui Gopo, cititorilor revistei „Cinema” și cineștilor noștri, existența acestor peste o sută de pagini, bogat și frumos ilustrate, dedicate biografiei unui personaj care a cucerit lumea (Omulețul) odată cu creatorul lui, nu-mi propun să întreprind o exegeză asupra lucrării (aceasta ar presupune scrierea unui alt volum), ci să traduc doar cîteva din opiniile lui S.V. Asenin despre Gopo. Să încep prezentarea de pe coperta întîi: „Creația lui Ion Popescu Gopo, principalele lui descoperiri artistice concentrate în domeniul filmului de animație reprezintă o adevărată epocă în istoria filmului de desen animat. Maestrul continuă să creeze, fantezia lui generoasă a dat naștere unor noi și noi idei, dar principala lui operă apărînd, indiscutabil, modelelor clasice ale animației. Adevărul istoric și convenția artistică, elemente de fantastic și grotesc, exprimarea metaforică și hiperbola se împletesc, în mod organic, în operele lui, care cuceresc noi teritorii ale realității contemporane”.

Această premisă teoretică justifică pasiunea cu care autorul cărții povestește micile și marile aventuri ale Omulețului, începînd cu nașterea lui în anul 1956, continuînd cu fulguretoarea lui recunoaștere internațională („Palme d'or”, Cannes, 1957), urmată de cu-



cerirea celor mai prestigioase trofee din domeniul animației, ani de-a rîndul și încheind cu cele mai recente suferințe ale Omulețului întors dinspre marile călătorii cosmico-istorico-geologice-filosofico-geografice înspre launtricele eforturi ale cunoașterii și descoperirii de sine.

...Unul din principalele merite ale lui Gopo, ca artist, — spune autorul cărții — constă în aceea că el a dărîmat zidul care separa problematica serioasă, științifică, de animația artistică, plină de umorul și farmecul fanteziei, vorbind cu toată convingerea, în filmele sale, despre condiția-umană, despre raporturile omului cu natura și societatea, despre locul lui pe pămînt și în cosmos. Din această neobisnuită — pină la el — anvergură tematică pe care și-o asumă animația și din alcătuirea unui sistem propriu de mijloace artistice izvoarăște întreaga influență exercitată de maestrul român asupra regiei filmului de animație din țara sa și din întreaga lume.

Structura artistică a filmelor lui Gopo este variată și se desfășoară pe multe planuri, dar, orice latură a vieții ar aborda el, optimismul rămîn suportul neschimbat al viziunii lui poetice și filozofice asupra lumii, al atitudinii lui de creație.

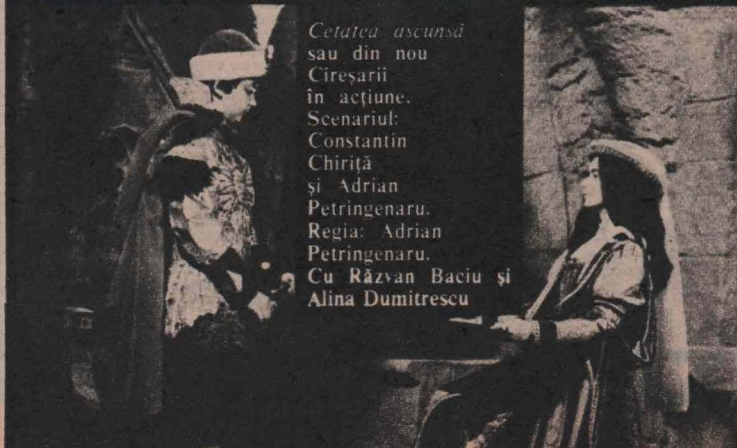
Și poate cel mai impresionant gînd pe care artistul îl transmite, prin opera sa, spectatorilor — mai ales tineretului și copiilor, cu care discută de la egal la egal, fără prejudecăți — este acela că omul nu are dreptul — în acest veac revoluționar — să fie pasiv, să plutească indiferent pe deasupra cursului marelui fluviu al timpului”.

Pagini frumoase sînt închinete marilor prieteni ale Omulețului, dialogului creator al artistului român Ion Popescu Gopo cu marile personalități ale animației mondiale, de la Walt Disney la Ivanov Vano, de la Atamanov la Dušan Vukotic și alții. Ni se pare, de asemenea, interesant încercarea lui S. Asenin de a pune în valoare elementele de desen animat din filmele artistice de lung metraj ale lui Gopo, descoperite nu numai în acele pelicule în care animația este prezentă ca atare, ci și în filme ca: „S-a furat o bombă sau Pași spre lumină”, în care se dezvoltă doar unele teme abordate anterior în filmele lui de desen animat.

Semnalăm cu bucurie cartea atât de interesantă a lui S. Asenin și să-i urăm autorului să-și continue studiile cinematografice și în alte cărți la fel de profunde.

Vasilica ISTRATE

Cetatea ascunsă
sau din nou
Cireșarii
în acțiune.
Scenariul:
Constantin
Chiriță
și Adrian
Petringenaru.
Regia: Adrian
Petringenaru.
Cu Răzvan Baciu și
Alina Dumitrescu



De puține ori mi s-a întâmplat ca acum să observ o altă mare distanță între persoana civilă a unui actor și personajele sale. Proiectez, pe ecranul minii „chip” după „chip” de film sau de scenă, de la „omul care aduce ploaia” la Bologa, de la Stanley Kowaleki la Tănase Scaliu, de la Jerry la... Busuloc (nu mă ating de Richard al II-lea sau de Mihai Vițezul și nici de Calliban, că sînt prea departe) ajung și la Ilie Moromete, degeaba. Nîmic și nimeni nu se mai „lipește” de chipul din fața mea despre care știu că aparține actorului Victor Rebengiuc. Culmea! Nici măcar de propria persoană „civilă” de la care cu greu am smuțit, acum mulți ani, cîteva răspunsuri mai mult refuzate decît oferite, după ce mi-a declarat ritos că: el nu dă interviuri, pentru că nu are nimic de spus. „Actorul trebuie să joace. Altfel” — spunea. Ceea ce am acum în față este un personaj destins, zîmbitor, deschis în asemenea măsură, încît mă trezesc „morometînd” în gînd: „Ce ascunde el, domnule, sub imaginea asta? Ce urmează el? Mă lasă, așa, în iluzia unui dialog, se promite, zîmbitor și, cînd ajung și eu la o întrebare, mă „lase” cu răspunsul acela pe bază de: „eu nu am nimic de spus”? Ca să nu aud fraza aceea în de vorbă, o iau de la pașopt, de la primele roluri de june prim, ajung la Bologa, ajung la ecranizări, la ce oferă ea, literatura, actorului, ajung și la Moromete, firește dar, tot ce-mi bîntuie mintea acum, se cere formulat simplu, admirativ-exclamativ: „Ești mare, domnule! Dacă î-ai putut „face” și pe Ilie Moromete, personajul ăsta căruia nimeni nu î-l găsea figura, pentru că prea este înfip în fiecare din noi, fiecare avem Morometele nostru; dacă ai reușit deosebit să aduni toți Morometii în unul care este acela, ești foarte mare!” Nu spun, gîndesc, în timp ce bălătoresc tema ecranizării, aprînjită pe ideea că el a fip în față, foarte în fața actorilor noștri, cu Bologa și acum, după alina timp, repetă operația cu Ilie Moromete. De ce? Poate pentru că amîndoi au caracterul construit solid, scriitoricește, sînt personaje cu biografii complete... Exact cînd mi se așezase ideea că mă va lăsa să monologhez așa, la nesfîrșit, într-o brusc, și cu interese sincere, în dialog:

— Cu biografii și cu adevăr. Pentru că orice rol așa, trebuie să-î fac o biografie. Dacă nu o are, o construiesc. De regulă însă, biografiile oferite sînt sîrăce, schematice, lipsite de probleme reale, lipsite de adevăr. De esență, în locul esenței și al adevărului — false probleme. False sau mici ridicăte la rangul de extraordinar. Asta sună a gol, deci nu mă poate convinge, iar pentru ca un actor să poată fi convingător, trebuie să fie el convins. Este lucru știut. Și cine îl poate convinge, dacă nu partitura? Cînd ai partitura, ai și încredere în tine... Deși, încrederea în tine este o chestiune care merită discutată. Pentru că nu o ai de la început, încrederea... Sau cel puțin, eu nu o am...

Dacă el găsește că merită, să discutăm. Cum e și încrederea? Cine î-o dă? Cum o câștigă?

— ...Pe parcurs. Lucrînd. Eu nu am tîpeul să afirm că sînt în stare să joc orice rol, îl am, uite-aici, la degetul mic, numai să mi se dea! Mă tem de fiecare rol pe care îl am de jucat. Fiecare este ceva ce trebuie cucerit. O costat, să zicem! Sau o redutată (Ride, la imaginea unui rol-redutată). Asta presupune o bălătie și ea poate fi cîștigată sau pierdută, și nu poți ști dinainte cine va fi mai tare, tu sau rolul, nu? Așa că întotdeauna, la început, sînt îngrijorat de rezultat. Și mă port frumos cu rolul, caut să văd cum îl iau, cum îl cuceresc, mă apropiu de el pe tăcute, pe furis, așa, caut o porțiță prin care să mă strecur cît mai adînc în el și așa, încetul cu încetul, între noi se instalează încrederea. Încep un fel de colaborare. Încep să ne înțelegem. Nici unul din succesele mele nu a pornit decît de sentimentul de frică. Și niciodată nu mi-s-a întâmplat ca atunci cînd primesc un rol să am certitudinea că va fi o reușită deosebită. Întotdeauna am avut groază de ceea ce va trebui să joc, iar primele zile de filmare au fost — întotdeauna! — înfiorătoare. La primul tur de manivela, care este primul contact cu personajul, toate îmi sînt străine și totul este împotriva mea. Toți îmi vor răul. M-am chemat acolo ca să mă nenorocesc, să mă distruge, să mă compromit. Pe urmă, de la o zi la alta, lucrînd, mă așez, îmi găsesc universul meu, am de ce să mă leg și așa, încetul-cu-încetul, sfiala începutului dispăre, dispăre și distanța dintre personaj și mine, se învață el cu mine, mă învață eu cu el și mergem așa, mină în mină pînă la capăt. Dar tot fără să am certitudinea reușitei. Eu știu cum vreau să fac. Nu știu cum va ieși... În cariera mea — pot vorbi acum despre cariera mea, pentru că este destul de mult timp de cînd fac meseria asta, — am avut în felul ăsta și rezultate fericite. Roluri cu care mă și mîndresc, de ce să n-o spun?

Pune în cuvîntul „mîndresc” un grîunte de ironie, care-l face să ridice destina. Întreb care sînt rolurile cu care se mîndrește (sunt vreo șase, e mult? E puțin?), le cunoaștem amîndoi, le cunoaștem și publicul, nu puteau fi altele... Dar eu vreau să ajungem la Moromete, la personajul ăsta al de alții, de altciva în cariera lui. Eu, îl mîndresc, vreau să facem anatomie unui succes.



actorii
noștri
Victor
Rebengiuc:

Dacă în cariera mea n-ar exista decît Moromete și tot aș fi mulțumit pentru toată viața

— Dacă aș fi făcut numai Moromete și tot aș fi fost mulțumit pe toată viața. Contează cum joci, nu cît joci. Satisfacțiile mele, mîndria pentru rolurile pe care le-am realizat, pornesc și din faptul că ele au fost roluri pe care nu mă așteptam să le joc. Cine s-ar fi gîndit să mă distribuie în Moromete? Este șocant. Este altceva. Dar încercarea de altceva, de schimbare, este un program pentru mine. De cînd mă știu, am evitat să mă repet. Am refuzat foarte multe roluri și în film, și în teatru, numai ca să fug de o anumită rutinizare, de manierizare. Regizorii sînt tentați să te plaseze mereu într-un gen de rol cu care ei au avut succes. Asta ține de comoditatea lor... Eu însă știu să mă apăr, știu să îmi urmăresc cariera și sînt chiar mirat cînd cineva îmi asumă răspunderea de a hotărî ce trebuie și ce nu trebuie să joc. Eu știu și singur dacă sînt capabil să fac un rol sau nu...

A știut și că este capabil să-î joace pe Ilie Moromete? S-a gîndit vreodată la el ca la un rol accesibil?

— Nu! Nici nu mi-a trecut prin cap! Dar nici Stere Gulea nu s-a gîndit de la început la mine pentru Ilie, ci pentru Dumitru al lui Nae. Am acceptat, în principiu. Era interesant și Dumitru, deși partitura e cam redusă în film și mi-am dat seama că nu se putea face mai mult pentru că el are o personalitate mai degrabă decît descrisă, decît manifestată prin gest, replică. După un timp, însă Gulea, mi-a spus că cel la care se gîndise pentru Ilie Moromete a renunțat și atunci mi l-a propus mie... Sigur că am fost surprins, dar am fost și plăcut impresionat. Am acceptat pe loc. Era prea frumos! Pe urmă au început problemele: m-am gîndit că e un țaran, o categorie socială pe care n-o mai jucasem, și nimic nu e mai urît decît să „jaci pe țaranul”, să încerci să pari, fără să fii țaran. Dificultățile creșterii, pe măsură ce mă gîndeam că Ilie e un țaran muntean, deci, nu mă puteam agăța nici măcar de o notă pitorească de limbaj... Ei, lucrurile sînt așa, m-am refugiat în gîndul că, țaran-nețaran, în fond el este un om. Că sentimentele lui, gîndurile lui, viața lui sînt lucruri generale omenești și general valabile. Și pe acest general valabil va trebui să mă sprijin ca să-l pot realiza. Să-î fac credibil, crezînd în problemele lui, în filozofia lui, în dificultățile pe care le are în viață și pe care el caută să le învingă...

— De fapt, vorba lui Marin Preda, pe ce v-aș bazat mai cu seamă în încercarea de a fi Ilie Moromete?

— Pe Preda m-am bazat! Pe cartea! Pe asta m-am bazat. Pe urmă, neștiind cum e țaranul, am încercat să mă uit la oamenii din sat, să-î studiez și așa mi-am dat seama că sînt... oameni ca toți oamenii, n-au nimic special, în afara modului de a gîndi, de legarea de pămînt și de familie, de modul de a privi, de a se exprima mai cu inoialță, așa neștiind clar cu cine au de-a face... Mi-a fost de mare ajutor faptul că s-a filmat într-un sat de cîmpie și oamenii pe care i-am cunoscut erau ai locului. Și erau minunați. De fapt, după Preda, pe ei m-am bazat. Ei au fost sprijinul meu real, efectiv și eficient...

— Iertaj-mă, dar eu nu văd lucrurile alfel de simplu. V-aș bazat pe Preda și pe oamenii locului și a ieși un personaj despre care se poate spune, fără sîmț, că este o creație de excepție, nu doar în „ogradă” filmografică dumnezeoasă, dar și în curtea mare a cine-

matografiei. Moromete era un personaj foarte greu de adus în imagine. Alcătuirea lui este foarte complicată: umor, gravitate, sfîtoșenie, dramatism. Între aceste date personale, în carte se potrece o întregă alchimie din care reiese, cu ușurință esența, filozofia lui de viață care este și a unei clase. Dar să vizualizezi lucrul ăsta nu mi se pare lesnicios. Interzic, obligatoriu, alt proces de ajungere la esență o re-echilibrare a datelor din carte, o prescurtare... Aici e de căutat, de parcurs o experiență, un drum. Cum le-a-și parcurs? Cum a-și ajuns la Moromete?

— Păi, ceea ce spuneți reprezintă metoda mea de lucru: eu caut întotdeauna să ajung la esența personajului. La unele ajung mai mult, la altele mai puțin... Iar de ajuns, se ajunge gîndindu-te la el, intrînd în lumea lui, gîndindu-te, în cazul de față, la relația lui cu nevasta, la relația cu pămîntul, cu vecinii, cu autoritatea, cu tot ce-î formează, dar îi și complică, dar îi și îngreșează existența. Toate lucrurile astea de care el se izbește cu plăcere sau cu neplăcere în viața lui, trebuia să intre în gîndurile mele, să devină ale mele. Sigur că într-un fel, cu o anumite privire se uită Moromete la Bălosu, peste gard, și-î vede gospodăria care este din ce în ce mai înfloritoare; are o anumite atitudine față de Dumitru lui Nae sau de Cocosăli, prietenul lui; într-un fel se poartă cu nevasta, într-altul cu copiii, în altul cu Nicolae, pentru care are o stăbucinoasă ascunsă. Astea sînt „amănunțele” care mi-au guvernat, ca să zic așa, munca la realizarea rolului: Echilibrul, sigur că e greu de găsit. Nici nu prea știu cum să-î găsești. Dar dacă toate lucrurile pe care le știu despre personaj sînt bine gîndite, bine adunate și puse în relație, echilibrul vine singur... Eu nu știu să teoretizez. Eu pot să prezînt probe practice. Probele practice sînt rolurile pe care le-am jucat... Luați-le, analizați-le și judecați singuri. Ce partitură are într-un film pe un scenariu original, și ce partitură are în — să nu mergem la Preda și la Moromete, să mergem la Tănase Scaliu. Ve-deți Tănase Scaliu, urmărit cu „merge” personajul, cum există și judecați. Nu întîmplător toate rolurile notabile din cariera mea, și asta o susțin și tu tare, au fost în filme făcute după ecranizări... Restul, cum fac eu rolul, cum ajung eu la un personaj, cred că și mie îmi este greu să știu. Eu îmi văd de treabă. Și am căutat întotdeauna, și voi căuta și de acum încolo, dacă sănătatea îmi va permite, să fiu cît mai autentic. Pentru că, de fapt, asta mă preocupă: adevărul personajului. Eu sînt un actor realist. Mie îmi place să arăt personajul. Mă străduiesc! Mă străduiesc să conving spectatorul de autenticitatea personajului, să-î conving că este un om care trăiește aici, lingă tine, lingă mine, lingă noi. Nu mă interesează să arăt cum sînt eu. Eu așa mă consider, un actor realist, și de compoziție. Însă compoziția la care recurg nu este exterioară (decît atunci cînd rolul o cere), ci de caracter (vezi matala ce adînc lucrezi) Adică, încerc să diferențiez fiecare personaj, prin diversele trăsături de caracter. Și nu eu impun, personajul își cere o anumite modalitate de tratare din punct de vedere caracterial. După cum se poartă cu celelalte personaje, cu el însuși, după cum gîndește, vorbește, mă obligă să-î plasez într-o lume: lumea lui... Am spus odăvit, într-un interviu, că as dori să joc un rol așa cum vreau. E, aici, la Moromete, aproape că mi se întîmplă lucrul ăsta...

— Aproape?

— Aproape! Deci încă mai am de mîncat...

— Aveți faimă de actor dificil, supărător de exigent, fixat în părerile lui pînă la încăpăținare. Nu vă supără faima asta?

— Nu. Parte din faima asta vine și din neputința mea de a lingui. Nu știu să fac frumosi, nici în fața juriilor, nici în fața publicului. Nu am temperament de subaltern. Pot să fiu doar subalternul unui mare talent. Al unui om pe care, prin capacitatea lui dovedită, îl pot considera superior mie. Altfel... nu. Pe urmă, ca să fii plăcut tuturor „să te ai bine cu toată lumea”, mai trebuie să faci și compromisuri. Toți facem așa... niște mici compromisuri, și eu am făcut, dar am știut că sînt mici. Bine este, însă, să nu faci deloc compromisuri. Trebuie să ajung la această înțelepciune. Sau tîrîe de caracter...

— Dar succesul? Ce efect are succesul asupra caracterului unui actor?

— În general... nu știu. Pentru mine succesul nu înseamnă nimic. Nu mă amețește. Știu că acum este, și pe urmă nu mai este. Ce înseamnă succesul? Înseamnă că oamenii vin, văd, le place și peste o zi au uitat. Cu desăvîrsire. Asta e succesul. Și Shakespeare se uită. Totul se uită. Succesul nu creează decît niște satisfacții interioare, personale și ele de moment. Dar nu e grav. Mai grav mi se pare că nici însuccesul nu are vreun fel de urmări. Se vede clar, de la distanță, cu ochiul liber că ești în urmă. Ai insistat alții de mult încă, pînă la urmă, nu se poate să nu se vadă, dar în continuare și se dă șansa să-ți afirmi o despectaciune pe care nu o ai. Așa începi, în continuare, faci timpului. Succesul și însuccesul actorului, după mine, stau pe picior de egalitate din acest punct de vedere. Adică, nu contează.

— Eu îmi imaginam succesul ca pe un carburant...

— ...în căpătare pătrunde „Imagine și sunet”. Tudor, școliar, înarmat cu tot ce-l trebuie pentru zisul lui de muncă, roșind clar, politicos: „Sărut mina, la revedere”.

— Ce faci, domnule! Pleci? Ai mîncat? De ce n-ai mîncat? Ți-am spus să te descurci singur! Mere Ți-ai luat? Cum nu Ți-ai luat?! Păi ia-Ți!

Tudor se duce — urmat de tatăl său — să-și ia merete impuse iar eu mă uit trîznit cum în filința actorului nostru Victor Rebengiuc de care eu nu mă puteam apropia nici un personaj într-alt, și cu alina forță, are el însuși, se ridică masiv, copleșitor și adevărat-adevărat, Ilie Moromete. Tudor habar n-are că pentru momentul ăsta el este Nicolae, așa cum Victor Rebengiuc n-are habar că, pentru momentul ăsta, el este Ilie Moromete. „Minunea” durează doar cîteva minute, pentru că cel care se deosebește în fața mea este, firește, Victor Rebengiuc. Unde am rămas? La carburantul! La succes...

— Da... sigur că e un proces întreg aici care intră în lucrare și distilează totul și că fiecare succes mai creează un strat, se mai așează ceva în tine, cu fiecare reușită, sigur. Fără discuție, starea de spirit și se schimbă în urma unui succes. Dar eu niciodată nu mă gîndesc la succes. Nu joci ca să ai succes!

Agresivitatea lui binecunoscută începe să-și arate colții. Bănulesc sub es o timiditate mare și o emolviată pe măsură. Așa e?

— Aș minți spunînd că nu sînt un timid! Și sigur că agresivitatea mea este reacția la timiditate. Un fel de plătosa, scutul meu de apărare. Iar emolvi sînt! Cum să nu fiu?! Altminteri, cum mi-s-a face meseria? Doar emolviata mă salvează! Sînt emoțional la întîlnirea cu un rol și atunci am... grijă, așa. Și mi-î place. Da, îmi place. Însă mă căut. Însă mă căut, că nu m-am tocit, că nu m-am îndepărtat de profesie, că nu mi-a devenit indiferentă, nu funcționez pe ideea: tot ce am făcut e bun! Poartă marca tabiciei, deci e bun! Ei, nu tot ce poartă marca tabiciei e și bun. Eu știu asta.

— Păreasa dumnezeoasă! N-o împărțesc. Și nici publicul n-o împărțesc. Ca film de discuție, însă, ar suna frumos...

— Finalul nu-l facem acum. Finalul îl facem cînd îmi încetez activitatea. Pînă atunci, la revedere și „Ja novi stresiti”, cum se spune... Adică, la noi întîlniri...

— Îmi convine să înțeleg că am ușă deschisă la dumnezeoasă pentru o nouă discuție...

— Da! După viitorul meu succes, sau după viitoarea mea cădere — și mă aștept să am o cădere spectaculoasă, de răsnet, nu una oarecare — ar fi bine să stăm și să discutăm despre...

— Îmi propuneți, după anatomia unui succes, anatomia unei ratări... Vreau să vă spun ceva: n-o să avem prietaj!

— Nu se știe! Să vedem... Să mai vedem!

Interviu realizat de
Eva SIRBU



Decor buftean:
Bucureștiul
anilor '30
(cu Valentin
Uritescu
și Marcel
Iureș)

Oamenii de aur ai studioului

Platoul de filmare,

... Băieți, filmul este o poveste cu dichis! In-
trebati la montaj negativ, la Gabi Plesoianu!
Mama fotogramelor!

