Cinema
Nr. 4 (291)
Anul XXV
Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie, 1987

Festivalul național „Cîntarea României"

Tineri suporteri de nădejde ai filmului românesc

https://biblioteca-digitala.ro

UTC 65

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României"

Ei, studenții cineclubiști, suporteri de nădejde ai filmului românesc

În chiar zilele în care întreaga țară sărbătorește a 65