Până și Strömex sînt un fel de Lolek și Bo-
lek ai magaziiilor și tuturor secretelor recuzi-
tei din Buftea, iar cînd pomenesc de Gabi
Plesoianu, o spun din tot sufletul, pentru că
vorbec despre un om cum rar se înfîlesc și
despre un profesionist cum puțini există. Să
întrebi ce sînt fotografiile? În cetatea de
scaun a filmului românesc, este un fel de sa-
crilegiu. Dacă nu știi acest lucru nu poți să te
urci nici măcar în autobuzul lui neena Frantz
cu care se ajunge la Buftea. Singura per-
soană care îți va explica pe înțelețiu, cu calm
și rară pricepere, este Gabi Plesoianu.

Secvența 4.
Laboratoare immaculate. Halate albe. Mese
și derulatori lucind. Femei liniștite, meticu-
loase, calme, cu mini a căror agilitate e greu
de urmărit, îmbrășate cu mănuși albe de
bumbac.

Acesta e montajul negativ. Mii de numere
de perforații urmărite cu lupa. Sute și mii de
lipituri cu acetona la negativele originale.
Munca lor încordată, tăcută, ține de tehnica
filigranului. Aici se naște negativul original al
filmelor pe care le vizionăm. Ține de răspun-
derea maximă. Nimic nu se mai poate reface.
Orice fotografie valorează cît tot timpul, pen-
tru că fără ea nu se poate.

Gabriela Plesoianu ține filmul în minile ei.
Uneori, cînd toată Buftea doarme, Gabriela
Plesoianu și "montajul negativ" muncesc. În
curînd va fi premiera.

P.P. Gabriela Plesoianu este o femeie fără
vîrstă. Un om cu un zîmbet mereu pe față
pentru orice o solicită. O memorie pe care o
poate învăța și un calculator din ultima ge-
nerație. O atenție distributivă pe care numai
munca făcută cu pasiune o poate dezvolta.
Un om minunat. A crescut generații de tineri
pentru montajul negativ. O caracterizează o
mare dragoste pentru film. Cartea ei de vi-
zită: FilMOTECA de negative Buftea.

Secvența 5. Epilog.
Acesta a fost un raid rapid prin studiourile
Buftea. Un asemenea reportaj filmat, ar putea
fi debutul unui serial despre oamenii din Stu-
dioul de Producție Cinematografică. Despre
toți acei ce stau alinați în spatele ecranului
pe care publicul nu îi cunoaște, dar care sînt
"Acei oameni minunați" cu Truda lor pentru
filmele noastre.

Cine știe ce și cîți înseamnă o fotografie,
care este greutatea ei absolută în airul muncii,
... are permis de liberă intrare în Studiourile
Buftea.

Anghel MORA

scenograf. 30—33 de ani. Serios. Tăcut.
Foarte muncitor. Modest. Bun coleg. Lu-
crează de peste 10 ani în studioul Buftea. A
înălțat piața unui București care astăzi nu
mai există. Piața oricărui oraș este sufletul
zbucliat al acestuia. Iar "orașul" acesta,
acest decor de film, a fost înălțat înții de
toate cu mult suflet. I se spune "meștere". Ce
il caracterizează pe Lucian Nicolau? Talentul
și marea dragoste de film.

Secvența 3. Aparatul de reportaj se mută în
spatele... unui aparat de filmat Mitchell. Ală-
turi se află Nica. (Cine nu-l cunoaște pe Nica
înseamnă că habar nu are ce este acela un
aparat de filmat). Este mecanic de cameră.
Aparatul Mitchell are o prelungire brunetă ca
pana corbului, cu doi ochi negri ca doua
mășline, cu ticuri nervoase și două brațe
încolăcite peste el ca niște tentacule. Prin
această prelungire, aparatul "respiră". În "ter-
meni tehnici" se numește Vlad Păunescu și
este un ceva fără de care imaginea de film
fictiv nu se poate concepe.

P.P. (adică prim-plan, adică ne apropiem
de personaj). Are 30—33 de ani. Este ca ar-
gintul viu. Zîmbește tot timpul și e malțios.
Are ceva din darul ubiciuții, fiind pretutun-
deni în același timp și, mai ales, călare pe
aparatul de filmat. Ii plac funicularele. Ce îi

Acei
oameni minunați
despre
care spectatorul
știe foarte puțin

este caracteristic? Talentul și dragostea de
film. Clar? (adică șarfit). Nu poartă carte de
vizită. Are în buzunarul de la vestă câteva fo-
tografii cu care se prezintă. Cineva din figu-
rație întreabă ce sînt acelea fotografiile? Și
pentru că în jurul echipei noastre de la stu-
dioul "Sahia" se agită o grămadă de lume, las
ecoul întrebării să se răsfîngă asupra celor
din preajmă. Imi răspunde Strömex (și cine
nu-l cunoaște pe Strömex înseamnă că nu a
auzit de Studiourile Buftea) în cor cu nea
Pană (și cine nu a auzit de nea Pană, în-
seamnă că a trăit chiar degeaba în Buftea):

lași cîmp plin de buruieni, de cîteva vechituri
(mai sînt și vreo trei ciîni vagabonzi) se
plimbă un tînar zgribuit, purtînd cîteva suluri
de hîrtii și calcuri. Este început de noiembrie.
Bate vîntul. Tînarul privește în stînga, în
dreapta. Poartă o șapcă de piele tocită ușor.
Poartă barbă. Dar cine este el? Este cel ce
va crește un oraș, o piață, cîteva străzi, un ci-
nematograf și două localuri de mahala. Deci
este antreprenor! Nu! Este scenograful Lu-
cian Nicolau. Încă nu îl cunoaște nimeni.
—Pă, cum să faci el Bucureștiul de ală-
dată, Bucureștiul de acum 50 de ani, cînd pe
vremea aceea nici părinții lui nu se luseră
încă? (acestea sînt diferite voci din off, adică
din afara cadrului, pentru a completa am-
bianța cîi de cîi).

Secvența 2 (revenire din flash-back)
Aparatul de reportaj este instalat în decorul
gata terminat. Va urmări inaugurarea decoru-
lui. Se pune obiectivul cu focala de 50 mm și
panoramizează: „un tramvai, „Marconi”, „La și-
cut elegant”, un portret printre discuri de pe-
telon: „Lică Rădulescu — chanteur”, „Cam-
pus Bassa — Loterie”. Piața este, deocam-
dată, pustie. Tramvaiul galben, parca ieșit
dintr-o carte poștală decolorată, pornește cu
un clinchet. Aparatul de filmat urmărește
tramvaiul care merge. În decor pătrund per-
soane. Piața se animă. Par a veni în preum-
blare tocmai de la podul Mogoșoaiei, pînă
aici, în Piața Grivița. Au gulere și căciuli din
blană de ier. Unul dintre ei și-a petrecut sa-
lul de mătase albă peste umăr, la fel ca Ra-
mon Navarro. Cine sînt ei? Eugen Barbu și
Marin Teodorescu. Scenaristul și, respectiv,
producătorul delegat. În spate, cu palăria de
letru, cu boruri largi, Marin Gheoroe. —Pă,
n-am spus eu că se poate? Se perindă toată
sufletura studioului Buftea. Într-un colț, tăcut,
Lucian Nicolau. Zîmbește modest.
P.P. (adică prim-plan). Lucian Nicolau —

Buftea, azi

Cinecronică sentimentală

Cinecronică: Cuvînt compus din Ciné (de
la cinema) și cronică (consemnare, letopisat).
Cu alte cuvinte, cronică în imagini. Ce „con-
semnează” fotografiile? Oameni, eveni-
mente, fapte inedite, portrete sentimentale,
personalități.

Un compartiment al studioului de filme do-
cumentare „Alexandru Sahia” se numește
chiar așa: Cinecronică. Un serviciu special a
cărui ocupație este aceea de a nu pierde nici
un eveniment irepetabil, nici o manifestare
inedită și de a aduna, ca într-un jurnal, me-
moriile filmate.

Subiect de cinecronică: Inaugurarea unui
decor exterior în Studioul Buftea. Obiectul
filmării: Bucureștiul de altădată. Data filmării:
martie 1986. Locul filmării: Fostul teren viran
de lângă grajdurile Buftea.

Secvența 1. Flash-back, adică amintire, în-
toarcere în timp (în care apare un personaj
fără de care nici nu se încumeta nimeni să
construiască un decor). Pe un cîmp pustiu,
apare cu palăria-i cu boruri largi Marin Ghe-
oroe. Cine este el? Director de film, (Cine
nu a auzit de Marin Gheoroe înseamnă că
s-a născut abia după 1985). Privește în toate
părțile și mormăie: Eu cred că se poate! P.G.
(adică un plan general, foarte larg). Pe ace-

machiorul

A da chip obrazului

La fel de veche ca și dansul, arta machia-
jului vine din negura timpului și-i caracte-
rizează, ipostazele chipului omenesc fiind me-
reu altele, de la sacru la profan fiind nițica
distanță (unii cred că distanța este iluzorie),
dar nu asta-i problema, adică tocmai asta-i
problema, machiajul fiind al filmului ca și ac-
torul, ca și costumul, ca și decorul în care se
petrece povestea, de la vedetă și pînă la ulti-
mul figurant transmitîndu-se instantaneu în-
trebarea cum arăți?, trei riduri vizibile deven-
înd un calvar, ca să nu mai vorbim de „cate-
goria estetică” „Parmen auriu” folosită pe cori-
doarele studioului atunci cînd se învește o
divă de excepție sau vreunul numai mușchi,
numai piept, lată un bărbat deștept! Ochi al-
baștri ai Rozaliei Barta văd și selectează: și-a
cîștigat faimă în alții ani de pictură pe viu,
adică pe fața omului, trusa ei de machiaj fi-
ind capabilă de minuni; sînt actrițe care se
machiează așa cum le-a învățat Roji, toți actorii
din țară întrebă de ea și vor să lucreze cu
ea, inclusiv regizorii, pe primul loc situîndu-
se Sergiu Nicolaescu, ca actor și regizor,
cu care Roji a colaborat la aproape toate fil-
mele, nu numai la machiaj, dar și la marea
capitol al bărbilor, perucilor, mustăților și ră-
nilor de topor, lance, halebardă, pistol, schije
de obuz, cnuț, rețevi, mese și scaune, folo-
site de protagoniști în bătăliile din cartea de
istorie.

Rozalia Barta s-a născut la Cluj, la poalele
Feleacului. La numai 6 ani visa să ajungă ac-
trită, la 14 cînta și dansa pe scenele caselor
de cultură, la 17 era țesătoare la fabrica „He-
lios”, apoi György Kovacs i-a remarcat talen-
tul și-a trimis-o la București, unde Costache
Antoniu și Niki Atanasiu i-au dat nota 10 la
examele de la IATC, la fel ca Margaretei
Pogonat și Tatianeii Lekel, aspirante și ele,
pe atunci, la luminile rampei. Apoi, într-o di-
minea, la venitul la Buftea și n-a mai plecat,
uluidu-și colegii de Institut, fiindcă s-a în-
drăgostit de montajul de film — dragoste pa-
sageră —, după care a ales machiajul și pe-
rucheria, ca fiind mai apropiate de ceea ce o
facea să nu doarmă noaptea, adică...
sculptura. A devenit asistentă lui Iancu Ștefa-
nescu, a actorului, sculptorului, machiorului
și pictorului Iancu Ștefănescu, șeful machia-
jului din cinematografie, nume de legendă,
despre care se zice că era mai iscusit decît
înșiși Jean Romanită de la Teatrul Național.

Să sculptezi
caracterul direct
pe fața
personajului

Cu Arachelian și Bordenav, maeștri parizieni
ai grimei, cu somitățile de la Mosfilm, cu stu-
diile americane privind machiajul Pancale și
Panatic și-a completat talentul nativ, colabo-
rînd, în permanență, cu operatorii de im-
agine, cu pictorii scenografi și de costume, cu
regizorii și marii actori. Ca machieur șef a
debutat în „Dol vecin” (regie Geo Saizescu),

apoi a continuat cu încă vreo 50 de filme,
prin penelurile, fardurile și virfurile degetelor
sale trecînd sute și mii de actori, de la Maria
Filotti, Ion Iancovescu, Radu Beligan, Ion
Fințeșanu, Maria Tănase, Jules Cazaban,
Marcela Rusu, la Orson Welles, Georges
Marchall, Pierre Brice, Helmuth Lange și încă
mulți alții. Ciubotărașu spunea despre Roji că
are mini de aur, marel actor obișnuit să
arunce cu ce-i venea la îndemînă atunci cînd
il nemulțumea machiajul... Welles se grima
singur, n-o lăsa pe Roji, în Bătălie pentru
Roma, decît să țină oglinda și să puncteze
cîte un mic amănunt, machiorul lui englez
revînd decît misiunea de a turna diverse li-
couri în pahare... Cel mai asemănător Mihai
Viteazul cu stampele de epocă a fost... Sergiu
Nicolaescu, dar acesta a renunțat la rol în
fața marelui Amza Pellea...

Rozalia Barta: Am avut șansa să fac ceea
ce imi place — fiindcă machiajul modelează
prin lumină și lumina modelează prin machiaj

Și ea, machieuză, a contribuit la viața
acestor personaje de epocă... (Amza Pellea, Ioana Buleacă
și Sergiu Nicolaescu în Mihai Viteazul

O artistă a machiajului
(cu Birlie la Două lozuri, cu



O școală a vieții



Tudor Stavru acum 10 ani...

codată constrins. Lăsa impresia că aștepta de mult să facă acel ceva și că era mulțumit că tocmai se ivise momentul potrivit să facă acel lucru.

Își ținea urechii cu un fel de jenă pentru lora pe care o emana.

Lua riscul ca pe o exprimare a unei existențe superioare. Când nu simțea risc în ceea ce făcea, se suspecta de nimicnicio. Prin tipul său de risc, deschidea drumuri și pentru ceilalți cascadori. De aceea nu se înșururau. Alegea pentru ceilalți riscul spre care aspirau și care le dădea măreție. El socializa riscul. Tudor Stavru nu era cascador doar în orele de filmare. Considera că un bun cascador trebuie să aibă o mentalitate integratoare, specifică. De aceea relația cu el avea un caracter subtil inițiativ. Voiai să fii ca el.

Avea o știință a suferinței? Așa zicea. Ar fi luat suferința oricui asupra sa pentru că, zicea, el știa să sufere.

Era gata să învețe, oricând, orice. Îi iubea mult pe Eminescu și pe Hemingway. Scria poezie. Publicase una și ținea ziarul la el. Despre Hemingway știa lucruri interesante. Din punctul lui de vedere a deveni măreț însemna a te relaționa mereu la felul în care Hemingway înțelegea că trebuie să fie un bărbat. Voia mult să învețe arta toreadorului și se întreba dacă ar reuși.

Tudor Stavru nu era confesiv. Devenea confesiv numai din necesitate pedagogică.

Îi dădea întotdeauna sentimentul măreției umane. Părea că nu poate fi înfrânt nici de către propria moarte și aceasta nu pentru că ar fi făcut fapte nemuritoare, ci în ideea că și-a dominat mereu moartea. Înălța moartea la un fapt de viață, un fapt pe care-l și consumase într-un fel numai de către el și el.

Modul singular prin care emana în jurul său măreție constituie pentru mine un ideal personal, un mod de a fi spre care tind, dar la care încă nu am ajuns. Dar aceasta este ținta mea. De la Tudor Stavru am învățat legea morală fundamentală a bărbatului: când într-o relație există un rău, să-ți asumi tu mai mult, în exclusivitate. Aceasta trebuie să fie legea morală fundamentală, cea care-ți ordonează caracterul. Această retorică a modului de organizare a universului înconjurător acest izvor din care pornesc frumusețea și ferocitatea poartă, pentru mine, marca Tudor Stavru. Lumea se organizează și se va organiza în jurul meu pe modelul Tudor Stavru.

Tudor Stavru era un om de caracter. A fi om de caracter înseamnă a acționa previzibil în situații imprevizibile. Modul în care a murit Tudor Stavru în 1977 vorbește exact despre calitatea caracterului său.

Aurelian TIU DUMITRESCU

Prin 1973, Sobi Ceh și Tudor Stavru intraser deja în legendele cascadoriei.

Se filma Pe aici nu se trece. Eram cazați la hotelul „Astoria” din Arad. Pe atunci, ieșeam din adolescență și mă angajam de curând ca recuziter. Aveam la activ doi ani de box.

În urma unei scene foarte dure cu niște luptători din localitate, Tudor Stavru m-a întrebat cine sint, ce fac și m-a luat pe lângă el. A vrut să facă din mine un cascador. Datorită lui mi s-a dat un contract, dar a trebuit să plec din cinema. Tot în urma unei întâmplări.

Între Sobi Ceh și Tudor Stavru, existau câteva diferențe. Stavru se credea egal cu Sobi în ceea ce privește curajul în acțiune. Îl admira pe Sobi pentru cascadele sale pe mașini și-și considera superior din punct de vedere tehnic și metodic. Sobi spunea că Stavru are un curaj mai mare, că este mai sigur în situații limită. Sobi, care este un om curajos până la granița cu imposibilul, dacă spunea despre Stavru că are mai mult curaj, înseamnă că simțea în calitatea curajului lui Stavru un ceva care mușca din irațional.

Sobi a fost și este un om elastic, mobil. Are disponibilități mimice, este uenor și pătimas. Tudor Stavru era fix. Semăna cu Vlad Tepeș. Avea un fel de dublură a pleoapelor care trădează o stare felină a caracterului. Violenta sa era defensivă, reprimată. Totul era strunit în el prin voință. Era întotdeauna egal cu el însuși. Era brunet, înalt, de 1,77, făcuse canotaj. Mișcărilor lui aveau o geometrie anume. Mereu aceeași. Pașii săi erau îngroziți de egali și, chiar dacă țugea, distanța dintre călcări nu se schimba. Îi dădea un sentiment de claustrare, de impersonalitate.

Când trebuia să facă ceva, nu se dădea ni-

— adică să pictez în relief, pe fața omului, deci să sculptez caracterul personajului, detale lui fundamentale. Nu-i deloc simplu. Această artă există de mii de ani și, unsoi, simpla asemănare fizică nu are nici o importanță. Când realizezi caracterul și asemănarea fizică într-un singur tot și mai știți și ce poate da actorul, fel de înălțat al noștrii cer, cum se zice. Crezi, unsoi, că totul e perfect, dar probele filmate nu ies bine și trebuie să îți totul de la capăt, fiindcă n-ai ținut cont de caracteristicile chimice ale peliculei, de culorile decorului, de costume, de unghiurile de lumină... E nevoie de intuiție, de talent, dar înainte de toate trebuie să știi ce vor regizorul și operatorul șef de imagine, realizatorul decorului și pictorii de costume, să-ți înțelegi ca artiști și să încerci să fii în gândul lor, în vizul lor. Grima și peruca de teatru sint ceea ce sint, la film însă totul trebuie înmuțit cu o sută — mă refer la dificultăți — fiindcă aparatul de filmat vede enoma, un prim-plan evi-

dențiază prin și poru din pielea cea mai fină... Se face o confuzie regretabilă între grima de teatru sau film și cea necesară străzii, împrejurărilor cotidiene din viața omului. Cele mai multe fete nu prea știu să se machieze și foarte mulți băieți poartă costuri care nu-i avantajează, tocmai fiindcă vor să imite, să emene cu cutare sau cutare vedetă. În această privință nu există modele, există doar unicate. Vîrsta, tipul de caracter, anotimpul, vestimentația, împrejurarea — iată cîțiva factori de care trebuie mușai ținut cont. Bunul gust se normează aproximativ. O lime de creion nu avantajează toți ochii, iar cantitatea de fard de pe obraz nu-i direct proporțională cu frumusețea. Nu există oameni urîți, urîțenia are sarmul ei, de n-ar fi să-i amintesc decât pe Birlic. Machiajul discret e preferabil unui întreg tub de vopsea și o cofatură executată în cinci minute, pentru o împrejurare oarecare, e mai de efect decât o ședință de trei ore în care un „specialist” îți construiește pe creștet o prăjitură imensă din bucle false, ace și fixativ...

Ochii albaștri ai Rozaliei Barta și-au păstrat tineretea, cunoaște secretele înfățișării tuturor actorilor, dar, să nu vă temeți, ea este convinsă că toți oamenii sint frumoși... Cunoaște mii de rețete și-ar vrea să-și împărtășească experiența profesională într-o carte sau în cadrul unor cursuri pentru tineret, la casele de cultură. În 1982 a fost onorată cu Meritul cultural cl. I pentru contribuția ei la realizarea filmelor și, modestă, spune că Jeni Mocanu, Ana Stan, Aurelia Baciu, Mircea Vodă, Anastasia Vitanidis, Elena Rucăreanu, Anton Maria, Violeta Marinescu, George Drăghici, Mariana Dănculescu, Florica Vaeni, Maria Mătasă și Rodica Ciozan, colegele și colegii ei de breaslă din toate generațiile, sint la fel de buni profesioniști ca și ea, la fel de pasionați... Îmi povestesc apoi despre marii actori dispăruți, are un haz aparte când povestește, apoi îi surprind în colțul ochilor o lacrimă...

Marcel PĂRUȘ

Rozalia Barta
Ion Dichiseanu la Mihai Viteazul

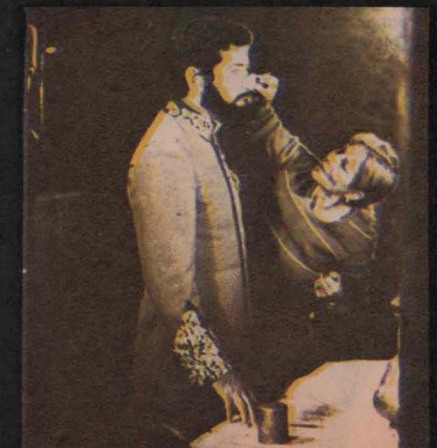


Foto: Vieter STROE

Antrenament hipic estival, Buftea '87
(Mariana Buruiană și Ioan Albu)

exemplaritate

Colegi

Ce ascunde
o secvență
care arată
cum se răstoarnă
o mașină?

cînd la galop, injurînd și stringînd din dinți. Calul mă simțise și nu mă prea asculta, iar eu nu cunoșteam încă îndeajuns de bine comenziile, ca să-l pot învinge răutatea. Șașu rupt și prinsă cu sîrmă îmi perforase cizma dreaptă și mă jena în dreptul genunchiului. Sîrma reușiseră să-îndoi așa încît să nu-l rănească pe cal, în schimb, pentru mine, orice mișcare era un chin, așa încît abia mă țineam în sa. La un moment dat, Rusu, care-mi observa de cîțva timp manevrele, se desparte de grupul băieților și se apropie de mine întrebîndu-mă „cum merge?”. Eu tac și dau din cap, cam în seaușul lui... „merge”. El mă privește cu înălțată după care îmi propune să schimbăm șeile. Surprins, mă opresc, facem schimbul, după care plecăm într-un galop reținut ca să-l ajungem pe ceilalți. Rusu e un tip dur și arată de parc-ar fi cioplit în piatră, nu este ceea ce s-ar putea numi „un cumsecade” de aceea gestul lui m-a uluit, dar m-a și încălzit: eram colegi. El fiind un călăreț mult mai bun ca mine a ajuns fără probleme la Snagov. (Deși sîrma trebuie să-l fi deranjat și pe el). Eu, cum ajung, mă îndrept spre punctul sanitar. Îmi scot cizma plină de sînge. Sîrma cu care era prinsă scărîta îmi perforase gamba în cîteva locuri și, la fiecare pas, simțeam o durere ascuțită pînă-n sînd. Asistența îmi face pansamentul la repezeală și încalec sub privirile amuzate ale lui Rusu, care mă anunță că pînă mă înșor îmi trece. Rid și eu și ne îndreptăm spre locul filmării. De atunci înainte ne leagă ceva. Pe parcursul anilor, ne-am întîlnit la multe filme. În pauzele de filmare sau cînd nu filmam noi, Rusu făcea muncă de pedagog cu mine. El făcuse o școală de șoferi profesioniști, așa încît îmi explica cu multă precizie cum e construită o mașină, la ce folosește fiecare piesă. După astfel de discuții, a doua zi sau în zilele următoare, căutam să ajung la un cîciop și „mă jucam” ore întregi identificînd, pe diferite caroserii vechi, cele spuse de Rusu. Așa s-au adunat luni de zile de discuții despre mecanică, cascadori auto, ralii, cascadori străini. Cred că nici pînă în ziua de azi Rusu nu știe c-a sădit în mine sămînța curiozității și a plăcerii cascadorilor cu mașini.

Astăzi am filmare, undeva, pe o șosea în afara Bucureștiului. Film de circulație rutieră, unde trebuie să răstorn o mașină care părăsește carosabilul. Locul trebuie pregătit. Împun o cu cîțiva băieți am pus mina pe tîrnăcop și am început să scoatem borma din beton. Nu era de ajuns. Am anunțat echipa că trebuie să spargem bordura pentru că era o derivelare prea mare și, la impact, ar fi putut rupe roata. Au început toți să vociferaze că am pierdut și așa destul de mult timp cu borma aia și că diferența de nivel pe care o crează bordura între carosabil și trotuar nu este decît de 10 cm.

Discut cu operatorul și consultantul de la mișcile, cu toți ceilalți și mă las furat de parerile lor.

— Motor!

Mașina, o vechitură, vibrează la turația motorului. Schimb a III-a și la locul stabilit părăsesc șoseaua, sar bordura, simt un șoc pe care nu prea îl bag în seamă, după care penta. Acum este momentul cînd trebuie să trag de volan. Zis și făcut, bag mina dreapta în volan și trag cît pot de tare: se mișcă 15—20 de grade, dar atît. Pun și mina stînga și trag cu disperare pentru că deja trecuseră de locul pe care îl stabilisem cu operatorul Horia Bolboceanu. Mașina a schițat doar că se ridică pe două roți, dar atît, a plecat mai departe angrenînd după ea o avalanșă de pămînt amestecat cu iarbă și bolovanii după care s-a oprit într-un nor de praf. Toată lumea alergă spre mine să vadă ce se-nîmplă. Descal centurile și cobor îndreptîndu-mă direct spre roata dreaptă, fața. Sint sigur că n-o s-o găsec, dar nu, roata există, îndoită și bagată dedesubt. Privim cu toții mașina care arată jalnic: plină de praf, cu bara smușă, aripa îndoită și roata ruptă. Majoritatea și-au dat seama că au greșit cînd au susținut că bordura nu trebuia spartă. Nu știu cum se simțeau ei, dar mie îmi venea s-o mîncînc începînd cu tabla capotei și terminînd cu... cei care susținuseră că merge și cu bordura. În tot neacuz nu știu cînd și de unde a apărut, din ferice, un tractor cu care am tras mașina înapoi în șosea. Axul de la bascula și bascula erau îndoit și cu șanse foarte mari de a se rupe dacă încercam să le îndrept. Ar fi trebuit înlocuite, dar de unde găseam de schimb acolo, în cîmp, cînd ai în trusa de scule doar un cablu de remorcare și un ciocan? Fără să mai ascult comentariile de lingă mine, le spun că m-am săturat de „specialiști ocazionali”: așa încît prefer să-mi fac meseria în liniște și după propriile mele indicații (în cascadele cu mașini, ca și la fotbal, toți cei de față se pricep). Îl rog pe tractorist să vină mai aproape și leg un cablu otel de axul basculei și prin smuciturile repetate ale tractorului, bascula începe să se îndrepte. Termin treaba cu o rangă, după care pregătesc mașina pentru filmare. Pornesc motorul cu teama în suflet să nu se rupă înainte de răsturnare. Trag de volan și mașina se ridică pe două roți rostogolindu-se pe dreapta de cîteva ori. La fiecare răsturnare de pe o parte pe alta, ascult cu o plăcere diabolică cum se turtește tabla carosieriei. S-a oprit. Stau agățat în centuri, cu capul în jos și privesc praful din mașină cum se așterne, încetul cu încetul, pe tavan. Pînă acum mă deranjase, acum îmi oferă răgazul clipei de satisfacție. Mă gîndesc că am făcut multe filme cu răsturnări de mașini, dar nu l-am avut niciodată pe Rusu alături: colaborează cu el nu a rămas decît la studiul discuțiilor și cit de bine mi-au prins. Aștept să încep un film unde am de tamponat și răsturnat niște camioane. Poate acum o să lucrăm împreună.

Ioan ALBU



Pionierii filmului românesc

Al doilea părinte al „Noptii furtunoase“

În spatele acestei seninătăți continuă să gândească film, Maestrul! Domnia Sa ne învață: „Să nu rideți prea tare; asta face răduri...” Și are dreptate. Fața Maestrului la 86 de ani este neridată.

Prezența sa în filmul românesc a fost de bun augur pentru evoluția și impunerea acestui gen de creație la noi în țară și peste hotare. Atunci când vorbește de profesie o leagă, în mod firesc, de har, de vocație, de talent, de profesionalism. Artă i se pare deschisă numai pentru cei care au ceva de comunicat.

Figura artistică și disciplina sînt — zice — două componente esențiale ale muncii regizorale. A reușit să rămână vertical în viață și în creație. Nu se consideră un pensionar; continuă să lucreze. Îmi vorbește de un scenariu după D.D. Pătrășcanu și, mai ales, de altul inspirat din viața lui Leonard — prințul operetei românești.

Citatele din scenariu sînt strălucit interpretate de regizorul-actor. — „Știi că am făcut și poezii?”. Și versurile pe care le rostește curg cursiv, cu o mare încercătură de umor și ironie. Ca un desăvîrșit actor atunci când recită, înalță versul în zona expresivității, cu o muzicalitate firească și cu un sens precis. Îi urmăresc fiecare vers, amuzat de conținutul neașteptat, învaluit cu un umor disimulat. Nota ușor frivolă, mă face să cred că versurile puteau constitui foarte bune texte pentru muzica ușoară.

„Aveam o voce foarte frumoasă și mă gîndeam să devin cîntăreț.” Îi cred pentru că sînt muzicalitatea rostirii sale și caracterul melodios al frazării artistice. Maestrul poate să reinvie oricînd murmurul unor melodii de odinioară.

„În clasa a IV-a primară am fost și premiat la desen. Făceam toate desenele colegilor mei din clasă. Hai să-ți arăt câteva desene”. Într-un bloc mic de desen sînt păstrate mai multe portrete surprinse din profil, caricaturate cu blîndete.

— „Multă vreme am făcut caricaturi ale actorilor, pentru gazete. Iată câteva din ele”.

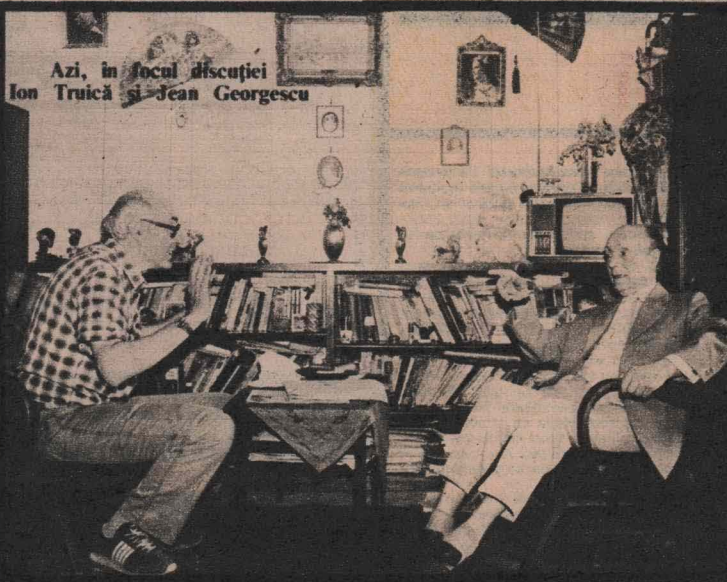
Privesc un album în care sînt păstrate portretele unor actori în vogă din perioada 1930—1940. Linia este decisa, caracterul surprins în esența sa, fără înfloriturile inutile. Desenul este frumos elegant, cursiv. „Am avut și expoziție de caricatură în sala „Mozart” (în actualul local al magazinului „Romanța” de pe calea Victoriei). „Am fost și actor la Teatrul Național din Iași”.

Faptul că Jean Georgescu este un talent polyvalent îmi dezvăluie ceva din misterul artei sale. Deci: poet, actor, cîntăreț, caricaturist, regizor. Faptul că Jean Georgescu desenează îmi reconfirmă o veche teorie a mea despre marii regizori care au fost, mai întîi, desenatori, oameni care minuiu cu ușurință linia și compuneau cu fantezie un desen. Așa se explică obsesia perfecțiunii cadrului, atenția acordată decorului, obiectelor, detaliilor în filmele sale. Privesc minile Maestrului; neobișnuit de expresive ele continuă să vorbească cu fiecare gest.

Monologul său, subliniat, pe alocuri, cu fine mișcări ale unor degete active, inteligente, dezvăluie un sens, accentuează o idee... Încordat, Adrian Gheorghie expune cadru după cadru, fixînd, pentru eternitate, imagini ale Maestrului și ale minilor sale.

Între timp, prin ușa deschisă a balconului, observ un porumbel care planează și începe să ciugulească bucățele de piine. Maestrul spune:

„E blînd, mîncîcă din palmă”.



Azi, în locul discuției
Ion Truică și Jean Georgescu

Mereu tînărul octogenar proiectează un film inspirat din viața lui Leonard, prințul operetei

Am notat tot ce-a zis, dar o parte din notițele reconstituite le-am rătăcit printre radiografiile și materialele pregătite pentru un congres de soția mea. În lipsa unor detalii inefinitezime rămîne o frumoasă amintire globală. Întîlnirea unui artist exemplar.

Ion TRUICĂ

Vă mulțumim, maestre!

Jean Georgescu — părintele cinematografilor noastre, Jean Georgescu — omul-cinema, Jean Georgescu cel care a născut multe talente și a împlinit multe certitudini, Jean Georgescu, mereu îndrăgostitul de acest capricios copil care este cinematograful... Deci Jean Georgescu, deci pe minunatul maestrul Jean Georgescu l-am întîlnit, adică, mai exact, m-a „acostat” politicos în Piața Romană, după ce mă privea vreo două stații în troleibuzul 82: eram în uniformă și cu ghiozdanul pe umăr, mă duceam la lecția de franceză și visam la artiști, la viața lor, la munca lor, la puterea lor, și atunci, tocmai atunci marele artist mă oprește, își scoate pălăria, renunțîndu-și din salutar și rostește cuvintele magice... „domnișoară nu vreți să faceți film?”... Și domnișoara neîncrezătoare și speriată, dar plină de speranțe, spune „Da!”... Și pregătirile încep, minunatele pregătiri, și eu devin „subiectul” principal, al altor oameni care încep să se ocupe de mine, mă întrebă tot felul de lucruri, printre care și ce fac după filmare... și fără să îmi dau seama, fără emoțiile unor probe, am intrat eu în viața lor și ei și El — Cinema-ul, în viața mea, și așa a început munca asta minunată și unică. Eu începem să mă cunosc, începem să înțeleg ce se întîmplă în jurul meu și în mine și îmi priveam pe Maestrul, cel care dirija totul, inventa oameni, închipuia relații, naștea viață care apoi era „trasă” pe peliculă și aștepta momentul întîlnirii cu ei, cu spectatorii, pentru care se făcuse de fapt totul, toată munca asta grozavă.

Și așa se duceau zilele de filmare, primele mele zile de filmare, în preajma acestui minunat om și artist care îmi dezvăluia cu fiecare clipă tainele aîd de rîvnite, care descoperea în mine ceea ce noi eu nu știam și care, fără să îmi dau seama atunci, a imprimat în mine imaginea omului-artist, a omului-sacrificiu, a omului dăruit, a omului care se pune în slujba unui ideal pe care vrea să-î împlinească dîncolo de viața lui, viață care devine și ea parte înfaptuitoare a principalului țel, a unicului scop. Așa trăiește maestrul, așa trăiește Jean Georgescu, asta înseamnă Jean Georgescu pentru noi: un exemplu, un ideal, un vis... Vă mulțumim, maestre drag.

Ioana PAVELESCU

„Așa e viața!”

În ultima săptămîină a anului 1927, afișul cinematografului Capitol anunța o nouă premieră românească: **Haplea**, „comedie grotescă”, în două părți, realizată de desenatorul Iordache, în două desene animate: Iordache, alias Marin Iordă și lansase eroul, cunoscut de la „rampa” revistelor satirice și de copii, într-o serie de aventuri cinematografice mai mult pămîntești decît cosmice. Fiindcă, deși în nacela unui avion de... sîpuner, era înălțat în al șaptelea cer, bietul Haplea trăgea mereu mîța de coadă și se lăsa chelîfănit de soarta sa, Frosa de Hăplești.

— Ai vrut să cunoști lumea? Răbdă! — îl admonesta, pe ceea ce un ingenioasă filmări combinate, creatorul său, desenatorul Iordache.

Cu alte cuvinte, „Așa-i viața!” cum își și intitulase Marin Iordă un scenariu proiectat de astă dată, pentru actori. Scenariu pe care-l tot purta în buzunar căuțînd un antreprenor.

Pentru că, în ziua de grea ar fi fost viața, odată cu incursiunea sa cinematografică, Marin Iordă și descoperise dulceața, contaminîndu-se, adică, de morbul cinematografului. A avut șansa să-î întîlnească, în peregrinările sale pe Ion Georgescu. Deși cu trei ani mai tînăr decît el, la 25 de ani Georgescu-film (cum îl numea lumea) era deja un personaj, specialist consacrat în problemele celei de-a șaptea arte, „Singular specialist din țară în decupajul unui scenariu” cum scrisese marile cotidian „Dimineața”, apăruse de patru ori în film pînă atunci și se bucura de un asemenea prestigiu încît fusese chemat la catedra de actorie a școlii de „mimodramă” Sudio, deschisă în 1927, în localul sălii de dans Lindertafel (peste drum de liceul Gh. Lazăr) de către D. Bugnicek, un ceh întreprinzător.

Elevii plăteau școlii o „cotizație” substanțială în schimbul căreia aveau garanția că vor apare într-un scurt metraj cinematografic, pentru producția căruia D. Bugnicek pusese deoparte un „capital” de 50.000 de lei.

Ion Georgescu avea banii. Marin Iordă scenariu; în primele zile ale lunii mai 1928 începură filmările. Scenariul prevedea ca Gioni (adică Georgescu), tînăr funcționar care mereu intrînzea la slujbă, să fie surprins aergind pe străzile Capitalei. În cale i se ivește un afurist de timpilar care-l barează drumul cu o lungă firmă pe care o transportă, neîndemnitic, în brațe. Lucrătorul calm, imposibil; pîrîitul de funcționar îngrozit de gîndul că va fi concediat dacă mai intrînzea odată. Spectatorul avizat îl putea recunoaște în omul cu firma pe însuși regizorul Marin Iordă care, decenii mai tîrziu, îmi mărturisea că debutase în această scenă cu un trac nebur. Dar pentru ce emoții trebuie să fi trecut bietul Georgescu — cu toată experiența sa actoricească! — fiindcă scena îi cerea o adevărată perfor-

manță acrobatică. El trebuia să ocolească obstacolul, profitînd de apropierea a două velocipediste care aveau să-î remorcheze, sărînd pe cadrul celor două vehicule și părăsind scena în această poziție precară.

Cum vedem, jucau în film Ion Georgescu, Marin Iordă, Mady Strat (în rolul inevitabilei fete de care se îndrăgostește Gioni). Nu era suficient! Conform angajamentului școlii, trebuiau să apară toți cotizații înscrîși în catalogul școlii de mimodramă. Iordă și Georgescu au expediat cu ingeniozitate această sarcină pedagogică. Ajuns fără slujbă, Gioni descoperea într-un ziar anunțul salvator: „Angajăm contabil rutinat.” Cuprins de speranță o lua la goană oprindu-se în fața unui ghișeu: „Aș dori postul. Se mai poate?” Întrebare la care o funcționară amabilă îi răspundea: „Poțiti după colț, Sîntei chiar așteptat!” Ocolind clădirea, Gioni se pomenea în fața unei interminabile cozi de șomeri, la fel de hămășii, care-l invitau să se instaleze la capătul șirului, șîrul acesta era format tocmai din elevii de la Lindertafel care aveau, astfel, posibilitatea să se contemple și ei pe ecran. Așa-i viața!...

Privit astăzi, filmul poartă din piin pecetea epocii de criză în care fusese produs. Rătăcind, de pildă, printr-un parc, personajul lui Georgescu, își ațîntea privirea asupra unui tînc răsfațat care lăsa să cadă pe jos un covrig aromor. În primul moment Gioni avea tentația de a-î ridica. În luptă cu foamea însă, învingea demnitatea. Pentru că eroul, un flămînd de un tip deosebit, unul în haine negre, se simțea observat de un bătrîn așezat pe o bancă. Tot așteptîndu-l să plece, un trecător îl ridică covrigul în timp ce bătrînului își părăsea locul, dîbîndu-și orbește, calea cu virful hastonului alb. Că, așa-i viața!

De altfel, între viața eroului comic și cea a părinților săi, regizorul și actorul filmului, existau izbitor analogii. „Capitalul” lui Bugnicek era mult prea modest în raport cu necesitățile turnării. Abia dacă acoperea costul peliculei, lucrările de laborator și onorariul operatorului german Leo Schwedler pripășit, de curînd, la București. Banii trebuiau drămuiți la singe și cureaua strînsă la propriu, nu la figurat. Ca atare, pentru a face economie de locuință cei doi cinești s-au mutat în aceeași cămăruță închiriată peste drum de școala de Arhitectură, unde stabiliseră — cum se spune azi — „sediuul echipei”. O altă chestiune mai greu de rezolvat era cea a hranei. Marin Iordă îmi evoca, cu savuroasă nostalgie „trucul regizoral” pe care cei doi îl deoseberă. După ce consultau meniul afișat pe fereastra vreunui restaurant și confruntau prețul cu mărunțitul de care dispuneau, unul dintre ei se așeza la masă comandînd chiftele cu cartofi (cît mai muți cartofi!). Cînd porția era, pe jumătate, consumată își făcea, ca din întîmplare, apariția cel de-al doilea confrate. „Sezi, dragul meu” — îl invita, ospitalier, primul. Și „dragul meu” nu se lăsa invitat a doua oră și infuleca jumătatea restanță a porției.

Problemele tehnice ale realizării filmului le dădea mai multă bătaie de cap. Pentru a reda spaimele micului stuțbas inebunit că intrînzea la slujbă, decupajul prezăvuse un traveling. O asemenea instalație nu exista în București în acei ani, dar asta nu-l descuraja pe cei doi cinești. Ei au cocoțat aparatul de filmat pe acoperișul unui taxi peste care, susținîndu-l cu apăsarea trupului său, l-au urcat și pe Schwedler. Numai că la prima pornire a automobilului, deși fusese cît se poate de lină, docilul operator de imagine, tras de aparatul său, a avut tendința să se dea peste cap. Atunci a intervenit, salvator, regizorul care l-a apucat strașnic de centură. Scena a fost realizată cu chiu cu vai, dar exista teama că trepidațiile vehicolului vor face materialul inutilizabil. La proiectie s-a dovedit, dimpotrivă, că ele contribuiau la atmosfera psihologică dominantă: anxietatea personajului în fața perspectivei pierderii slujbei.

Cel de-al doilea film al lui Marin Iordă, realizat în colaborare cu viitorul regizor Jean Georgescu, a fost prezentat la 25 iunie 1928 în completarea sumbrei drame germane „Strigoi”. Ea a fost întîmpinată cu plăcere de către public și cronicile unanim elogioase dădeau speranța unei alte ocazii favorabile pentru o recidivă. Ocazie care, din păcate, nu s-a mai ivit în viața lui Marin Iordă. A fost nu numai un entuziast, ci și om de un remarcabil talent. Cinematografia noastră l-a pierdut, din lipsă de posibilități; l-a cîștigat, apoi, teatrul!...

Tudor CARANFIL



Ion, zis Gioni,
și Georgescu-film.
Ați înțeles: maestrul
Jean Georgescu în
„Așa e viața”, în 1927.



A debutat
sub bagheta
magistrului:
Ioana
Pavelescu

Purificarea prin dragoste

Accentul patetic-romantic, definitoriu pentru sensibilitatea slavă, părea a pune în reliefografia lui Wajda sub semnul excesiv al dionisiacului. Pasiunea contradictorie a eroilor *Generației* sau spasmodic ideologic al tânărului din *Cenușă și diamant*, onirismul melodic al *Canalului* sau cecitatea morală a *Fermecătorilor inocenți* vedeau, la cineastul polonez, fascinația dezeciliului — care a dus inconoclastia romantică pînă în pinzele albe (vezi antologiele ceasfarilor întinse la uscat, multiplicind parcă o *tabula rasa* înaintea ochelariilor fumurii ai lui Cybulski). Incompatibil cu echilibrul, curentul romantic anticipa eșuarea exprimării, în chiar furtuna afectivă stîrnită prin el. Ori, ceea ce coplesete din primele pelicule „de război” ale lui Wajda ține, cred, tocmai de tensiunea cumpanirii formale, în accepțiunea clasic-elină a formei, considerată ca temelie a existenței. Pentru el, războiul păstrează sensul hereditărilor conflictului, al dialecticii prin care se țese „un ochi pe față, unul pe dos”, față subtilă a lumii.

Astfel privit, filmul *Samson* inspiră aerul tragic al întîlnirii dintre Apollo și Dionysos. Chiar dacă aventura exotică a eroului antic s-ar fi pretat, mai degrabă, la o glossă romantică asupra individualismului din dragoste. Din dragostea cu d mic, de la comuna și fă-

larnica *dallia*, care iubeste facind politica (re-tezarea părului, simbol nu doar psihanalitic al virilității, era fin corelată cu pierderea teribilei forțe a bărbatului cu b mare, de la Baubau). Wajda păstrează însă din poveste doar tîlcul, conferindu-i un sens major. Sinecdoxa filmică trece greutatea temei cuplului (de contrarii) în circa întregii umanității. Castrarea e echivalentă cu dispariția speciei. „Tizul” varșovian al glorioșului Samson s-a metamorfozat într-un benign adolescent, eflit în limitele normalității de foamea dintr-un ghetou, în timpul celui de-al doilea război mondial. Impecabil distribuit și condus, actorul Serge Merlin emană o strălucire iălnă, potențată de eclera, învederindu-și adevărata putere cerută de rol: iubirea pentru ceilalți, catalizată de dragostea accidentală a acaparatoarei Dalie. Erosul vulgar este răzbit de conștiința inspirată prin supliciu. Prin transparențele dense, de interior, operatorul parcă se strecoară cu degetul pe buze, dînd peliculei izul acela de documentar miraculos, sensibil amestec între discreția și spaimea artistului față de verdictul existențial. Hăituaia fostului Maciek pe timpul de cunoaștere, sîrșitea apolinică pentru noul Samson, ca refugiu în spirit, ca *epetaste* — înaltare a sufletului purificat prin iubire, deși năpăstuit de filisten, nazisti s.a.m.d. Panoramarea în obscuritate a celei sau a beciului invocării supreme păstrează

Nu e Maciek din familia eroilor lui Wajda, dar este Zbigniew Cybulski (cu Ewa Krzyzewska în *Ucigașul și fata*)

ceva din majestatea și grația ecumenică. Jerfa pînă atunci solitarului, convertit la solidaritate împotriva urii față de semenii — jerfa ilustrată de regizor printr-un plonșeu al eroului-lui kamikaze, dar și al aparatului de filmat, cu o mișcare ce acoperă ca un giugiu locul exploziei atomnimiticoare — constituie, probabil, secvența-antef a operei lui Andrej Wajda. Un

cineast a cărui calofilie s-a contopit cu filocalia înțeleasă drept artă a desăvirării. O lamurire cinematografică a Kalokagathiei grecești: frumusețea are sens pentru fiecare doar ca adevărate a binelui tuturor.

Daniel DANIEL

note de regizor

Arta portretului

Schița, nuvela, romanul, snoava chiar; peisajul, fresca; simfonismul sau cameralul și-au găsit echivalentul filmic încă dintru începuturi. Portretul s-a insinuat mai greu și, mai ales, pe calea romanului adaptat sau a personalității istorice. *Cetățeanul Kane* a fost izbînda portretului cinematografic desemnînd viguros o personalitate a mitologiei contemporane. Dar *Cetățeanul Kane* (Welles) sau *Marele cetățean* (Ermier) erau cazuri de excepție ale existenței diurne. Paul Mazursky cu *O femeie necăzătorită* afirmă pregnant un om obișnuit al vieții americane de fiecare zi, și o face cu reala inspirație și minuție a unui portretist. Trama acestui film este de la prima vedere extrem de simplă și banală. O femeie oarecare, locuind și muncind în New York, e părăsită de soțul ei, se rupe de el rămînd cu un copil, încearcă să trăiască mai departe, să fie ea însăși, autodefinindu-se prin eliberare. Interpreta acestui rol simplu (Jill Clayburgh) e, practic, prezentă tot timpul pe ecran. Această prezență devine, încetul cu încetul, un portret. Un portret așa cum e capul lui Nefertiti, chipul Eisei Triolei pictat de Picasso, omul cu pălăria albastră al lui Van

Eyck, domnișoara Pogany a lui Brăncuși... sau Boule de suif a lui Maupassant, ca și un Popa Tonda al lui Slavici ori domnul Vucea al lui Delavrancea. Creația unor portrete trăind și viața parcă pentru totdeauna... cît va dura materia artei lor.

Această misterioasă putere a permanenței vieții portretului, fie că e țărâna lui Andreescu sau Jeanne Samary a lui Renoir, fie Madame Bovary sau Julien Sorel, vine ea oare numai din credibilitatea descrierii unei tipologii umane? E „ca în viață” spune privitorul, cititorul, spectatorul. Dar aici e cazul să ne întrebăm, întocmai ca Virginia Woolf atunci cînd era uimită în fața criticii chițibușare („Greșelile sînt întotdeauna greșeli față de viață”): „Ce e această viață care apare așa mereu, nedefinită și încrezută?... Fără îndolală, definiția „vieții” e prea arbitrară și cere a fi extinsă- încotro să fie extinsă? Iată: „Romancierul ar putea fi mai îndrăzneț. S-ar putea rupe de descrierea veșnicei mese de ceai și de formulele absurde și cu aparență doar de adevăr care, zice-se, ar reprezenta, în întregime, aventura noastră umană”. Văzută astfel, Nefertiti nu e chiar o femeie, e ra-

finamentul unei civilizații care a creat fermentul civilizației europene trecînd prin greci și ajungînd la romani. Domnișoara Pogany e eliberarea spiritului modernismului de început de secol, iar țărâna lui Andreescu e izbînda unei stîrpe în luptă cu potrivnicia secolelor. Astfel creează Mazurski tipul femeii moderne americane, prin raportarea la eliberarea de servituiți și umilinte, de dependență și iluzorii. Femeia aceasta (o mare creație actoricească a lui Jill Clayburgh) e întruchiparea însăși a unui mare fenomen social caracteristic secolului nostru. Și prin asta permanentă vieții acestui tip e asigurată, transmînd mai mult decît o asemănare cu tipul de pe stradă (cu care, totuși, seamănă uimitor de bine). E aici mirajul adevăratei arte a portretului, artă subtilă, minuțioasă și încărcată de mistere. Priviți „Omul cu pălăria albastră” și veți înțelege ceva extrem de subtil despre enigma unui secol. Același lucru îl reușește în arta sa Paul Mazursky, aliniind-o astfel marilor arte ce au consacrat portretul.

Nu întîmpîtor filmele sale au drept titlu nume oarecari (Bob, Carol, Ted și Alice — 1971, Harry și Tonto — 74, Willie și Phil — 82) fiind toate asemenea portrete reprezentînd nu numai tipologia americanului din „clasa de mijloc” ci și imaginea unei lumi forțată, dar și decisă la o schimbare la față, ca și în structură (Următoarea stație, *Greenwich Village* — 78). Mazurski ni se relevă astfel decic ca un Durer, dar și nemilos ca un Bacon, stabilindu-și cu pregnanță locul în arta portretisticii (desigur a filmului.)

Savel STIOPUL



O femeie ca oricare alta: Jill Clayburgh (*O femeie necăzătorită* de Paul Mazurski)

consemnări

Un „simplu” duel

Dueliștii (1977) e transpunerea pe ecran a unei nuvele de Joseph Conrad. Cu extraordinară delicatețe, avansînd prin tuse subțiri, cu fine nuanțe (sau „infinitezimale”, cum spun criticii subtili), Ridley Scott a reușit să creeze în jurul subiectului său un halou de patetism intens, insinuat treptat, pînă cînd descoperi cu uimire că în măruntele întîmplări ale locotenentului, apoi ale căpitanului și pînă la urmă ale generalului Armand d'Hubert, se reflectă marile teme ale existenței umane: viața, moartea, iubirea...

Totul pare să se reducă la un duel repetat: deși nu păcătuse cu nimic, d'Hubert, tânăr ofițer al armatei napoleoniene (filmul începe la 1800) e provocat de către impulsivul Gabriel Feraud (și el locotenent, apoi căpitan și, la sfîrșit, general), în numele unui absurd concept de „onoare”. Duelul lor se va desfășura de-a lungul unui deceniu și jumătate (filmul se încheie în 1816), traversînd de la un capăt la celălalt perioada marii aventuri a lui Napoleon care dăduse lovitură de stat la sfîrșitul lui 1799 și se afla în 1816 în ultimul său exil, pe insula Sfînta Elena. Aceasta fiind epoca, filmul e departe de a fi o istorie a ascensiunii bonapartismului și a declinului său. Mai „modest”, se ocupă doar de infruntările

celor doi ofițeri, în momentele de răgaz dintre două campanii, dacă nu chiar pe front, între două lupte, dar întotdeauna fără legătură cu evenimentele istoriei mari. E aici un abia simțit sens parodic, dovător al faptului că

uneori lucrurile uriești pot fi derizorii și nu mai bune de puse în paranteză din punctul de vedere al celor mărunte. Sau o implicită demonstrație a teoriei „noii istorii” potrivit căreia nu istoria liderilor și a bătăliilor, ci aceea a existenței de zi cu zi, a „structurilor cotidiului” dezvăluie adevărul trecutului.

Lipsit de orizont, perpetuat doar din cauza orgoliului protest al lui Feraud (căci motivații reale nu sînt), duelul își cîștigă, încetul cu încetul, sensurile simbolice și parabolice. Dealungul celor șapte infruntări, Hubert are ocazia să „studieze” răul, să-l „disce” și să-l respingă. Feraud devine un fel de simbol al ticăloșiei universale și opoziția dintre dueliști va ajunge chiar la forma unui manierism as-

pectual: general în retragere, după ultima înfrîngere a împăratului, d'Hubert are o ținută de o calmă noblete, în timp ce Feraud arată a sef de bandă scăpătată, cu tot, cu „garda” lui formată din doi fanatici bonapartiști cu fețe și striaie de cerșetori rânjiți în războaie. Avertizat de desertăciunea unei existențe, în care „onoarea” lui Feraud are mare preț, d'Hubert se îndepărtează de superficialitatea orgoliilor zilei și găsește valorile adevărate ale vieții — pe de o parte în dragoste (are norocul să fie iubit de Laura, de Adele și, la finele campaniilor, de o tînără și incitătoare soție care-l face să redescopere că merită să trăiești), iar — pe de altă parte — în formele și culorile lumii din jur, în liniștea unei plimbări, în fosețul unui copac sau în rotunjimea unei portocale. Această deplasare a centrului de greutate de la ambițiile militării la împăcarea cu lucrurile e sugerată cu extraordinară finețe, printr-o tot mai limpede picturalitate a cadrelor, tot mai „vie”, încă lumea obiectelor și a naturii prinde parcă viață și intră în secretă comunicare cu eroul nostru.

Un rol important în acest delicat doaj de sugestii și semnificații îl joacă ironia. Ideea că un autor de filme ar putea să debuteze direct cu o perfecțiune de subtilitate, emoție și gravitate precum *Dueliștii*, mi se pare neverosimilă. Și totuși, s-a întîmplat chiar așa. Revizînd filmul, mi-a revenit și gîndul că, dacă neverosimilul a prins corp, lucrul va fi fost posibil doar pentru că acest Ridley Scott, pe-astunci începător în-ale cinematografului, cunoștea niscava taine ale ființei. În domeniul acesteia din urmă, „debutanții” se trădează din prima clipă.

Ion Bogdan LEFTER



Dincolo de aparențele unei simple rivalități. (*Dueliștii* de Ridley Scott)

filme
pe micul ecran

Un pumn de stele

Încă un film artistic tv **Un pumn de stele** purtând semnătura regizorului Dan Necșulea încearcă (pornind de la un scenariu de Ion Arieșanu) să fie o formă artistică de investigație a actualității. Sînt multe lucruri frumoase și sînt multe lucruri care dau de gînd în acest film tv compus cu o anume grijă și folosind din plin cîteva reușite prezente actoricești. De la imaginea acelei femei care știuse să-și aștepte soțul cu un devotament atît de pur, de la așteptarea aceea feminină ca o structură de rezistență, a meșterului sudor de conducte și a muncii lui totale, obstinate, la marile întrebări ale adolescenței, al formării unui tînar, la deruta unei fete, la gingașia iluziei a iubirii — filmul aruncă multe fasciole de lumină asupra unor personaje, așa zice, nu tocmai tipice și aici identificăm cîteva incitante valențe, cîteva încercări de sondare mai nuanțată a psihologilor, lucru limpede și în alte filme ale lui Dan Necșulea (**Lansarea, Ochiul care nu se vede, Alternativă**) Actorii — Virgil Andriescu (un actor cu o evoluție interesantă în ultimii ani, din ce în ce mai sigur pe mijloacele sale de expresie), George Ciobotaru (dotat, dar departe de profesionalism și performanță), Mitică Popescu (în rolul Ieronim, un dezdărcinat melancolic și singuratic, cu acea uimitoare inventivitate continuă), Gheorghe Visu (era să spun "din nou atît de convingător Gheorghe Visu"), excelenta loana Pavelescu într-un rol baroc, de intuiție, cel al tinerei care se risipește, Diana Gheorghian (proaspătă, dar căutîndu-și încă un „stil”) și de alfeltoată distribuția (Leopoldina Bălanuță, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu în participări care ofereau prestanță, Rodica Negrea, Liliانا Tudor, Mircea Cosma) deci actorii și cele cîteva jaloane vizibile, elocvente, sigure de regie (prea puțin susținute de un suport muzical de astă dată prea facil, mai ales în prima parte a filmului, cu o notă de superficialitate) au făcut din acest scenariu cu anumite tente metaforice în exces, destul de greu de echivalat filmic, un suport, totuși, posibil. Dan Necșulea este regizorul care caută cu constanță și interes actualitatea, răsucind-o atent, pe cit mai multe fațete. Și bine face.

Să faci din iubire o sărbătoare

S-au mai văzut căsătorii nepotrivate pe lumea asta. Nici fragila, chiar nițelul salbatică Belinda (acea mască de inocență hăituită de nevinovăție senzuală și ațfătoare a Miei Farrow) nu parea nevasta ideală a domnului exact și distins, cu mina lui londoneză, cu aerul lui „comme il faut”. Și, totuși, există acolo, în relația aceea puțin ciudată, o brumă de comunicare, o posibilitate de degajare a energiilor suave. Story-ul din **Ochiul public** după care însuși autorul, adică Peter Schaffer, a scris scenariul filmului **Urmărește-mă**, e simplu, gingaș, hazos și de mare efect. Sotul



A căuta, cu constanță și interes, actualitatea
(Un pumn de stele de Dan Necșulea,
cu Liliانا Tudor și Gheorghe Visu)

suspicios, intrigat de absențele nevastei hoinare angajează un detectiv particular. Așa începe urmărirea prin largă Londră. Numai că soția nu e o infidelă înveterată, ci doar o hoinară incurabilă care știe să se bucure de lucruri sublimе și inimaginabile pentru o minte britanică foarte... aplicată. Ca, de pildă, parcuri, lumină, delfini, înghețată, filme de groază, hoinăreala pur și simplu, bucuria vieții. Sotul („Ai impresia că tocmai a întocmit o listă în care nu mai e loc”) trăiește, evident, în alt plan, nu poate concepe zbirnițuiala poetică a nevastei. Rigoarea se ciocnește de aiureală, rigiditatea de emoția sentimentală, inflexibilitatea de sentimentalism. Și-atunci, pe stratul suspiciunii, e angajat un detectiv particular să vadă, să afle, să scotocească prin sertarele vieții. Numai că și detectivul e un trăznit și jumătate, frate de suflet cu hoinăra urmărîtă — amîndoi din același aluat și trăind conform teoriei „clipe de bucurie — singurele care rămîn”.

„O singurătate ca a ta emite semnale” spune Julien și „dragostea înseamnă să ieși în întîmpinare” spune Belinda. E o nespuse de frumoasă stare de suspendare și, probabil, ei simt chiar ceva dulce-dureos în diafragma preț de-o secundă, dar pînă la urmă căsnicia aceea e salvată chiar de ei, de detectivul mustacios și gurmând, nițel caraghios, unicul detectiv de pe lumea asta care adună oamernii și nu-i dezbină. Filmul lui Carol Reed (cu muzica nostalgică a lui John Barry) e unul despre puterea de-a simți viața cu prospețime, de-a te lăsa pradă lor, energiilor suave, de-a face din iubire o sărbătoare.

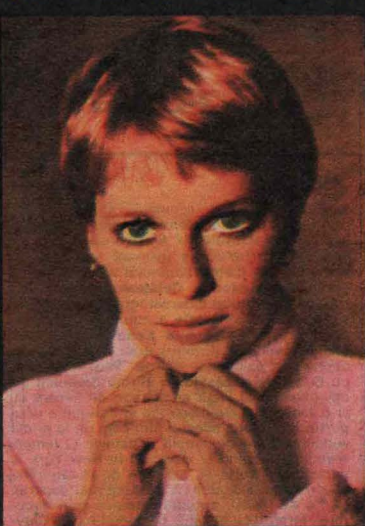
Amintirea „Ambulanței”...

Ca „Ambulanța” a fost un serial tv de mare succes se vede și din ecurile lui în memoria noastră afectivă... „Ambulanța” a fost un film bogat în viață, în emoție și, mai ales, în nuanțe. În atît de așteptată „Sanitka” de miercuri seara sentimentele nu erau expediate la capitolul „și altele” și, mai ales, senzația de veridicitate venea din puterea de-a sugera ambiguitățile. Ca televiziunea cehoslovacă e

mare meșteră în filme de actualitate, acesta e un lucru știut. Iar regizorul A. Moskalych are, evident, atît stil față de Jiri Adamec, iar recentul Adam și Eva nu are ambiția de-a ține spectatorul cu sufletul suspendat.

El e un film despre iubire și despre profesie, cu un Adam pomniculor, lupîndu-se de zor cu prejudecățile, tipul specialistului topit după munca lui, și o Evă feminină și sigură de sine, maternă, senzuală și destul de fatală. Adam și Eva — ecranizare după romanul lui Jan Kozak — ne oferă înfîlirea cu actorii

Un personaj puțin straniu,
ușor distrat, vag absent: Mia Farrow



La Cardinale,
adică inconfundabila Claudia



animația

Un musical reușit, care cere, pe drept, acel „va urma”

Episod-pilot al unei noi serii de desen animat destinată celor mai mici spectatori, **Reprezentanța** apare, pe ecran, sub scipirea trofeelor din deja însemnatul său palmares: un mare premiu la Gala filmului pentru copii de la Piatra Neamț și un premiu al doilea în

concursul „Cupa de cristal”. Succesul instantaneu al acestei prime părți din **Aventurile lui Pin Pin** este pe deplin explicabil. Autoarea sa, Luminița Cazacu, a reușit să aplice, cu pricepere, o formulă de mare popularitate, cea de **muzical** și a impus, de la prima apariție, un erou ce stîrnește atașamentul imediat.

Pinguinul Pin Pin este un personaj cu toate șansele de acces la inimă publicului de-o șchioapă. Scamator și dansator pe gheață, el aparține fascinantei lumi a circului. Evoluția sa pe patine sau jongleria lui cu ouă cuce-papion cu buline este însă boicotată de o colegă de spectacol geloasă pe succesul lui, o vulpe care revinește la poziția de vedetă. Încercînd să pună la punct un număr nou, bineînțeles de senzație, Pin Pin nu reușește de unul singur și hotărăște să plece în lumea largă spre a-și găsi un partener pe măsură. Marea aventură începe deocamdată cu „va urma”. Pinguinul prestidigitator este irezisti-

bil cînd dansează și se vaită că nu-și poate potrivi pașii de dans cu elefantul. El este generos și are acel aer de băiat cumsecade care l-a făcut pe Mickey Mouse prietenul multor generații de spectatori. Personajul este, fără doar și poate, „găsit”. Pin Pin are gesturi de autentică prospețime și candoare, dar și o voce cuertoare, împrumutată de Valeria Ogășanu care rostește comentariul cu spontaneitate și umor și cîntă cu farmec și siguranță. Profesionalismul acestui **musical** este asigurat și de calitatea de șlagăr a cîntecelor (muzica Ion Cristinoiu, versurile Constanta Buzea). Numerele cîntate și dansate sînt inserate cu abilitate și sporesc calitatea spectacolului cinematografic. Filmat de Anca Barbu, montat de Ariana Roșca și sonorizat de George Copaci, **Reprezentanța** lasă acea impresie de acuratețe a filmului bine și cu plăcere făcut. Armonia proporțiilor este de altfel însușirea tuturor peliculelor semnate de Luminița Cazacu, care a plasat pe o orbită norocoasă amuzanta serie a **Aventurilor lui Pin Pin**. Mii de micuți suporteri ai „artei a opta” speră că „va urma”.

Dana DUMA

Cadru dintr-un posibil
film de animație:
„Vrăjitorul din Oz”
de Liana Petruțiu

Pin Pin de Luminița Cazacu
un succes instantaneu



A 7-a bis și celelalte arte

Nu este un lucru ușor din comun să stați că artiști ce lucrează la granița artelor și însușesc perspectivele acestora, că afirmîndu-se într-un domeniu al creației adoptă, cu fericitate și surprinzătoare efecte, optica și modalitățile de tratare ale altuia.

Liana Petruțiu, artist plastic cu rodnici ac-

titivitate la Studioul „Animafilm”, se împlinește pe un tîrim care este, în egală măsură, grafică, pictură, scenografie și film, cu observația că ochiul său citește și articulează totul într-un chip fundamental cinematografic. Expoziția de la Galeria de artă „Galateea” a prezentat lucrări de o savuroasă prospețime, în notele duplicate care candori îmbrăcate de maturi în numele copiilor — specifică artei animației. Organizată în spațiul unei galerii miniaturale ea a fost un mic și foarte atractiv spectacol, realizat în maniera stilistică inconfundabilă a plasticienilor, spectacol al cărui unitate rezidă tocmai în citirea și transfigurarea **cinematografică** a unor opere literare notorii și, totodată, a unei realități imediate. Liana Petruțiu a expus o suită de desene colorate și păpuși la „Vrăjitorul din Oz” și „Craiasa zăpezilor”, în chip de mostre ale unor posibile filme de animație, dovădind capacitatea creatoarei de a evoca o lume și a face din personaje literare prezente plastic-cinematografice care au șansă să stăruie în memorie, „să trăiască”. Totul într-un registru fabulos-copilăresc pe care îl cunoaștem, dar cu o anume indiciabilă melancolie aproape de tristetea și semnarea marionetei, sînt trăsături proprii autoarei, particularizîndu-i fizionomia artistică. Atrăgătoare sînt și portretele de copii, înregistrate cu spontaneitate, adevărate prim-planuri, stop cadre pe un chip de film, încremeniri sugestive, între o mișcare pe cale să se stingă și iminența altei mișcări. Un ciclu intitulat „A fost o dată...” (rămînem în lumea basmelor desenate) evocă cu deosebit farmec arhitectura Bucureștiului de altădată și odată cu ea, atmosfera veacului trecut. Peisaje-decupaje ingenios practice, ca pentru o peliculă de epocă, ne pun în fața unor relieve înduioșătoare. Tonul este însă vesel și luminos. Pensula și penița filmează ceea ce privește, ce și cum ar fișa. Alegînd starea și expresia celor mai înțelepte, reconciliîndu-ne cu un sens al vieții și al frumuseții: surisul.

Cornel Radu CONSTANTINESCU

Filmul unei conferințe de presă

Există filme în competiție, filme prezentate cu caracter informativ, filme în retrospectivă, filme de debut, filme noi și filme vechi, toate compunând repertoriul unui festival. Așa a fost și la Venetia. Există însă și alte filme posibile. De exemplu, filmul unei conferințe de presă, aceea a lui Louis Malle după prezentarea peliculei sale aliate în competiție și onorată cu „Leu de aur”. La *revedere, băieți!* Propun să începem, așadar — în spiritul Mostrei venetiene, mare improvizatoare de întâlniri cinematografice — cu sfârșitul. Cu această conferință de presă, unică în felul ei în primul rînd pentru că a durat cît un film obișnuit. Sala arăta ca un platur de filmare, camere de luat vederi, camere tv (faptul că sînt din ce în ce mai mici și mai ușoare, alimentate de niște acumulatori plasați pe o centură pe care operatorul și-o trece peste cureaua de la pantaloni, le favorizează prezența oriunde), reflectoare, microfoane etc. Rolurile erau împărțite — și aici începe farmecul improvizăției — dar neînvințate. Prezentatorul italian — o figură foarte populară de comentator cinematografic al televiziunii RAI, obișnuită să fie văzută, dar să nu vadă pe nimeni, își consulta cu disperare însemnările, sub spoturile de lumină și privirile necrutătoare ale obiectivelor camerelor de filmare, ca să vadă, să verifice, dacă în dreapta sa, la acea oră, îl avea pe Louis Malle și nu pe vreun alt candidat la prezentare. Cînd, în sfîrșit, s-a documentat, a început, fiind momentul precum un jucător de poker cartea, pronunțînd cu suspens „il avem aici pe realizatorul francez... care a fost în America și a făcut acum un film în Franța lui natală, Louis... Malle (cu fermecătoarea deformare de pronunție a italienilor în materie de nume franțuzești) și mai sînt aici cei doi tineri interpreți (căutări disperate ale numelor acestora prin hirtii, urmate de o resemnată constatare: „sînt aici de față”).

Autorul filmului suportă cu stoicism mizansenca spectacolului tv, preocupat probabil de ce ar vrea el să spună ca să facă plubere asistență. Și, în sfîrșit, a găsit căci, deodată s-a luminat la față, a luat un aer de om foarte stăpîn pe sine și, înainte să cadă prima întrebare a aceluși nelipsit și incomfortabil critic napolitan, a tras el microfonul în față sa și a început monologul: „După un deceniu de exil în America am considerat că a venit momentul să fac filmul care mă obsedează de peste 40 de ani”. Rumoare în sală. Stop cadru pe „exil în America”. Întrebare: „Cine v-a exilat?”

Malle privește hamletian (deci superior), își stăpînește cu greu un zîmbet care ar vrea să fie amar și își continuă propriul gînd: „Consider acest film ca fiind cel mai important din cariera mea pentru că explică de ce fac filme. Dorința mea de a face cinema este izvorîtă din faptul că vreau să înțeleg lumea și să folosesc filmul ca instrument de expresie”. Stop cadru. Întrebare: „Care vasăzică Ascensor pentru eşafod, Le feu follet, Calcutta, La-combe Lucien?”

Realizatorul, cu aerul unuia care se simte „Malle dans sa peau”, continuă: Memoria se schimbă mereu, nu e ceva fix. În 1944 aveam 11 ani și filmul despre întîmplarea petrecută în colegiul unde mă exilase familia mea (alt exil) ca să fiu ferit de pericolele de la Paris, îl fac după mai bine de 40 de ani. Așa că, vedeți, după exiliul meu american mi-am spus că, revenind în Franța, voi vorbi despre copilărie, despre o amintire care m-a urmărit toată viața.”

Era clar că pe un om sigur pe monologul lui nu-l va putea deturna nimeni s-o cotească

spre dialog. Nici nu l-a deturnat, pentru că Malle nu voia să dialogheze, părea ca nu receptează întrebările, că nu le înțelege și nici nu e dispus să răspundă. Ca la un semn, i-a venit ideea să comunice sălii că el se simte influențat de alți artiști și alte arte, că îl admiră pe Wim Wenders, pentru că este un autor al solitudinii și că el însuși „a încercat să facă în America filme despre ea însăși, dar

til de așteptat răspuns pentru că aici nu se dialoghează. Întrebările își au destinul lor, iar monologul Malle pe al lui. Starea de incomprehenție este generală. Nimeni nu se căznea să înțeleagă pe nimeni.

O voce feminină și anglo-saxonă mută tirul pe cei doi tineri interpreți. Primul, Gaspard Manneche (astăzi în vîrstă de aproape 14 ani, deloc timid, cu un aer puțin Gavroche, evi-

Louis Malle se întoarce la amintirile lui din copilărie care i-au inspirat filmul.

„În 1944, pe cînd aveam 11 ani, s-a întîmplat să mă aflu în primul meu an în acel colegiu. Părinții mă trimiseră acolo ca să evit toate complicațiile aduse de război, toate bombardamentele asupra Parisului... Eram furibund să mă trezesc într-un internat unde nu exista apă caldă și era frig în dormitoare. Numai că locul acela era foarte apărut, pînă într-o bună zi cînd s-a descoperit prezența a trei copii evrei ascunși în internat de către preoții colegiului. Superiorul avea să plătească scump această cutezanță. Întoarcerea la această poveste este, ca orice întoarcere, mai altfel, astăzi, decît a fost la vremea ei. În primul rînd, pentru că n-am vrut să filmez chiar în colegiul în care mi-am petrecut acei ani ai copilăriei. Am preferat să caut și să găsesc un altul, nu unul creat în studiu, ci un colegiu adevărat. Transpunerea în acele noi locuri și reinterpretarea de către copii, a propriile mele vieți, șirul de repetiții și descompuneri ale scenelor, au fost instrumentele acestui dispozitiv pe care l-am creat cu intenția de a da o aură de autenticitate peste schimbările aleatorii aduse de prezent încercînd amintirea cu experiențe noi, filtrate de opacitatea anilor”.

La *revedere, băieți!*, este deci filmul unei amintiri care pornește de la o realitate captată de Louis Malle într-un spirit documentar, dar pe care a descompus o apoi ca să construiască o ficțiune. Demersul cineastului demonstrează, în primul și în ultimul rînd, o siguranță profesională care înlocuiește o mare vibrație artistică. Meserie — da, emoție autentică doar din cînd în cînd, după opinia subsemnatului, prea rar. Cei doi interpreți — Manneche și Raphael Fejtó au o dezinvoltură care îi fereste de acel penibil cabotinism al copiilor ce imită gesturile maturilor (ale actorilor maturi care-i dirijează eventual). Povestea se derulează fără surprize, totul, dar absolut totul fiind previzibil, dar elementul care se decupează și rămîne, de altfel, singurul în favoarea filmului, fiind fluiditatea narativă.

Primele reacții ale criticii italiene au fost destul de variate. Aș prefera să citez două, prima foarte pozitivă, aparținînd fostului director al festivalului, Gian Luigi Rondi, exprimată în „Il Tempo”: „În cea de-a treia zi a festivalului a apărut o capodoperă. Este meritul lui Louis Malle, întors în sfîrșit în sinul cinematografului francez, dar și al amintirilor sale proprii. La *revedere băieți!* este un film realizat din punct de vedere stilistic, folosind mijloace discrete, supuse fluxului interior”. Ceaialtă părere, mai puțin exaltată, este exprimată de Giovanni Grazzini în „Corriere della sera”: „Malle ne-a oferit un film destul de puțin nou ca tematică și ca modalitate expresivă, un cinema care se înscrie în aria celui făcut de unchiul sau părinții noștri. Un cinematograful al unei măsurii juste, cu multă măiestrie profesională și pe alocuri impregnate cu momente lirice”.

Era nevoie, așadar, de o emoție colectivă — a unui juriu internațional condus de o tragediană ca Irene Pappas — ca să poată fi evaluată obsesia din copilăria lui Malle la nivelul unui „Leu de aur”.

Mircea ALEXANDRESCU



Filmul lui Malle pare un omagiu adus lui Truffaut. Copilul Gaspard Manneche îl amintește pe copilul Léaud din *Cele 400 de lovituri*

cea mai frumoasă mare este aceea pe care nu se navighează”. (Mă gîndeam, în acea clipă, nu la marea pe care nu se navighează, ci la *Mitica* pe care, cu nostalgiile unui Toulouse Lautrec în tolbă, Malle o descoperise într-un loc amintind mai mult malurile Senei decît pe cele ale New-Orleans-ului, Brooke

dent insolent, mult mai sigur pe el decît maestrul său cineast, sfidează tot și toate, inclusiv pe realizator). „Ți-a venit greu să interpretezi rolul tînarului Julien din film?” (Julien care ar fi Louis Malle cel din 1944 n.n.). Tînarul Manneche aude întrebarea dar n-o prize. „Nu știu ce înseamnă să interpretezi.”

Realizatori și ziariști: protagoniști ai unui spectacol TV

Shields care are astăzi 23 de ani, este absolută a unei facultăți de limba și literatura franceză. Poate că Malle nu este străin de această vocație a actriței descoperită de el)

Continuam conferința de presă. Întrebare: „Dar *Atlantic City* este un film care exprimă solitudinea emigrantului Malle sau un film despre America așa cum este ea însăși?” Inu-

Priviri necomplexate către Malle, apoi o privire a acestuia către fostul alter ego. „Bine, dar cum l-ai înțeles pe Julien” — continuă cu autoritate vocea anglo-saxonă. „Ce-i aia „să-l înțelegi” — replică Manneche „Mi s-a spus ce urmează să se întîmple în colegiul unde, de fapt, eu învăț, am fost îmbrăcat altfel, tuns altfel și gata”

De astă dată, ecranizarea după Bassani, *Ochelarii de aur* n-a avut girul lui De Sica, ci al lui Montaldo. Și s-a simțit.

O noapte italiană nu de Antonioni, ci de Carlo Mazzacurati (cu Giulia Boschi)



pe ecrane

gala filmului din R.P.Chineză

Enigma filmului din film

Pe platoul de filmare al serialului „Primăvara vine la sfârșitul iernii”, în cursul turnării unei secvențe, protagonistă este împușcată de partenerul ei! Cineva întocmise cartușul orb cu unul autentic. Cine și de ce o făcuse? Așa începe, ex abrupto, „visul” unei actrițe. Al actriței Ye Hui, care-și începuse o carieră strălucită și își dăruise dragostea unui bărbat plin de bani și promisiuni. Filmul e pus, așadar, de la început în termenii unei povestiri polițiste. Formula aleasă de realizatori, una dintre cele numeroase ale genului, este cea a reconstituirii faptelor, o dată cu derularea anchetei. Drept care, pe lângă formula „filmului în film”, repede abandonată — după ce au fost enunțate datele problemei — pentru a păstra doar atmosfera de studio cinematografic, un alt procedeu va deveni prioritar, cel al retrospectivității. Spectatorul este invitat ca, împreună cu anchetatorii, să refacă relațiile dintre personaje, să reconstituie faptele și să parvină, astfel, la cheia enigmei. Aici, în ultima fază, discreția regizorului Zhang Jinbiao îi lasă spectatorului plăcerea analizei și, poate, satisfacția descoperirii proprii, oferindu-i, în final, doar o confruntare cu rezoluarea oficială a ecuației, expusă sec de conducătorul anchetei. Ecu. ție avind mai multe necunoscute și, firește, o singură soluție. Așa



A crede sau a nu crede într-un ideal (Visul unei actrițe)

cum încearcă să personalizeze, într-o sugestivă materializare cu păpuși, recuziterul echipei, ei însuși suspecți, ca unul care a avut în grijă revolverul. În jurul victimei, cit era în viață, gravitaseră câteva persoane direct implicate: partenerul ei de joc care o iubea; frațele, acestuia pe care ea îl iubea (vezi mai

sus); colega ei care îl iubea pe cel dintâi. Raporturile lor cu actrița erau, prin urmare, diferite, interesele lor așteptate, încât explicația crimei va veni nu neapărat de acolo unde era așteptată mai puțin, ci dintr-un complex de relații. Între timp, o tentativă de crimă, asupra unuia dintre frați, complică — sau poate simplifică? — cercetările. Nu lipesc, e drept, pistele false. Actorii mizează cu precădere pe inteligența și aderența privitorului pe care o câștigă, ei „joacă la scenă deschisă” și parcurs „la vedere” etapele reconstituirii din declarațiile celor anchetați. Secvențele redundante, ca în orice film polițist care se respectă, au farmecul atractivității: un antrenament al milițienilor, altul al jucătorilor, un al treilea al acțiștilor fotbaliste, o discuție sentimentală pe fondul peisajului unei cimpii bătute de vânt. O dozare, iată, echilibrată a parametrilor filmici, care ar putea explica situaerea peliculei în fruntea box-office-ului pe piața chineză. Că privește contribuția actoricească, importantă în ordinea genului, tipologia variată a distribuției este nuanțată de interpretii a căror sensibilitate de tip specific oriental se evidențiază fie printr-o impenetrabilitate fizionomică (anchetatorul), fie printr-un histrionism la marginea pitorescului (regizorul din film). Dincolo de eficiența instrumentelor de lucru alese de opțiunea artistică a autorilor, se impune mesajul moral comunicat de film, în fapt o ecranizare a romanului „Lacul mort” de Su Liqun, mesaj sintetizat în două replici schimbate de cele două personaje principale, incarnate cu farmec atașant de Ma Xiaowei și Lin Fangbing. „Urăsc oamenii care lasă lucrurile să meargă de la sine”; „Iar eu îl urăsc pe cei care nu cred în nimic”

Sergiu SELIAN

Zilele filmului turc

Viața din planul doi

Pentru spectatorii care, în urmă cu mulți ani, au văzut filme ca *Judecătorul din Bodrun* de Turkan Soray sau *Tinărul din Istanbul* de Ati Yilmaz cinematograful turc este echivalent cu melodrama. O melodramă adesea cu accente teatrale datorate în primul rînd formației realizatorilor ei.

Pentru spectatorii care au urmărit în ultimii ani, în București, „Zilele filmului turc”, imaginea acestei cinematografii începe să se contureze sub diversele ei fațete.

Există, în primul rînd, o dorință de internaționalizare, de demarginalizare care se manifestă, printre altele, prin realizarea unor remake-uri după succese occidentale. Un asemenea remake nedeclarat era, în ediția din 1984 a acestei manifestări, *Îmbrăcaș albăstruciu* de Osman Seden, prelucrare a *Împămlării din Sălbăciul* de Jean Paul Rappeneau. Faptul că procedeuul nu fusese întîmplător ne-o dovedește acum *Bicicleta albă* de Nisan Akman — o poveste de dragoste dintre o foarte tinără și frumoasă manichiuristă și un la fel de tinăr student cu alură de play-boy, care se cunosc pe malul mării, se casatoresc în taină, dar pe care teoreticele deosebiri de clasă, de educație, de (in)formație culturală (în film imperceptibile) îi despart, iar fata eșuează într-un sanatoriu de boli mintale. Ați recunoscut, desigur, *Dantelăreasa*. Numai că versiunea turcă a filmului lui Claude Goretta preferă o stralucire spectaculară de tip hollywoodian. Faptul că procedeuul nu deranjează, ci dimpotrivă, îl certifică și premiul special al juriului obținut de *Bicicleta albă* la Antalya, în 1986.

În programul ediției anterioare a „Zilelor filmului turc” cinematograful de primă calitate a fost prezent prin: Serif Gören, (*O femeie oarecare*) și înfocarea soldatului de Zeki



O altă dantelăreasă (Bicicleta albă)

Okten. Ultimul numit poartă fără discuție amprenta „filmului major”, de la subiect — drama inferioară a unui militar în termen pus să ucida un contrabandist, care constată că, în lumea civilă, contrabanda este monedă curentă, iar cei care o practică sînt persoane

foarte respectabile și respectate — și pînă la modul de realizare — o anume lentoare a acțiunii, menită să sublinieze frămîntările sufletesti ale eroului, o anume simplitate în relațarea faptelor care rimează cu simplitatea și sarația mediului și a oamenilor aduși pe ecran.

Și pentru că tot a venit vorba despre ambianță, unul dintre meritele programului de filme din acest an este că ne-a purtat prin diverse medii sociale, izbutind să ne ofere o imagine variată a Turciei contemporane. De la societatea celor cu dare de mîna care cuculea în Mercedes, tocuesc în apartamente de lux și își permit lubri extracônjugale cu finere neconformiste (Dl. Ömer de Yusuf Kurcenli) la lumea micilor meseriași (Sera cea mare de Yavuz Turgul) și a negustorilor ambulanți (Fidan de Erdogan Tokatli). De la mediile intelectuale (*Bicicleta albă*) la cele artistice (Dl. Ömer) sau pseudo-artistice (Fidan). De la universul închis al familiei păstrătoare a mentalităților tradiționale (Mătușa mea de Halit Refig) la imaginea caleidoscopică și surprinzătoare a unei țări, restituită printr-un „road movie” ca înainte de răsăritul soarelui de Ismail Günes.

Desigur că intervenția subiectivității realizatorilor, a capacității lor creatoare modifica, de la caz la caz, configurația contururilor reale. La urma urmei, pînă la un punct e normal să fie astfel în filmul de ficțiune. Dar există momente în care planul doi, background-ul de viață adevărată capătă importanță și dă filmelor o notă specifică. Mă gîndesc, de pildă, la dansul celor două fetițe în haine săracioase și machiate violent din *Întoarcerea soldatului* sau la secvența aplauzelor străzii stîrnite de Dl. Ömer și de iubita lui, secvența pregătită minuțios prin planuri detaliu pline de semnificație și culoare.

Prin asemenea scene, prin amănunte de viață care trădează idei și mentalități adînci înrădăcinate în conștiința oamenilor (de pildă raportul de subordonare al copiilor față de părinți, ale căror drepturi sînt teoretic nelimitate), prin tipurile fizionomice care se perinda pe ecran aceste filme ne fac să pătrundem într-o altă lume. Ele se constituie în instrumente de cunoaștere care nu pot fi trecute cu vederea.

Cristina CORCIOVESCU

Operațiunea Edelstein

Pentru un pumn... de pietre prețioase

O spun mereu criticii, o confirmă aproape fără excepție, publicul: polițierul este un gen de mare succes chiar și atunci cînd regizorul nu excellează prin virtuozitate.

Operațiunea Edelstein se sprijină pe un scenariu solid (un obersturmbahnrufner, conducător abil al unei rețele de spionaj și tero-

rism, concepe în detaliu o spectaculoasă recuperare a unei mari cantități de pietre prețioase ascunse, încă din timpul războiului, pe teritoriul Cehoslovaciei) condimentat cu momente de suspans și apariții feminine pline de farmec, dacă ar fi să o cităm numai pe Darina, băieșța amatoare de aventuri galante

care este în nota obișnuită a genului, adică frumoasă, calină, felină, dar din nefericire pîndită meru de ghinion. Cascadele se urmăresc cu sufletul la gură — depășirile efectuate în curbe ac de pâr, accidentul rutier căruia îi cade victimă „perechea de control” a fașilor soți Acier, ingenioasa filmare a concursului de navomodel, trezește interes spectatorului, filmul strecurîndu-se vioi printre stingăciile care îl pîndesc mai la tot pasul.

Este drept, pionul principal, alesul grupului, cel care trebuie să recupereze pietrele prețioase Wolff Moser nu este (în film) un bărbat cu farmec. Actorul joacă „la vedere” preocuparea; ticăloasele-i intenții sînt cam străvezii, iar inteligența în acțiune are scrișul strident. Numai că, așa cum spuneam, scenariul este suficient de solid pentru a ține trează atenția spectatorului, pentru a-l face

să nu ia în seamă modestia imaginației și doza de neverosimilitate a interpretării.

O imagine frumoasă pune în valoare pitorescul peisajului montan care imprimă acțiunii o stare de comunicare dincolo de frînturile de dialog...

Luînd în discuție un film polițist sarcina cronicarului va fi îngrată pentru că i se cer cit mai puține referiri la subiect și totuși... doar subiectul cu ale lui meandre este cel care „ține” în sală pe spectator.

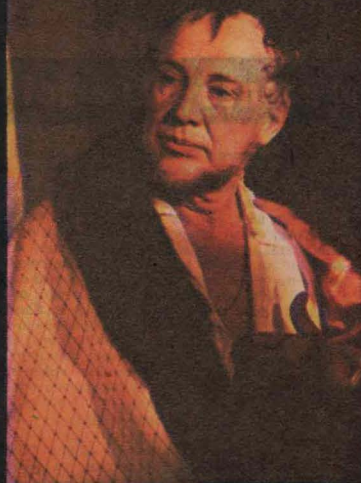
Operațiunea Edelstein are succes de public pentru că, dincolo de toate reproșurile, mai presus de stingăci, rămîne acea frumoasă și necesară victorie a binelui împotriva răului.

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Fascinația maturizării

Tatal se desparte de mama, la tribunal, băiatul lor, un adolescent de 17 ani, e de față, după pronunțarea divorțului mama pleacă zdrobită, tatăl rămâne pe stradă cu fiul și-i spune: „Bătrîne, să ai grijă de mama, e o sfântă!” Așa începe *Curierul* lui Sahnazarov cu un actor, Fiodor Dunaevski, senzațional ca maturitate malechiană, într-un rol în care tot comical ținește din derutarea banușelilor malefice, *Curierul* e o combinație între *Asul de pică* și *Billy Mincinosul*, în Moscova anul 1966. În alt film din recentul Festival al filmului sovietic, un tânăr cu chitara, talentat foc, un fel de amestec între Adamo și Teicu, dar cu vocabularul și muzica problemelor lui moscovite, vrea să se lanseze pe marele firmament al mass mediei — prietenul lui, vedeta profesionistă a genului care știe ce trebuie cântat ca să cucerești publicul facil și să pleci în turnee până în Madagascar, cu ce cuvânt îl încurajează, perfid și fratern: „Bătrîne...!”? Mai găsim și un alt „bătrîn” la 15 ani (nelăsind de-o parte o ecranizare după Jules Verne, cu Dick Sand, „căpitanul de 15 ani”, iradiind cite ceva din farmecul poveștii cu binele la fel de naiv ca răul, Terra rămânând, ca în tot ce e Jules Verne, mică, din două mișcări de cîrmă ajungînd de la Auckland în Africa, eroii crezîndu-se în Columbia...). „Bătrînul” acesta de 15 ani, nu are ce

gice și traumaturgice. Toți adolescenții aceștia — pînă la Dick Sand! — simt fascinația maturizării, doresc și hotărăsc să fie stăpîni pe cîrma destinului lor, fie că au de plătit pentru acest gînd cu o viguroasă revelație a unei automisticării. Nu-i singura plată: părinții, scandalizați, îi pot interpreta greșit, le pot arunca în față cu minie: „Juliganule!” „Nihilistule!” „Cinicule!” — ei nu, ei bine, nu, sub crusta asta rece se descoperă o generozitate, un elan, o pornire a unei sensibilități care „nu acceptă ca veacul să fie pe sfîrșite, iar nouă să nu ni se întîmple nimic”, cum suna un vers din atîtea nestemate ale cîntecelor lui Andrei Makarevici, interpretul cîntărețului amator din *De viață nu mă satur niciodată*. Titlul acesta e al unui splendid pamflet muzical creat de Vladimir Visoțki, idolul lui Makarevici și a milioane de tineri sovietici, căruia filmul îi aduce un elogiu deschis și patetic. Visoțki e un inventator — în vremea unor Brel, Cohen, Dylan și Beatles — al unui drum în muzica numită greșit ușoră a acestor tineri cu probleme grele: Visoțki a impus pamfletul muzical, melodia protestului de înaltă morală, la tot ce e fals, corupt, retrograd, șablonar în lupta eternă cu inerția: „Nu suport cinismul, nu suport exaltarea” acest vers visoțkian, egal distanțat de nihilism și demagogie, îi leagă pe acești „bătrîni adolescenți”, capabili să vadă convențiile rigide, speriați de spectrul nimicului, ahtiați de sceptrul înțelepciunii, gata să-și dea paltonul unui prieten în prag de iarnă. Nu-s nici alții de răi, precum cred mamele lor nostalgice și „viciate” de pă-



Ultimul drum al lui Pușkin însoțit de: Innokenti Smoktunovski și Elena Karadjova

unei Elvire Madigan, eie aștepta exemplarul unic. Ele nu suportă cinismul, grosolănia, vulgaritatea, dar n-au obiecții la exaltare. Pentru „bătrînul” de 15 ani în acte și 40 în acțiune, una din ele e gata să intre în jocul cel mai periculos și moare. Alta — mai intelectuală, fiica unui pedagog eminent dar tată cu „țieles tirziu” — vrea să-l seducă pe acel Buster Keaton al impertinențelor vitale cu

premiul de interpretare feminină acestei pistruite care cînd spune cuvîntul: „poet”, cînd îi strigă: „Ești poet!”, lumea — de la Auckland la Bogota — n-are ce face decît să devină ceva-ceva mai bună. E o exaltată rațională care se vrea soție de Nekrasov, dar pînă să ajungă acolo, scrie pe zidurile criticului care „Ja îngropat” idolul printr-un articol acerb despre amatoricul în arta amatorilor: „Aici locuiește Zuev, retrogradul”. Zuev depune plîngere la miliție, „nebuna” e depusă între delincvenții amari, compozitorul criticat fuge la criticul intranzigent (rolul acestuia e jucat de maestrul Roland Bîkov, cel din *Mantaua*); sa-și salveze fanatică admiratoarea, Zuev îi impune lipsa de generozitate a cîntecelor lui mult prea realiste, „dar dumneavoastră ce idei generoase aveți?” întrebă „bătrînul muzicant”. „Eu sînt critic!” răspunde cu superbie Zuev, după care se cade la pace. Numai că fata nu acceptă compromisurile iar el, realistul, îi va explica uman, prea uman, că nu e Pușkin... „Păcat!” Și după o pauză: „Te disprețuiesc!” va replica inflexibilă pistruiață. (Mariana Polteva). E o scenă la fel de frumoasă ca melodia lui despre necesitatea pauzei între cuvintele omenești pentru a putea privi mai atent la ce e în jur...

Un premiu special al juriului la Moscova '87: *Curierul* de Karen Sahnazarov

Avertisment: tineri, nu vă depășiți vîrsta! (Un joc periculos)



Pușkinul fără linerele, fără bătrînețe

face cu Dick Sand și cu copilăriile lui Jules Verne. El vrea cu orice chip — chiar cu chipul detestabilului — să informeze miliția despre toți răufăcătorii orașului, deși miliția nu i-o cere, ba chiar îl trimite acasă, să învețe și sa-și vadă de treburile firești ale vîrstei lui. El declara tuturor — în *Joc periculos* (regia: V. Abdarșitov), ca are 40 de ani și ceea ce este uluitor, fără teamă de exagerare: dostoievskian, acești 40 de ani îi crezi prin fațes-ul, mișcările și logica unei complicități teribile între bine și rău, în mintea confuză a unui băiat care-și depășește ușor colegii la învățătură. Acest copilăndu, Anton Androsov, și el fantastic ca joc, vine direct din „Precocii” lui Dostoievski și dacă cineva trebuia să stea de veghe, să dăltuiască subiectul scenariului pentru a-i da credibilitatea, fiurul cel mare, explicația esențială pentru a ne dezlega secretul acestei complicații între puritate și urî, atunci acela nu putea fi decît creatorul idiotului, cu știința să fără egal în asemenea procese sulfitești. În absența lui, filmul rămîne suspendat într-o idee de cea mai adîncă neliniște și o parodie involuntară la neuitatul „Timur și băieții lui”.

letism, dar nici alții de buni cum se visează ei dorindu-se „bătrîni”. Bătrînețea lor e un mit născut din rivna inteligenței lor după o experiență decisivă și cuprinzătoare de înțelepciune. Și aici vin, lingă ei, fetele lor. Inocența acestor liceence, de care „bătrîni” tinerii nu prea știu, „în vasta lor experiență”, să se apropie, e un leit motiv — cel puțin al filmelor din acest festival. Una mai nevinovată decît alta, frumoase, filmate parcă sub vraja

„Sonata lunii”! Dar — să fiu iertat pentru expresia care urmează — cea mai „ficionară” dintre ele e o pistruiață care vrea să inculceze acestui Rafael moscovit (se înțelege nu pictorul de la 1600, ci madrilenul melodios din sec. XX) ideea genialității lui și de aici — în bună logică a marii literaturi rusești de care căpșorul ei e plin — imensa lui responsabilitate față de toți tinerii pentru care cîntă prin atenee populare și pe stradă. I-aș da

Cu Pușkin, cu invocarea lui și aici, dar și în alte filme, am ajuns la cea mai gravă și mai elaborată operă a festivalului: *Ultimul drum*, în regia lui Leonid Menaker. E o spînzurătură care ne trimite în trei zări viscolite, obligatorii pentru cultura noastră cînăfilă, — spre piesa lui Bulgakov: „Ultimele zile”, spre „Pușkin al meu” esul zguduitor al Tvetavei, spre „Călătoria diletanților”, romanului lui Okudjava în care poliția profesionistă a țarului stă pe urmele a doi îndrăgostiți, diletanții care nu știu decît ce e iubirea. Aici iubirea pentru Pușkin găsește rafinamente de dramă și culoare, de lumină și întineric a sufletelor, demne de cel pentru care ruși în toată firea plîng, odată pe an, în ziua morții lui. Mulți spectatori au văzut în absența unui actor care să-l joace pe Pușkin, marea performanță a filmului. Într-adevăr, tot filmul e despre Pușkin, despre uciderea și înmormintarea lui, dar nu-i vedem decît o singură dată masca mortuară. E un film cu Pușkin, fără Pușkin. Nu mi se pare însă că de aici se trage forța operii. E doar o chestiune de bun simț, să nu pui pe cineva „să fie” Pușkin sau Eminescu, deși practica unor Verdi sau chiar Shakespeare e cunoscută, lăsîndu-ne multe dubii insolubile. Fru-musețea porneste, ca de obicei în cazul genilor de la pasionalitatea conflictului dintre talent și societate. În această direcție, *Ultimul drum* e exemplar. Complotul împotriva poetului, al carui spirit „se opunea ordinii lucrurilor”, angajează erotic și politic, gelozie mici și invidiile urioase, temperamentele, instituțiile, întîmplările, hazardul și necesitatea. E un viscol al patimilor în plină iarnă petersburgheză, fastuos descrisă, de la troiene și sâmbi pînă la torțe și zurgălăi, un viscol care șterge orice graniță dintre patimă și patimire, între omor și sinucidere, între amor și umorile unei orînduirii crude, subtile, viclene și luxoase (ca să nu mai vorbim despre ferocitatea humorului). Un crivăț din care ne va rămîne doar o troică străbătînd cu scrierile poetului întinsurile Rusiei, exact mărăța troică gogolană „a sufletelor moarte”, invincibilă ca o frunte de „poet, grandioasă ca visul morții eterne obsedate de viața lumii întregi. Și ne mai rămîne o scenă de antologie: mușci spălînd și frencid cu pislarilor lor marmura palatului — mușci în planul doi, mișcîndu-se ca un „chorus line” în fața cărora doi înalți funcționari ai țarului ajung la concluzia că „în curînd ne vor spăla și pe noi!” E una din scenele acelea de cinema, după care nu-i spui prietenului de lingă tine, nimic altceva decît: „Să fii bătrîn!”.

Radu COSAȘU

Figuranții

(Urmare din pag. 24)

Simona Bondoc, aisberg somptuos, plînd elegant printre frantzizisme aplicate la țovărăși și, firește, Val Paraschiv cu liniștea lui sobră sub care se ascunde, cu greu, căldura și înțelegerea omenească... Nu există, ca de obicei, în distribuțiile Malvine Urșianu, nici o notă falsă. Cum nu există nici o notă falsă în decur sau costume, în spațiul de joc al filmului. Importantă, contribuția pictoriței de costume Maria Malița la crearea atmosferei personajelor, și a arhitectului Marcel Bogos la crearea spațiului de joc. Acel spațiu chiar devine cu timpul personaj de prim plan. Pentru că el nu este un decor, ci decorul unei lumi. Al unui timp. Acela oglindit de film. Și nu era deloc ușor „să nu pierzi nota”, nu era ușor să păstrezi echilibrul între interioarele somptuoase și cele sobre sau modeste, sau înghețate ale locurilor oficiale. Nu era ușor să faci sa stea alături și să funcționeze împreună.

(impecabilă imaginea tandemului Alexandru Intorsoreanu—Sorin Năeșiu) cenușii și culoarea, sobrietatea și „dezmațul” vestimentar. Ele stau. Ele funcționează și funcționează în slujba filmului.

Sigur că dincolo de valoarea lui efectivă, *Figuranții* are și o valoare subiectiv-sentimentală. Pentru cei care au trăit epoca, pentru cei care au purtat loden pe puncte, șepci și scurte cadriate, sau haină de piele, pentru cei care au scris și au înălțat pe pereți lozincile albe pe roșu, pentru cei care au dansat la chemerze în ritm de „Marinică, Marinică”, pentru cei care au strigat de trei ori, ca la brigadă și au cîntat „Hei rupi!”, filmul are și o valoare sentimental-subiectivă. Pentru restul lumii rămîne filmul. Rămîne acest „scenariu” al vieții devenit scenariu de film. Rămîn, vii, personajele, caracterele, situațiile, replicile. Rămîne construcția fără fisură, coerența de gînd și consecvența stilistică, rămîne, adică, pecetea, „grifa” autorilor. Inconfundabilă, ea se așează asupra *Figuranților* și îl așează, capitol important, într-o operă importantă. Opera aparține, firește, autorilor. Sensurile ei ne privec. Dacă nu personal, direct. Direct în față.

E. S.

Fete și băieți

Dar să nu ne îndepărtăm de abundența acestei expresii: „Bătrîne”, (ah, acel „bătrîne” al lui Nichita Stănescu pentru orice prieten) și a acestor adolescenți care au dominat în toate filmele festivalului. Tineretul cu ceea ce numim fără multe sofisticări — problemele lui contemporane n-a fost „o prezență”, ci o apăsare pe conștiința fiecărei idei dramatur-

Interferențe între doi mari cineaști

„Eterna pădure de mesteceni“

Fratele cel tânăr, foarte bolnav și nepermis de vesel, vine să moară printre mesteceni. Cu moară, da, nu să se vindece, pentru că el cunoaște „protocolul“ („In boala mea, înainte să mori ai un moment bun. Medicii profită de acest moment să te trimită acasă“). Fratele cel tânăr și foarte vesel pare și foarte egoist: el uită să aducă nepoatei un cadou („Nu sînt un unchi bun“) așa încît îi oferă o... portocală. El este, sau cel puțin pare, preocupat numai de propria persoană pe care o îngrijește, tandru, trup și suflet: barbierul zilnic, cămașa imaculată, cravată, dar și pianul, adus cu greu din oraș, la care zdrăngăne, voios, zîmbind, rîzînd, melodii ușurele, ce strepezesc urechea fratelui mai mare, urechea, dar și sufletul. Fratele mai mare este trist, el și-a pierdut soția cu un an în urmă, fratele mai mare este un om serios, el nu zîmbește niciodată, el e în doliu, el îngrijește ocolul, pădurea, își îngrijește copila, o îngrijește „trup și suflet,“ pentru că nu numai trupul trebuie să fie hrănit, dar și sufletul trebuie înălțat: copila este înăntată în doliu, ca să nu ule și este dusă mereu între mesteceni, să se reculeagă în fața crucii, de mesteacăni firește, sub care odihnește scumpa și sfînta ei mamă. În jur, viața. Viața pădurii, viața oamenilor. O slujnică nu prea isteată, dar de o feminitate curată, curat agresivă, colorează peisajul în măsura în care menajera casei, o femeie în vîrstă, și ea posacă, și ea îndoliată, îl decolorează. Slujnica are, firește, un iubit, ceea ce nu o împiedică să cedeze „jocurilor iubirii“ propuse cu dulce subtilitate de tînărul pe cît de bolnav, pe atît de vesel.

Pină la un punct, **Pădurea de mesteceni** oferă, clară și bine echilibrată, această schemă de personaje principale: un tînăr plin de sine, iritant ca prezență, prezența lui însemnînd zîmbet și poftă de viață într-o casa bintuită de fantoma unei mari iubiri secerată de moarte. Un vîrstnic serios, credincios iubirii lui dincolo de moartea, violentat, în durerea agravată de renunțări („Nu am fost un soț bun, am înșelat-o“), de zîmbetele, risetele, cîntecetele și „destrăbălările“ tînărului. Punctul de echilibru al schemei se cîntină în momentul în care vîrstnicul află că fratele tînăr va muri, și chiar știe, și, știînd, se poartă cum se poartă. Echilibrul se prăbușește chiar, în haos, în al doilea moment, acela în care, tot el, vîrstnicul află, din întîmplare, că soția cea sfîntă i-a fost necredincioasă. Nu pe el i-a iubit, ci pe logodnicul slujnicei tinere. Momentul declanșează o scenă antolo-

gică: interogatoriul la care tatăl își supune copila: „Spune! Spune! Nu plînge! la o bomboană! Spune! Nu plînge! Nu plînge!“ Copila plînge, nu spune, nu vrea bomboană, plînge tăcut, cum plîng femeile vinovate în fața soților înșelați, tăcut, obstinat, închisă în ea, nelăsînd tatălui nici o șansă de pătrundere în „secretul“ ei. De ce i-a iubit mama pe celălalt, ea nu știe. Noi știm. Noi aflăm, pentru că era tînăr, vesel și știa să cînte frumos. Este exact motivul pentru care și ea, copila, își iubeste unchiul. Este motivul pentru care și slujnica îl iubeste. În acel moment, chinutor, atroce de privit, al interogatoriului, schema personajelor se inversează. Vîrstnicul nu mai este un bărbat serios. El este un bărbat posac din fire, posesiv, egoist. Tînărul nu mai este un fluturatic. El este un om normal, cu o atitudine normală în fața vieții, ca și în fața morții. Aflăm astfel, cu stupeoare, că pină acum „pozitivul“ și „negativul“ au jucat fiecare în travestiul celuiălalt.

De la acest „nod de cale ferată“ încolo, Wajda își trimite „trenul“ sensurilor în direcția dorită. A ceea a confruntării și înfruntării (folositoare nouă) între două moduri de a gîndi viața, dar și capătul ei care este moartea. Pe măsură ce tînărul înaintează spre moartea lui, vîrstnicul începe drumul spre viață — nu a lui, a lui nu a fost niciodată viață — spre viața pur și simplă. El începe să învețe zîmbetul de la muribundul care-și începe ziua cu

exerciții de zîmbet în fața oglinzii. El începe să aprecieze calitățile detestabile pină atunci ale slujnicii. El începe să se reapropie de muzică, bîjbîind, la pianul închiriat de fratele mai mic, „pină la o toamnă“, de la o altă bolnavă de plămîni în ideea că „Ja toamnă, nici eu, nici ea nu vom mai avea nevoie de pian“. Pe nesimțite, acolo, în mijlocul pădurii de mesteceeni, în mijlocul trunchiurilor albe, pure, printre care fratele mai mic își plîmbă costumul, cămașa impecabilă și șalul lung, alb, fîșie parcă din scoarța copacilor, moartea începe să dea lecții de viață. Din nou pentru o clipă pare că lecțiile ei sînt nefolositoare. Fratele cel mare iese greu din „scoarța“ lui; fratele cel mare vrea să învețe de la fratele cel mic cum se trăiește, el apelează chiar la același „profesor“, dar tot ce poate oferi pentru moment, slujnicei cu feminitate curată agresivă, este o ședință de umilire... Lecțiile morții devin folositoare, doar atunci cînd „ea“ chiar pătrunde în casa din pădurea de mesteceni. Atunci cînd fratele cel tînăr devine un trup rigid (o! privirea slujnicei așezată asupra aceluși trup), un mesteacăni, îngropat sub o cruce de mesteacăni, alături de celălaltă păcătoasă, care, ca și el, a iubit mai presus de orice, viața. În camera fratelui tînăr și, doamne, cît de vesel în fața morții, se face curat. Se spală podelele. Coccoțată pe pervazul ferestrei, copila, îmbrăcată în alb, privește afară. Afară e lumină, e primăvară; afară în pădure, fratele cel vîrstnic fluieră voios o melodie, în timp ce

și „defilează“ domeniile, afară, ca și înăuntru, începe să se trăiască... „Am să plec de aici“ — spune vîrstnicul în fața celor două cruci, către slujnica venită să-i aducă aducătorului de viață ce odihnește sub crucea de mesteacăni, un buchet de flori „O să fie trist fără dumneavoastră“ răspunde slujnica și răspunsul ne asigură, pe deplin, că totul este în ordine. Vîrstnicul a învățat bine lecția vieții.

Pădurea de mesteceni? Toți sîntem o „pădure de mesteceni“. Toți, asistăm neputincioși, și, după cum ne e felul, încruntăți sau zîmbitori cum se mai „taie“ unul din ai noștri în fiecare zi. Nu toți sîntem în stare să întîmpinăm secura cu zîmbetul pe buze. Nu toți sîntem în stare să învățăm să trăim privind cum cineva știe să moară. „Cazul“ pe care ni-l prezintă Wajda în filmul său, este „cazul fericit“. Există însă în „pădurea noastră de mesteceni“ și mesteceni pe care nici o lecție nu-i atinge. Posaci și temători, ei privesc cum cad în jur alții, dar sînt incapabili să gîndească altceva decît propria anchetare. Ei sînt și rămin posaci, posacii anchetatori ai vieții: „Spune! Spune! la o bomboană! Spune! Nu plînge!“ În fața lor, viața, ca și copila din film, tace. Pentru că viața, ca și sora ei moartea, nu poate fi anchetată. Viața se trăiește. Moartea se moare. Aici nu e loc de întrebări, aici nu e loc de interogatorii, sugerează Wajda pe parcursul a 90 de minute de film care valorează 90 de ani de viață.

Eva SÎRBU

90 de minute de film = 90 de ani de viață
Emilia Krakowska și Daniel Olbrychski în *Pădurea de mesteceni*



Samurarii la crepuscul

Din totdeauna Orientul și Extremul Orient au purtat pentru europeni (de care la un moment dat nu voia să știe Cațavencu, după cum mărturisește într-„O scrisoare pierdută“: „Nu voi să știu de Europa dumitale!“) o aură de mister sporind interesul și curiozitatea, amplificînd, mereu, fel de fel de legende.

Intr-un mod particular, impus și de situația sa geografică, Japonia a ieșit din izolare sa începînd cu a două jumătate a secolului XIX, cînd nu numai bunurile de consum, ci și cele spirituale au pătruns în Europa influențînd și alimentînd curente artistice avide de noi tehnici și modalități de expresie. Și au fost desule „japonezării“ ce s-au înmulțit, mai ales după cel de al doilea război mondial, cînd boom-ul economic nipon a propulsat noi modele. În miracolul japonez au intrat însă, alături de automobilele Datsun și Toyota, produsele marilor firme Sony, Seiko și Mitsubishi, și realizări culturale precum teatrul No și filmul japonez, care, împreună cu mai vechi prezențe plastice și literare, au creat un spot de fascinație pentru consumatorul (și de artă) european. Cum schimbările nu au fost doar într-un singur sens, japonezii fiind la rîndul lor supuși unor puternice influențe și

inflexiuni din afară, se poate afirma că dialogul culturilor a fost — și a rămas — fertil (și util) pentru toată lumea.

Cel șapte samurai, o producție japoneză a anului 1953 (ca o coincidență putem menționa că este anul apariției *Destășurării*, cunoscuta năvelă a lui Marin Preda despre destinul țărănilor români ce va fi ulterior ecranizată), este poate — alături de *Rashomon*, *Sanjuro*, *Femele nisipurilor* și *Do-des-ka-den*, aceea crudă introspecție în lumea secolului

XX năpădită de nu puține maladii, mai mult sau mai puțin spirituale — unul dintre cele mai cunoscute filme ce au rulat pe ecranele românești. Reluat nu de puține ori spre folosul noilor generații de cinefili. Avînd la îndemînă și pandantul american al celor „șapte magnifici“ el, filmul japonez de care ne ocupăm, a demonstrat diferența dintre un film „de artă“ și unul „de aventuri“ (chiar dintre cele foarte bune). Și la urma urmelor ce vor să ne transmită cei șapte samurai, care sînt

într-un limbaj mai apropiat nouă, dar și golindu-l de mai adînci semnificații, luptători profesioniști? În filmul lui Kurosawa acești cavaleri duși să-și angajeze forța, ademinerea și onoarea sînt cam prăpădiți, ba chiar „șomeri“ în căutare de lucru, contradicțînd ceea ce mai mult ne închipuim decît știam cu adevărat despre samurai. Din prestigiu unei caste ce a impus un anume fel de a fi al japonezilor iată-i într-o postură ciudată: aduși în situația — cam donquijotească — de a apăra un sat de țărani săraci de niște bandiți aciuți în munți care-i jefuiau și terorizau în mod sistematic. Acesta este în mic filon epic al narațiunii cinematografice. Sătenii nu mai vor să trăiască cu frica în sîn că li se vor fura recoltele și copiii, bani nu prea au iar dacă au nu-ș dispusi să-i „pună la bătaie“, cu o vorbă românească ce se potrivește bine și acestor țărani japonezi. Un subiect simplu, cu o tratare cinematografică surprinzătoare, de o mare vitalitate. Kurosawa impune un ritm rapid alterînd secvențele ce culminează cu bătălia finală — în care Toshiro Mifune face figura de Sfarmă-piatră — unde scene „de masă“ se întretes cu cele „de gen“ de o mare plasticitate amintind de prizela lui Uccello și Altidorfer, alb-negru dovedindu-și, ca de altă ori, virtuțile de expresie, cînd este mîrînt de un maestru. Pină la urmă cei șapte samurai reușesc să organizeze pe spăimînt sătenii și să-i convingă de propriile lor puteri. Satul scapă de bandiți și-și găsește liniștea cu prețul vieții a cinci dintre cei șapte. Spectatorul pleacă acasă mulțumit, fiecare în felul lui. „Doresc să exprim un singur lucru: de ce nu pot oamenii să trăiască în perfectă înțelegere, în pace, manifestînd mai multă bunătațe reciprocă?“, iată o întrebare a lui Kurosawa la care se pare că planeta noastră nu îi este prea lesne de dat un răspuns cît de cît satisfăcător.

Bedros HORASANGIAN

Virtuți de expresie în alb și negru. Un film argument împotriva colorizării... (Toshiro Mifune)



Recursul la candoare

Apartamentul O fostă noutate de viitor

Tipicuri de angajații categoria a patra (mania calculului locuitorilor metropolei, a orelor suplimentare per instituție, a tonelor de hirtie consumabile în viitorul mieniu de o birocrație în expansiune) angajați mărunți, cu aspirații majore spre etajele superioare. Și nu spetindu-se cu munca, ci cu... „repartiziile”. Cu programările săptămânale ale apartamentului personal, superiorilor dispuși să-l avanseze. Șefi importanți, cu mici devieri extra-conjugale, amatori de cheia locuinței care să le ofere confortul escapadei. Siguranța aventurii. Fațada unei respectabilități ce-i scutește de riscul compromiterii în camere de hotel închiriate cu ora. Numai de nu s-ar dereglă programatorul! Mini-calculator „Bobocelu-lui” cu un chip ingenuu, ce nu poate zice „nu” când îi e ascensiunea în joc. Nu și ascensorul. Situație tipică de farsă cu surprize la tot pasul, comedie cu încurcături, de la scandalizarea vecinilor față de Don Juanul infatigabil („Ești un fenomen, dom'le! Chefulești noapte de noapte — fluiere admirativ doctorul de pe palier. N-ai vrea să lași corpul dumitale, după moarte, institutului de cercetări medicale?”), pînă la tentativa dramatică ce-ți înghetează zîmbetul pe buze și cristalizează acel risu-plînsu clasic al comediei de esență tragică. Comedie ce se respectă, respectînd adevărul afurisit al vieții care nu prea separă ea bucuria de tristețe și ridicolul de duiosie și durere (vezi recent programatul *Emigrant* cu Alberto Sordi). Amestecul de comedie cu tandrețe, de voioșie cu dramă, de farsă grotesc-tragică, cu zîmbet, cu lacrimi pe obrazul vesel de copil cu ochi de gheșă tristă, al lui Shirley MacLaine cînd își „ghețește” viitorul din vorbele în doi peri ale iubitului de-o vacanță. De la Chaplin sau Keaton, la Mihailov sau Milos Forman, fidelitatea față de viață reîmpropătează genul „mélangé”. Comedia tandră, farsa duiosă, există de cînd e lumea și artistică. Nici Billy Wilder n-a ciădit pe nisip, iar după *Apartamentul* lui s-au mai înălțat și alte edificii respectabile — chiar ei însuși cu un sculptor cocteil-tristește pe nume *Unora le place jazzul* cu Marilyn Monroe, Tony Curtis și același — inimitabil Jack Lemmon. „Lămîie” dulce acrișoară, un fel de bonom predestinat să fie confident, prieten, frate-soră-părinte, logodnic mai niciodată. Sau poate doar odată, aici, în finalul

Apartamentului, cînd el, cu un aer de cîine băfut, arar mingiilat, îndrăznește să-i șoptească fermecătoarei liftiere dezamăgită (încă o dată) „Te iubesc, Fran”, iar ea ca să nu-l mintă, dar nici să nu-i interzică speranța, (înștită, în fine, și hotărîită să-l ia de bărbat pe acest caraghios simpatic și de treabă, pe acest S.S. Baxter zis „Bobocel”) îi replică: „Taci și fă cărțile!” Intimitate în fine calmă, între doi zbuciumați ai soartei, discret sugerată de muzică, inteligent condusă de doi mari actori. *Apartamentul*, în fine, după atîtea furtuni extra conjugale intră într-o dulce-remnare casnică. Amărui „happy end”, ca în regizorul lui Wilder. Regizorul care, se cunoaște de la primele secvențe, a scris el singur multe scenarii la viața lui (la început pentru comedie lui Lubitsch), de aceea știe bine valoarea replicii spirituale, timpul ei optim de plasare către partener pentru a declanșa efectul sigur, în incitarea spectatorului și fericirea producătorului. Regizor care „cedează replicii” cum i s-a reproșat, el vînd să dea actorului (întodeauna ales pe sprînceană) o armă infailibilă pentru acest gen de comic tandru: ironia. Ironia ce face și deface situații fără ieșire, (cum e admirabila scenă de adio, cînd liftiera lămurită asupra nestatnicului iubit îi amendează cu haz ce acoperă lacrima, lamentațiile lui matrimoniale: „Melodii de sezon! Ariei noi pe teme foarte vechi!” — sau îi servește prompt replica finală: „Mă întrebi ce-ai să te faci fără mine? Ai să iei alt lift”). Ironia inteligentă mînuiește de actori talentați salvează un subiect tentat spre melodramă, ori spre farsă bulevardieră, gen în care același regizor s-a mai exercat cu succes. În 1958, cînd a fost construit *Apartamentul* în linia clasică a comedior lui Lubitsch-Capra, dar cu un umor acid, mai modern european, el reprezenta, da, pentru filmul american o noutate. O „noutate cu viitor” dacă e să ne amintim ce a urmat: seria comediorilor sentimental-inteligente (unele preluînd succese notabile ale Broadway-ului) gen *Floarea de cactus* sau *Adio, rămin cu tine!*. Dar oricîte „flori” de cameră sau de bulevard au mai apărut de atunci, grădinarul Wilder, rămîne, da, semănătorul harnic.

Alice MĂNOIU



Inteligenta ironiei cu actori de prim rang (Shirley MacLaine și Jack Lemmon în *Apartamentul*)

bil de mișcări din cele mai neașteptate, dar niciodată lipsite de grație — în pofida unghiurilor ascuțite pe care le desenează — i-a permis abordarea unor roluri ieșite din comun. Și tocmai aceste roluri „speciale” i-au permis să-și demonstreze indiscutabilul talent. Sabrina — fata șoferului, îndrăgostită de fiul patronului (întîmplător, Humphrey Bogart) — revela o ingenuuă cu accente de malîiozitate. Natașa din *Război și pace* era o versiune romantică posibilă a personajului tristoiian. Candoarea (prima caracteristică a privirii sale) făcea admisibile relațiile sentimentale din *Mutră nostimă* și *Dragoste de după amiază*, unde partenerii îi erau mult mai vîrstnici Fred Astaire și respectiv Gary Cooper. Fragilitatea, dar și disponibilitatea pentru comedie i-au fost puse în valoare de *Sarada și Mic dejun la Tiffany...*

În 1964, cota acțiunii la „bursa vedetelor” ajunsese la o asemenea altitudine, încît George Cukor, intenționînd să transpună pe ecran un musical de mare succes (sute de reprezentații pe Broadway), decide ca Audrey Hepburn să fie cea care să o intruzeze pe Eliza Doolittle, florăreașă Galateea a piesei lui Bernard Shaw, în ciuda faptului că punctul forte al respectivului spectacol fusese an de zile... Julie Andrews. *My Fair Lady* reușea, astfel, să declanșeze, încă înainte de primul tur de manivelă, un scandal de răsunet în lumea show-business-ului. După prima săptămîna de difuzare publică, filmul se instala

trăinic pe primul loc în box-office iar polemice încetau subit. Cele două tabere deveniseră una singură, profund admirativă față de fierul veteranului Cukor.

Audrey Hepburn fusese, desigur, atu-ul principal al succesului filmului, dar aceasta nu era și singura ei performanță. La ora aceea actrița avea 35 de ani, și totuși păstrase intacte elanurile juvenile, aerul acela de zvrîgluc al lipici pentru care fusese îndrăgățată încă de la debut. Calități ce rămîn intacte și după aceea — în savurosul *Cum să furi un milion* (1966) sau în dramaticul *Așteaptă pînă se întîneacă* (1967); și, peste nouă ani de inactivitate din motive strict personale — în *Robin și Marian* (1976). Filmul este o poveste de dragoste mai puțin obișnuită. Cînd iubitul nu e altul decît întreprinzătorul Robin Hood (Sean Connery), oricît de dulce și de răbdător ar fi Marian, viața lui plină de riscuri și nesiguranță, viața ei făcută din lungi așteptări și scurte înlîniri, — o fac să-și iasă, din cînd în cînd, din sărite. Și o face cu energia explozivă a tineretii căreia cele câteva cîte apărute. Între timp, pe obraz nu reușesc decît să-i adauge un plus de farmec. Un farmec poate mai prețios și desigur mai spiritual decît acela al micii prințese neiericite, prizoniera unor convenții ridicole, ce nu-și putuse oferi decît o scurtă, dar incîntătoare, vacanță la Roma.

Aura PURAN

Vacanță la Roma

Proba timpului

Vine el, fratele meu

O șansă

Plăcută, foarte plăcută această însoțită *Vacanță la Roma*. Povestea e fantazistă și adusă din condei, rochiile și, mai ales, părțile celea par caraghioase (pentru că n-au revenit încă în modă, dar timpul nu-i pierdut) și totuși — cum bine zicea un titlu de succes pe ecranele noastre „nici un moment de plictiseală”. După 35 de ani de la realizare, filmul nu are nici un rid. Soarele Romei peste vesele via Margutta și peste florile din Piața Spaniei, luminile unei animate seri de vară pe Tibru, vraja nocturnă a unei fîntîni celebre și, mai presus de toate — zîmbetul lui Audrey Hepburn. Acel zîmbet, acei ochi mari și expresivi cu care tinăra actriță (avea doar 23 de ani) cucerea atunci, în 1952, o lume întreagă. Ba dobîndea și premiul Oscar pentru interpretare, deși era la primul său rol principal — ceea ce constituie, să o recunoaștem, un caz aparte.

De fapt, dacă ne gîndim bine, Audrey Hepburn nici nu poate fi clasată decît la categoria „aparte”, începînd cu originea sa etnică: flamando-irlandeză. Născută la Bruxelles, își petrece adolescența la Londra: școală de dans și dansatoare în corp ansamblu, figurile în filme și un rolșor episodic, pentru ca o mare scriitoare franceză — Colette — să o invite să joace rolul titular din „Gigi” într-un spectacol de teatru... pe Broadway. Urmează un an de triumf la New York — e vorba de 1951, apoi un 1952, tot pe Broadway și la fel de fast, în „Ondine” de Jean Giraudoux. Destinul artistic al fetei cu chip de vulpiță, gîl de căprioară și trup de băiat, părea pecetluit. Și bine, nu. Acest destin nu era scena. Refuzat de Jean Simmons, William Wyler îi oferă lui Audrey Hepburn rolul principal într-un film ce urma să se cheme *Vacanță la Roma*. Astăzi, nici nu ne putem imagina pe altcineva în printesa atît de singură între zidurile unei desuete etichete de curte, în copilă atît de fericită apoi, cînd descoperă bucuriile simple din viața vie a oamenilor obișnuiți.

Cinematograful va avea de ce să se laude

cu actrița răpită teatrului, chiar dacă de la *Vacanță la Roma* și pînă astăzi ea nu va juca decît în alte 17 filme. Este cert că un fizic

Un orfelinat e o comunitate bizară. Acolo domnește o echitate perfectă dictată de silo-



Acum cîte decenii, aici, *Vacanță la Roma*, cu Audrey Hepburn și Gregory Peck?

aparte cere roluri aparte (s-a spus chiar despre Audrey Hepburn că a anticipat moda androgină). Tocmai acest trup, proporționat după canoanele unei viziuni moderne, capa-

gismul „eu n-am pe nimeni, tu n-ai pe nimeni, deci sîntem egali”. Și așteptăm. Mai ales, imediat după război, cînd zece de familii și-au răzeșit membrii și se străduie să se

adune la masă, așteptarea capătă valoarea semnificativă a unei încăpățînate voințe de a reinstaura ordinea firească, de a reface normalul. Sute de copii așteaptă pe fundalul unei existențe desfășurate între careul de dimineață și apusul de seară, făcîndu-se toți la oaltă, mîncînd, dormind, tînuindu-se de soții cu grenade, spre disperarea pedagogului intransigent, dar depășit de situație, ispișind pedepse toți la oaltă, și ierțai la oaltă de forța guvernatoare a căminului, adică un filantrop octogenar și darnic, care a instituit pentru puștii care au șansa de a fi înfițați sau regăsiți, un ritual al plecării, constînd într-o caldă ștringere de mină, care lasă în palma norocosului un ducat de aur nou-nouț.

Milan nu acceptă ducatul pentru că el are un frate și asta poate înlocui totul. Fratele despre care a vorbit mereu, de dragul căruia a refuzat să se ducă în mijlocul unei familii oneste, care l-ar fi adoptat bucuroasă, fratele mult visat și așteptat, a venit pînă la urmă. Nici unul nu-l mai are decît pe celălalt. Un puștu de șase ani și un tînr de douăzeci, despărțiți de război, regăsiți după cinci ani și deveniți, pentru un timp, idol și discipol, protector și protejat, prieten, camarazi, confesori, totul. Pentru scurt timp, căci nu durează mult pînă se află că, de fapt, a fost o greșală, s-au înșelat, ei nu sînt frați. Milan trebuie dus, din nou, la orfelinat. Va fi dus și filmul astfel se termină, dar nu înainte de a revela condiția fraternă, de a sublinia nevoia de fraternitate a doi copii străini înfițați întîmplător.

Abundența întîmplărilor spectaculoase și neverosimile, undă de melodramă în exces și finalul cam incert, nu pot anula ideea de bază a filmului, aceea că în contextul unei forțate înșingurări, într-un moment al căutării, marcat de ofensiva amintirilor dureroase și a pierderilor ireparabile, fraternizarea ar putea deveni o șansă.

Irina POPESCU

pe ecrane



Discipolele diavolului într-un mare duet actoresc: Bette Davis și Joan Crawford



Ce s-a întâmplat cu Baby Jane?

Într-un film care forează în adâncul sufletelor, dar scoate la lumină numai partea tenebroasă a acestora, regizorul american Robert

Un transplant psihologic

Aldrich ne înfățișează într-un fel pe Cain și Abel transfigurați în cuplul soriilor Blanche și Baby Jane Huston — vedete ale Americii anilor 1920—35. Deosebirea esențială dintre

cele două cupluri nu constă în specificul biologic (faptul în sine fiind, de altminteri, totalmente lipsit de importanță, valoare avind numai semnificația morală, ideea de frătrie), ci în procedeele utilizate pentru înlăturarea concurenței. Și dacă Abel moare dintr-odată de cuțitul fratelui său, B.J. moare cu încetinitorul, pe îndelete, în fiecare zi câte puțin: Cain își asumă gestul pe cînd Blanche... de aceea nici nu o sacrifică pe Baby Jane în stilul clasic, luîndu-i viața (ceea ce ar fi fost, cumva, în avantajul ei), ci îi dăruiește o viață schilodită — sub masca unui altruism de neînțeles pentru cei din preajmă — mutilînd-o sufletește prin întreținerea permanentă și rafinată a complexului de culpabilitate.

Ce s-a întâmplat cu Baby Jane se întindează filmul. Într-adevăr, ce s-a întâmplat cu B.J.? Cum a fost posibil ca o fetiță-păpușă să devină o femeie-monstru? A fost posibil prin tenacitatea de care a dat dovadă Cain-Blanche izbutind să facă un reușit transfer de personalitate: creîndu-i sentimentul vinovăției iertate cu generozitate, aceasta reușește să o dezbrace pe Jane de hainele frumoase și curate ale sufletului ei, să și le însușească și să o împovăreze treptat cu tarele sale. Desigur, procesul de dezumanizare a fost lent, timpul a ajutat-o și el pe Blanche. Se poate pune întrebarea dacă aceasta își dă seama cînd o privește pe Jane că se uită într-o oglindă în care se vede pe sine însăși și dacă se teme numai de Jane sau de eul său, de care n-a putut scăpa altfel decît inoculîndu-i altcuiva.

Copila nfericită, roasă de ambiție și de invidie, devine o tinără stea care nu suportă succesul altora și în special pe al surorii ei. Încearcă să o imite, rezultatul nu o mulțumește și dacă nu a reușit să semene cu Jane, atunci o va forța pe aceasta să-i semene. Transplantul reușește și avem în fața ochilor o Jane îmbătrînită înainte de vreme, o înrăită, o dezabuzată, o alcoolică predispusă la gesturi irresponsible. — de fapt o infirmă. Jane probabil că realizase acest lucru, dar singura nu mai putea face nimic iar cînd îl vede pe tînrul Edwin în brațe cu păpușa Baby Jane — simbolizînd, alterego-ul ei, copilăria fericită, anotimpul ei fertil — jucîndu-se cu fotoliul cu rotile, are revelația tragică a infirmității. Singura armă de apărare împotriva unui asemenea prezent greu de suportat este fuga din realitate, întorcerea în trecut, fabricarea de iluzii. Dealtfel, Jane apelează mereu la copilărie — este tubul de oxigen care o ajută să

respire în atmosfera încărcată în care trăiește. Secvența tragi-comică a repetiției la oglindă este cutremurătoare prin sugesție: un om față în față cu el însuși în căutarea bine-lui, a candorii pierdute. Ea a simțit că dacă cineva și-a pierdut copilăria și-a pierdut omnia și atunci o caută sau o confecționează. În acest sens, deosebit de sugestivă este scena întîlnirii cu Edwin, cînd Jane, cea de astăzi, este o copie ridicolă și tragică, în același timp, a celei de altă dată. Ridicolă prin copierea datelor exterioare ale fetiței-păpușii Baby Jane: rochie asemănătoare, coafură asemănătoare, funde în păr și la pantofii. Tragică prin neputință. Cu toate eforturile depuse, Jane nu găsește ce caută, ajunge să se joace pe o plajă cu căldărușa cu nisip, să se simtă bine în compania copiilor. Nu se poate spune că a dat în mîntea lor, niciodată, dar e limpede că tinjește după lumea lor în care iluzia poate deveni realitate iar aceasta o simplă impresie.

Baby Jane Huston — victima surorii sale, dar și a propriilor slăbiciuni — este un rol-capcană: pretinde infinite nuanțe pe același ton de culoare, treceri nu rapide, ci instantanee de la o stare la alta, forță dramatică, maximă expresivitate. Știința detaliului la cel mai — aparent — neînsemnat gest și multe, foarte multe alte „marunțuri” care în de recuzita măiestriei actricei. Unică și neuitată artistă care este Bette Davis a răspuns cu prisosință tuturor comandamentelor impuse de rol și pöate că a mai dat și de ea întinerind-o pe Jane cu 20 de ani, în momentul final în care este dezlegată de păcatul pe care nu l-a săvîșit. Numai că este prea tîrziu. Cercul de spectatori involuntari la sfîrșitul ei apropiat se tot strînge și nu mai există nici o scăpare.

După cum, nu există nici o scăpare pentru spectatorii voluntari ai filmului să nu își pună întrebarea: „Totuși, de ce s-a întîmplat așa ceva cu Baby Jane?”, „de ce a fost posibil să moară sufletul unui copil ca să facă loc unui monstru?”

Sînt întrebările care m-au urmărit pe mine după ce am ieșit din sala cinematografului și al căror răspuns îl aștept mereu.

Mariana CERCEL



„Mă vedeți pe mine în Armand Duval ori Julius Cezar?”
Noi, da, în orice, Lino Ventura...

Omul dintr-o bucată

Publicul este suveranul sălii de spectacol și nu este nici o mirare că din ce în ce mai des, societatea contemporană „il ascultă”, il

consultă, îi ia temperatura, îl face, cum se obișnuiește astăzi să se spună la medicina un check-up, adică un examen complet. Mass media se poate trudi să impună o modă, un personaj al show-biz-ului, al filmului, al politicii, al modei, toată lumea din esofodajul ei nu se simte liniștită pînă nu cunoaște rezultatul examenului conștiinței publice: sondajul. Și atunci încep surprizele: cum merge cinematograful? cine merge-mai mult la film? de ce merg tinerii? de ce merg vîrstnicii sau de ce nu merg? Răspunsurile la întrebări (marea artă a sondajului fiind întrebarea — asta se știe — pentru că ea pune urechea unde trebuie), răspunsurile, deci, cad asemenea cuțitului gilotinei. Nimeni nu știe ce-au spus ceilalți. Asamblarea răspunsurilor și apoi interpretarea lor creează sensuri, curentul de opinie. Și el este lege. Surpriza nu trăiește decît prima clipă a despuierii sondajului pentru ca apoi, să se impună deducția logică și sociologică. Și lucrurile încep să pară atunci foarte firești. Te-ai întreba chiar cum de n-ai știut și fără sondaj? Poți fi sigur, totuși, că n-ai fi știut.

Ați fi știut, de exemplu — pentru că am în față un recent, un foarte recent sondaj, venit parcă să însoțească de acum înainte, mereu, un nume de actor pe care nu sondajul îl face să fie incomparabil, iramplasabil, ci tocmai conștiința publică — ați fi știut că în vara asta, 63% din francezii l-au situat pe Lino Ventura în capul listei actorilor preferați ai ecranului? Ați fi știut că italo-francezul Lino (Borrini pe adevăratul lui nume italianesc) Ventura care a încîntat și încîntă încă pe telespectatori într-un serial tv Mizerabili!, dar care nu avea totuși pe afișul cinematografic al anului un rol de talia și succesul la public pe care se credea că-l are, de exemplu, Yves Montand în ecranizarea după Pagnol Jean de Florette și Manon des sources — trece, în ochii spectatorului, înaintea și a lui Montand (cu 53% din sufragii), și a lui Belmondo (cu 51%) și a lui Noiret (tot cu 51%) și a Catherine Deneuve (cu 46%) și a lui Delon (cu 40%), în sfîrșit și a Isabelle Adjani, Fany Ardant, a „Tarzanului” Christoph Lambert, a Isabelle Huppert etc. care se situează între 20 și 30% din preferințe?

Ei da, după 38 de ani de carieră, Lino Ventura l-a transmis spectatorului, pe lîngă un sentiment de admirație pentru arta lui interpretativă, un alt sentiment nu mai puțin important: o anume liniște, siguranță, sau, cum spunem, noi, sentimentul unui om de ispravă, de nădejde, pe care el îl transmite prin fiecare personaj. O spune, de altfel, singur, într-un interviu pe care a acceptat să-l acorde Nitei Rousseau de la „Le Nouvel Observateur” imediat după efectuarea sondajului de care pomeneam mai sus.

„După 38 de ani de carieră, spune Ventura (din păcate el n-a mai apucat să-și serbeze acest jubileu) mă emoționează și mă încîntă să constat că eu sînt cel ales de public. Dar mă și intrigă. Îmi spun atunci că, probabil, preferința asta a spectatorului își are explicația în faptul că n-am făcut niciodată decît lucruri respectabile. Eu nu vreau să joc în orice, pentru că publicul nu mi-ar ierta-o. Și apoi în ce alți vrea să joc? Ceea ce citesc astăzi în materie de scenarii, este consternant. Mă întreb dacă vă dați seama în ce stare se află cinematograful francez? Am terminat în vara asta un film în Italia, cu Francesco Mazarro. Atenție, se scrie cu doi „r”. Limba asta italiană este magnifică. Se scrie așa cum se pronunță.” (Mai știu o limbă care i-ar fi trezit lui Ventura o tot atît de mare încîntare. O știți și dumneavoastră). Cît despre eventuala lui evoluție pe scena teatrală, Lino Ventura avea părerea lui și nu caută să le mai interpreteze pentru că sînt atît de răsăpicate încît se dispensează de asemenea ajutoare. „Eu pe scenă? Nu cred că asta e meseria mea. Pe platoul de filmare, asta da, acolo mă simt ca la mine acasă. Pe scenă... n-am atîta curaj ca să mă supun torturii. S-ar zice că e o chestiune de trac. Și asta nu prea e la modă, nu-i așa? Da, ca să fii cîștit, trebuie să spun ca eu nu sînt actor. Adevărații actori sînt alde Laurence Olivier, ori Robert Hirsch. Adevărații actori sînt cei care astăzi pot fi Ricard al II-lea mine Armand Duval sau Iulius Cesar. Ma vezi pe mine în Armand Duval sau Iulius Cesar? Pardon! Eu sînt actor intuitiv și atîta tot. V-am dezamăgit cumva?”

Nu, n-ai dezamăgit pe nimeni Lino Ventura.

pentru că la fel ca Jean Gabin, alt unic al ecranului, nu numai francez, ci al întregii lumi cinematografice, spectatorul credea în Lino Ventura, indiferent de rol, pe el îl aștepta în orice film, lui îi datora plăcerea de a vedea, nu un personaj oare care — șoferul cerșetărilor sau poliștii oboșit de tracările meseriei. El vedea pe Omul Ventura, cu aerul lui de fiecare zi, cu cămașa deschisă la gît, cu pantalonii zifonați, de multe ori neras, cu cărăncăne la ochi, cu o cută pe obraz și cu gestul cotidian mai firesc decît al „actorilor de rasă”. Un om pe al cărui chip necazul, grija, bucuria plictisală, furia, oboseala, — toate, toate veneau din adîncul unei ființe pe fibra căreia viața se imprimă adînc și lăsa o diră care apoi devenea expresie a vieții.

Spectatorul acela pe care îl caută realizatorii de sondaje, îl cultivă sau de care se tem goriile show-biz-ului, dar și ale lui Shakespeare, și ale marelui ecran ca și ale „acranului catodic”, cum îl alintă acum vedetele televiziunii — spectatorul acela se sinchisește mai puțin, dacă nu chiar deloc, de cine semnează regia sau imaginea unui film. El pleacă din sală sau din fața televizorului cu o siluetă umană gravată în memorie, cu o prezență care îl însoțește apoi noaptea sau drumul spre slujbă, sau plictisul, nostalgia ori speranța. O asemenea prezență umană pentru toate milioanele de prezente umane de pe glob, a fost și va rămîne Lino Ventura.

Mircea ALEXANDRESCU

Spectatorul pleacă din sală cu imaginea unor astfel de actori (Annie Girardot și Lino Ventura)



Spectatori, nu fiți numai spectatori!

scrisoarea lunii

Cinemateca, dragostea mea

„Așa cum stau singur, în noaptea asta, ocolit de somn, sint încercat de amintirea întâmplării care m-a adus la tine, pe mine, un fel de puști, precum acela din **Cele 400 de Iovituri** (cum aveam să mă descopăr în acest film!) avind fascinanta mirare a soldatului din **Carabinierii** (ce gelos sint pe acest omagiu adus ție de un alt înflăcărat îndrăgostit de tine), și cu timiditate mă gândesc să-ți scriu o scrisoare de dragoste. Pentru că într-un fel m-am smuls străzii și unui anume fel de existență, dăruindu-mi o nouă lume, transformându-mă într-o Alice în Țara Oglinzilor, imagini nesfârșite cu nenumărate conținuturi, pe care treptat, am învățat să le gândesc, să le știu, apoi să le doresc. Și așa, în abecedarul culturii mele, ca literele A, B, C, au intrat personaje noi ca Griffith, Pudovkin, Murnau, Dreyer, Welles, Visconti, Fellini și poate că și datorită filmelor lor am devenit mai uman și, cine știe, chiar mai înțelept. Și nu pot uita că prin tine mi-am făcut adevărați și statornici prieteni, sfînd la coadă pentru un bilet, noaptea, ziua, în frig, ploaie sau căldură, mereu cu frica epuizării biletelor, dar și cu bucuria imaginării că „voi vedea și acest film” — după cum tot datorită ție am fost părăsit de prietene neîntelgate care cu timpul pe care ți-l dedicam. Venind mereu la tine, am uitat de tristețe, am trecut momentele grele, fiindcă m-ai atras cu nenumăratele tale povești care mi-au arătat că nu sint singur, că tristețea și bucuria mea nu sint unice și că mereu mai este ceva, ceva în plus spre mai bine și adevărat, reușind astfel, pe cît am putut, să mă fixez în lume. Mă mai gândesc acum că dacă alții au înscris omagii la începutul filmelor, eu te-aș face, draga mea Cinematecă, personaj de film, un film de dragoste, romantic și realist totodată, despre noi, cinefili!”

Filip RALU

Bd. N. Titulescu, 92, bl. 13, sc. 1, București



„Cartea trebuie purtată mult în suflet înainte de a ajunge film”
(Imposibila iubire de Constantin Vaeni, cu Șerban Ionescu și Amza Pellea)

Filmul românesc

Imposibila iubire e, cred, cea mai puternică ecranizare de la Pădurea spinzuraților

„Eu cred că avem o cinematografie puternic inspirată de literatură. Nu e rău. Bineînțeles că e de dorit să fie și mai bună; dar să nu facem ecranizări de dragul ecranizărilor; mai bine trecem la documentare, despre viermii de mătase sau despre cum cade ploaia. Fiecare regizor care abordează o operă literară, cred că trebuie să aibă ceva de spus despre acea carte și chiar în afara ei. Cartea trebuie purtată mult în suflet pînă să fie „citită” pe platou. Imposibila iubire a lui Vaeni cred că e cea mai puternică ecranizare de la Pădurea spinzuraților incoace. Mă mir și mă întristează că un film de o asemenea calitate — alt pe plan actoricesc cît și regizoral — a trecut aproape neobservat. Să fi fost vorba de comoditatea publicului? Ar fi prea trist... Așa mi vrea să spun că pentru mine Horea e cel mai bun film istoric românesc. Contrazicel-mă! Să mori rănit din dragoste de viață e sublim. Claudiu Bleonț e un De Niro român. Ce mai joacă? Anda Onesa e o actriță cum puțin avem... Voi reveni, dacă mă acceptați drept colaborator voluntar al revistei. Cu stimă, Un cinefil infidel din Oravița”. (N.R.: Vă acceptăm cu o condiție: să vă desconsirați măcar adresa.)

Cucoana Chirița

„Apetitul pentru europenizare a capătă dimensiuni... științifico-fantastice: „Coana” se întoarce de la Paris pe un transdunubian „Queen Chirițoaia”; costumele sint făcute să placă tuturor timpurilor; tot decorul e super-văruit, zugrăvit, lustruit, butaforit; mesele sint princiare etc. Muzica, avînd o anume acoperire Flechtenmacher, e ritmată, se vrea plăcută. Sigur că în limitele unei durate firești de spectacol cinematografic, în contextul unor atari preocupări pentru o „edție de lux a

Chiriței”, n-am mai putut asista la acele momente convingătoare ale pervertirii inavuțitei, proces cu atît mai grav în ambianța frumuseților de tradiție și grai moldovenesc; păcat și de insuficiența preocupare pentru folosirea limbii moldovenești, cu atît mai mult cu cît în echipă se număra un etalon și dascăl neîntrecut în problemă, vicele-Birzoi — ot Naționalul din leși... Dar oricite s-ar spune, un fapt e cert: Coana (cucoana) Chirița (la leși, în provincie) e pe ecran! E foarte bine! E un vis împlinit”. (G. Podaru, oficiul poștal 22, post restaurant București)

Cititorii și revista

Pagina 14 din numărul 6

„Am tot amînat să vă scriu pentru că, în sine mea, mă obișnuisem să cred că n-aș fi putut să aștern rînduri care să vă rețină aten-

ția și gîndeam că nu ar avea rost să vă rapesc din timp cu păreri mele. Ceea ce m-a hotărît a fost pagina 14 din nr. 6/87 în care Eva Sirbu a reușit, cu același înalt profesionalism, să ne dăruiască un diamant reportericesc, sinterviu cu Olga Tudorache. Impresionant prin problemele abordate și învălîminte. Nu-mi găsesc exact cuvintele care să caracterizez acest sinterviu, dar ca unul care am făcut (fie și ca amator) teatru, mă văd plăcut obligat să vă scriu și să vă mulțumesc din adîncul inimii pentru această pagină din Cinema”. (Nicu Geacă — Aleea Barajului Bistriței, 6, bl. Z 13, ap. 97, București.)

Cum vă scriu unii...?

„Toți cei care vă scriu, în general, iubesc filmele. Sint însă și alții care o fac doar pentru a vedea dacă au stil sau nu, rostind vorbe mari. Mă întreb, oare de unde scot unii dintre corespondenții vorbe atît de pompoase pentru vîrsta pe care o au? De ce să nu acceptăm și gînduri, vorbe puțin mai simple? De ce să nu acceptăm simplu? Cînd un om ți vorbește simplu, spunîndu-și gîndurile asta nu înseamnă că are un vocabular care nu face doi bani... Nu. Dar uneori, cel din jur, nu acceptă acest limbaj simplu. Cîcă cel care scrie simplu, n-are talent! De ce?... Desigur, nu fac aluzie la toți corespondenții dumneavoastră. Acți nu știu cum să-mi închipui că toți răsfoiesc sute de cărți înainte de a vă scrie o scrisoare. Sint mulți cei care scriu frumos fiindcă așa gîndesc, fiindcă așa e sufletul lor. Imi plac enorm rîndurile din revista dumneavoastră semnată de corespondenții Octavian Molnar, Al. Jurcan, Colea Cureliuc, Pavel Ferghete, Filip cel bun și mulți alții; pe aceștia îi îndrăgesc foarte mult, cum constat că și dumneavoastră o faceți. De ce? Fiindcă plac prin felul simplu de a fi, prin ideile lor clare”. (Igor Archip — str. Piața Ștefan cel Mare 10, bl. C 5, sc. B. et. 7, ap. 60, Piatra Neamț.)

Zluză „copiei standard”

„În curînd o să vă mai expediez o scrisoare care acum este în lucru, da, în lucru. Pe ciorne, pe care apoi le rectific, le adaug, adică le fac montajul și zău, nu pot crede că cineva care vă scrie o face direct pe foaia pe care apoi v-o expediază — cum am citit în unul din ultimele numere ale revistei... Pentru mine ziua cînd fac „copia standard” este pur și simplu o sărbătoare”. (Nicolae Sirca — Oradea)

Erată: „Vreau să atrag atenția asupra unei greșeli strecurate în Cinema nr. 7/87, pagina 15. În fotografia reprezentînd o imagine din **Oci ciornii** de Nikita Mihalkov, alături de Marcello Mastroianni nu este Elena Solovej ci mai tînăra Elena Safonova; dotată cu un decisebit talent, Elena Safonova a fost aleasă de către cititorii revistei „Ecran sovietic”, drept cea mai bună actriță a anului 1985.” (Estera Petrușe — Moșnița Veche 277, jud. Timiș, N.R. Vă mulțumim pentru atenția și competența cu care ne citiți!)

O mulțumire: „Vă mulțumesc pentru fotografia Annei Margret din Cinema 7/87”. (Mihaela Paraschiv, Galați.)

Filmul străin

„Cu bune intenții”

„Un scenariu reușit, un mesaj clar, profund umanist, cu scene antologice care rămîn pe retina memoriei. Mă refer la citiva: secvența de la începutul filmului cînd copiii orfani asistă pietrificat în durere la venirea părinților după copiii lor, în momentul sfîrșitului de an școlar. Nici unul nu pînge. În holul internatului rămîne un spațiu prea mare, străin, rece, învățătorea lor înainteașă spre ei așteptîndu-i s-o inconjoare, cu fețele lor nu pare frumoase, dar extrem de expresive, cu nevoia lor nerosită de dragoste, de dăruire. Apoi, baia copiilor — mai ales dialogul das-

căliței cu băiețașii ce pareau nestrămutați în hotărîrea de a nu se lăsa dezbrăcați. Tactul și umorul ei rezolvă de minune problema. În sfîrșit, fetița care la apărarea mamei ei, o femeie de moravuri ușoare, în fața pedagogului răbdător și plin de blîndețe care rămîne perplex la motivarea de către copil a refuzului de a se lăsa adoptată de cineva. Citat aproximativ din replica acestui film sovietic: „Mamica e puțin prostuță, dar e foarte bună. Am să stau aici pînă voi fi mare și atunci eu am să-o îniez și o să am grijă de ea...” (Doina Delia Zamfirescu — str. 23 August 14, Vișeuul de Sus.)

Opțiunți

„Majoritatea fetelor ca mine îi preferă pe Sylvester Stallone, John Travolta, Mark Hamill sau Harrison Ford. Bineînțeles că fiecare e liber să tină la ce-i place, dar imi pare rău cînd văd că filmele realiste sint date deoparte pentru cele ca **Războiul stelelor**. Eu prefer în locul lor un western bun cu Gary Cooper, Robert Redford sau John Wayne, sau filme ca **Decil** sau **Spartacus**, cu toate că se spune că a trecut vremea westernurilor și a filmelor istorice, locul acestora luîndu-l filmele științifico-fantastice, cu întâmplările lor prin galaxii. Dar nu mă impresionează navele lor spațiale care nu sint decît niște simple machete...” (Mihaela Pleșea — Lic. industrial nr. 28 București.)

„Am zîmbit la...”

„Am profitat ca orice licean de vacanța de vară, fiind mai tot timpul plecată din București. De-abia săptămîna trecută, întorcîndu-mă acasă, am aflat cu tristețe că, în lipsa mea, la cinematograful „Patria” rulse săptămîni întregi un medalion Alain Delon. Am plîns de ciudă și am alergat să prind măcar ultimul film din această serie. **Am fost cîndva hoț**, la al cărui final iar am plîns... Vă rog să nu fiți critici de cinema întrebîndu-mă ce admir eu la Alain Delon... (N.R.: **Fiți liniștită**, nu vă întrebăm). Nu exagerez, dar o inimă romantică, ca a mea e capabilă de orice. În așa măsură încît bietul meu prieten e teribil de furios și mi-a spus că e gata „să se tălmăcească” cu Delon. Eu ridic din umeri, nepăsătoare, și mă întorc spre alesul inimii mele (N.R.: !!!!!) Facem o excepție și acceptăm să nu dăm numele corespondentei noastre).

Rubrica „Spectatori, nu fiți numai spectatori” este realizată de Radu COSASU



Liza Minnelli: actriță, cântăreață, dansatoare

cinema
Nr. 11(297) Anul XXV
București, noiembrie, 1987
Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Coperta I
Valeria Seciu și Gheorghe Dinică
Ce se mai poate adăuga la aceste patru cuvinte: doi foarte mari actori?
Foto: Victor STROE

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

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Statie

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
„Casa Școlii” — București

Figuranții

Orice operă coerentă, clădită pe o ordine interioară ce dictează autorului ei priorități, urgențe de „Jesire la lumină”, dar și completări și duceri mai departe de gând, reluări de exprimare în altă cheie, presupune legături, pe cât de secrete pe atât de solide, între „capitolele” ei. Filmele Malvinei Urșianu se „urmează”, se „Jrag” unele din altele, își predau și preiau ecoul în și peste timp. De data asta, ecoul a fost programat. Figuranții este chiar urmare la *Pe malul stîng al Dunării albastre*. Dincolo de gestul programării, el se supune însă aceluiași proces de inserție în opera autoarei, la care s-au supus sau au fost presupuse și celelalte filme, de la *Gloconda fără suris încoace*. Proces firesc, logic și legitim pentru orice creator care și gîndește operă din interiorul universului propriu și al „experienței” personale. Cazul Malvinei Urșianu. Paradoxal, aparent paradoxal, tocmai filmul care se declară doar urmare la... conține și cele mai multe puncte de contact cu restul operii.

La o primă lectură nu neapărat pripită, ci fortuit generală, *Figuranții* apare, în lumina propunerii făcute, drept reluarea și dezghicerea unui destin oarecum secundar în existența filmului *Pe malul stîng*... Destinul Leonorei, fetița precoce, copilul fără copilărie dureros închisă în sine, cu o singură deschidere salvatoare: spre muzică, orfana crescută printre slugi. Caracterizarea ni se întoarce, bumerang, în filmul de față, prin replica achiului Costi: „Ce vrei? Copil crescut printre slugi!” Dacă în *Pe malul stîng*... accentul tragic-comic se așeza ascuțit asupra personajului Zaza, „fata din popor”, fosta dansatoare de șantan care încearcă marea (marea burghezică) cu degetul și descoperă că „marea” o respinge, precum organismul uman un organ transplantat, drept care se trezește, la o răscucire de ax istoric, respinsă de toată lumea, cu un trecut greu de dus în spinare, dublu compromițător — de fostă „artistă” și de „fostă”, două ipostaze în mod egal false, dar care funcționează ca veritabile, în *Figuranții* accentul se mută asupra Leonorei, devenită, la rîndul ei, o persoană cu trecut compromițător. Spre deosebire — imensă, pentru că structurală — de Zaza, Leonora își asumă „crucea”, destinul dublu de ființă cu apartenență oficială la un statut social de care nici nu este răspunzătoare, nici n-a beneficiat, și cu apartenența intimă a o lume nouă, care, în virtutea „trecutului ei” n-o poate accepta. O poate, cel mult, tolera, pînă la un punct. Punctul acela „vital” în care ea tinde să „ocupe un loc ce nu i se cuvine” în această lume. Leonora este o „Jostă” care nu a fost și o „actuală” care nu este, un personaj fără prezent — cum singură spune. Un caz. Dar unul din acele cazuri cu putere de reprezentare pentru acel început de lume ridicat pe sfîrșitul altuia.

Genericul — datat august 1944, alcatuit din imagini-momente-cheie ale filmului *Pe malul stîng*... îndeplinește mai puțin funcția de reminder și mai mult pe aceea de legătură intimă între personajul Leonora-copil, parasită atunci printre ruine, cărîndu-și în spate zestre sentimentala — portretul mamei — și personajul Leonora, adolescentă în anii '50. Dar el sugerează și altele de legături cu sensul dezvăluit tîrziu, în timp, cum ar fi imaginea maiorului neamț, ochind, la nesfîrșit, portretul mamei sau imaginea „electricianului” venit la conac, de fapt, legaistul cu funcție și rol precis în momentul dat. Singurul om cu care Leonora a avut un contact normal și real și nu întîmplător același care-i va modifica, fără să știe, destinul. După această repunere în tema înzestrată cu date noi, regiunea leagă simplu cele două filme. Pornind de pe portretul-martor al evenimentelor din 1944, aparatul coboară lent asupra patului în care doarme Leonora anilor '50. Un salt peste timp. Trezirea grea, cu spaimă, în stridența soneriei deșteptătorului, seamană cu ieșirea dintr-un coșmar. Coșmarului din somn îi urmează — colorat — coșmarul din viață. Chémarea la cadre. Excluderea din Conservator. Punerea la punct și la locul stabilit a fi al ei de către un om-dosar. Oboseala întoarcerii în mansarda dominată de portretul mamei — din nou martor al noilor evenimente. Oboseala înfrîntă, mereu înfrîntă, cu necesitate, de ceea ce are de făcut. Pungi. Ceaiul „mîncat cu piine” („Eu nu beau ceai, eu mîncam ceai”, va spune, mai tîrziu, băiatului dispus să ducă împreună „zestrea” pe care ea n-o poate duce). Ziarele vechi. Cratița cu pap. Pungile duse la destinație, și din nou cererea de completare la autobiografie. Într-un timp, perspectiva de a face figurație într-un film în care e nevoie de figuri reprezentative de tineri muncitori. „Uite, ca dumneata. N-ai un palton mai modest?” „Astă!” Bun și asta. Dar să te legi cu o curea. Și pitelea, nu se poate cu pitea... („Pitelea ei, ca razele soarelui”) Într-un timp, în subsol, triplata din *Pe malul stîng*... Zaza, Matei, Zaraza se pregătesc pentru aceeași figurație în același film. Sînt încă la începutul *Figuranților*, dar regiunea avansează ferm punctul de vedere asupra unei lumi în „facere și prefacere” dezvoltat în *Serata*. Ca și acolo, aici, acțiunea se desfășoară pe două nivele: sus și jos. Numai că de astădată noțiunile funcționează în sensul real. În *Serata*, cei de sus, „Jumea bună”, in-

conștient petrecăreță, urma să se prăbușească în zorii zilei, iar cei de jos, din subsol urmau să intre la suprafața istoriei în același joc și în aceeași mișcare. O rasturnare care așeza noțiunile la locul cuvenit. În *Figuranții*, supraviețuitorii altor serate, sînt plasați de la bun început la locul cuvenit. Sus, la mansarda, într-o săracie cuvincoasă, dominată de ordine și puritate, Leonora încearcă să-și traiască demn condiția de vinovată fără vina. Jos, în subsolul dominat de o harababură sordidă, printre mobile vechi, tablouri și fotografii straine de biografia personajului, („Mătușa mea, printesa Ghica”, va spune cu emfază fosta dansatoare, despre o asemenea „relicvă”) Zaza încearcă să supraviețuiască catastrofei care i-a transformat în ghinion sansa de a fi fost luată de nevastă de către

amestecă năucitor pînă la senzația de haos. Haosul de dinaintea facerii altei lumi. În acest haos, boierii sînt găsiți nereprezentativi, așa că primesc roluri de servitori, reprezentative sînt Zaza și Zaraza, feciorul Matei este distribuit în rolul unui senator, iar Leonora, chemată să reprezinte tineretul muncitor, este plasată, întîmplător, în rolul pe care viața i-a refuzat. Imbrăcată în rochia bunicii, de sub care apar nevinovați bascheții ei „proletari”, intruchipare jumătate trecut, jumătate prezent, ea cîntă la flaut. Sensul secvenței se rotunjește, în pauza de filmare care aduna la bufet toate omenirea. Acolo și atunci, în pauză, „Jurcii” pun la cale noul guvern cu „Jorj la interne”, oștenii discută ultimul meci, „fostele” mînașca chiftele, ofițerii nemți promit să facă rost de un covor per-

lalt unchi fost „la externe” care „își scrie memoriile”, și nici din gura mătuișii care nu mai vrea să aibă de-a face cu foștii, pentru că ea este căsătorită acum cu un tovarăș profesor, ci din gura slujitorului credincios care, deși n-a primit leafa de cincini ani, rămîne pe linga fantomele lui boieresti, din miță. De la el află Leonora că mama ei a fost împușcată, la Ba-neasa, de nemți. Brusuc, imaginea din generic, aceea a ofițerului din *Pe malul stîng*... ochind, la nesfîrșit, portretul mamei, își dezvăluie sensul. Dar și Leonora înțelege pînă la capăt dimensiunea nedreptății care i se face. Înțelege calm, fără revoltă, fără ranchiună. Pe nesimțite, liniile portretului ei moral încep să semene cu cele ale ingineriei din *O lumină la etajul X*. Și aceea înțelegea nedreptatea și aceea, ca și Leonora, hotărâ să trăiască mai departe „ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat”. Leonora, însă, are de înfrînt și handicapul stării ei de om fără prezent și fără viitor, doar cu trecut. Dar care vrea să trăiască azi. Ea se apropie astfel de *Gloconda* cea fără suris, ne doar prin absența surisului, ci mai cu seamă prin puterea opțiunii, prin înfrîncarea calmă cu care hotărăște asupra destinului ei. Ca și cealaltă *Gloconda*, alegea după tremur în care „el” pleacă, strigînd, plîngînd: „Dar eu te iubesc!” — Acel „dar” care șterge tot, diferența de clasă, domeniul culturale, sociale, dezacordul parintești, tot.

Cercuț deschis în generic asupra biografiei Leonorei, biografie devenită, pe parcurs, a unei epoci, se închide, firesc, tot asupra Leonorei. Singurul om care ar fi putut depune mărturie despre nevinovația ei, singurul care ar fi putut-o scuti de „completările la autobiografie”, pentru că-i cunoaște, cu adevărat viața, este bărbatul cu părul prematur cărunt, „electricianul” venit la conac pe timpul cînd ea cînta la flaut și veghea portretul mamei, în spatele căruia se ascundeau documentele secrete, febril căutate de urchiul Costi. Dar acel om trece pe lingă ea de-a lungul întregului film al vieții ei de acum, fără să o vadă și fără să-i vadă. Abia în final, ca o rimă la întîlnirea lor reamintită în generic, omul acela se oprește din drum, străfulgerat de o imagine, se întoarce și-i rostește, încet, numele. Ca și cum șoapta lui ar fi ajuns-o din urmă, Leonora întoarce către el chipul luminat de o dureroasă expresie: disperare amestecată cu speranță... As începe de la această imagine înapoi, „inventarul” creațiilor actricești pe care le prilejuiește *Figuranții*. De la această imagine, pentru că ea aparține Mariane Buruiană, incredibil de adevărată în Leonora ei, construită pe o stare de concentrare maximă din gesturi puține și multă tensiune interioară, tensiune înaltă ce-i face să vibreze toată ființa purtată într-o voită încremînire, încremînarea unui frig interior, frigul celui ce trăiește cu spaima în oase, dar nu vrea să lase spaima aceea să iasă la suprafață. Și numai privirile și zîmbetele puține și numai o închiestare de maxilar și numai o tresărire a ființei la auzul unui apel telefonic, sau o oprire din drum, ca o oprire a bătailor inimii, la auzul cuvîntului autobiografie o trădează. Încremînarea aceea sugerează însă și inflexibilitatea structurii: o lamă subțire de oțel ce nu poate fi frîntă, cel mult îndoită, pentru o clipă. Perechea ei, Daniel Tomescu, Victor, tînăr electrician (tot electrician!) cu patru clase la bază, dar cu tot buietorii în față și este pereche în sensul adevărat al cuvîntului, el compensează și completează cu o imensă căldură, răcoala Leonorei. În preajma lui, dar numai după un timp, și cu mii de precauții, și parcă neputînd să creadă că se poate, Leonora începe să își lase din înghetul interior și mișcările ei își regăsească omenescul pînă la fuga disperată în urma trenului, pînă la strigăt, pînă la lacrimă. Restul distribuției, în mare, este cel din *Pe malul stîng*... Zaza Gînei Patrichi și-a pierdut, firește, aplombul vitei și acțiunea nu se sfîșie să o arate în toată decăderea; perechea ei, Zaraza Stelei Popescu, și-a păstrat o prospețime împăiată, prospețimea celor săraci cu duhul; Gheorghe Dinică își completează, cu geniu comic, biografia personajului său. Matei „înforește” acum spre o netezire a diferențelor între el și Zaza, împinsă pînă la inversarea rolurilor, lucru ce apare chiar normal! Magnific. Dinica în chip de senator pus să vorbească „distins”. „Ce e viața, domnitor? Uitați-vă la mine!”. Chiar, uitați-vă la el! Dar uitați-vă și la George Constantin, boierul ajuns „fecior” pe platoul de filmare, cum poartă tava, cum zîmbește la ideea unui pian prea negru pe care trebuie să se pună ceva, cu cîtă plăcere propune „un conaissanceur”. „O femeie goală! De pîidă, pe dina...” De aceeași înflorire a personajelor beneficiază și Maria Rotaru, și Emilia Dobrin Besoiu, în rolul soției și, respectiv, cumnatei — reci, seci, înjepate, jucid, cu inteligență, starea de gîște cu ifoșe; și Gilda Marinescu cu al ei „Jadore les chiftele”; și

Eva SÎRBU

(Continuare în pag. 19)



Mariana Buruiană și Daniel Tomescu: un cuplu de tineri actori sub semnul vitei întîlniri profesionale

un boier. Legătura între „sus și jos”, plasat într-un „la mijloc” ce-l caracterizează, o face unchiul Costi. De jos, de la Zaza, Costi încearcă să recupereze un bun material: cavoul familiei. De sus, de la Leonora, el încearcă să recupereze un bun spiritual: nepoata, care, expediată la Paris, ar duce mai departe numele. „Care nume?” întreabă calm Leonora, suficient de matură acum ca să știe exact, cite parale face acest nume... Cînd filmul pare pornit pe țagasul unei „cronici de familie”, regiunea închide frontal problemele personale și deschide frontal principal, acela al ideii de *Figuranții* ai istoriei. Secvențe-cheie care avansează și așeza filmul în noul sens, începe cu alegerea *Figuranților* și se impunește cu filmarea la... *Figuranții*. În acel film în film — autocitat parțial *Serata* — lumile se

san... O lume nebună, cu susul în jos, pe care regiunea o ține lung în „obiectiv” pînă ce toate sensurile se citeșc clar și *Figuranții* se așează solid în formula lui de „ogînda” a unui moment istoric binecunoscut. În acest moment istoric Leonora își caută, cu obstinată răbdare, punctul de inserție. Locul și rostul. Contactul adevărat cu o lume pe care tot cu adevărat o crede a ei. De drept, în numele aceluia „de drept”, ea încearcă să lanțuească punctul neclar al biografiei, acela care cere completări nesfîrșite la autobiografie: condițiile în care a murit mama ei. Cautările Leonorei prilejuiesc tot atîtea incursiuni într-o lume de fantome și deschid o nouă galerie de personaje ieșite din scena istoriei. Dar nu din gura unchiului general, jumătate gaga jumătate nebun, și nici din gura celui-

Cale liberă... metroului.
Scenariul:
Romulus Lal,
regia Constantin Vaeni.
Cu Enikő Szilagy-Dumitrescu



Producție a Casei de Filme Unis. Scenariul și regia: Malvina Urșianu. Decorații: arh. Marcel Bogos. Costume: Maria Malja. Muzică: Aurelian Octav Popa. Montaj: Adina Georgescu Obrocea. Edoarea scenariu: ing. Andrei Papp. Imaginea: Alexandru Intorsoreanu, Sorin Ilișiu. Cu: Mariana Buruiană, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Daniel Tomescu, Val Paraschiu, Maria Rotaru, Emilia Dobrin Besoiu, Sanda Toma, Gilda Marinescu, Eusebiu Ștefănescu, Ion Nicu, Ioana Comitan, Simona Bondoc, Teodor Danetti, Wilhelmina Căja. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.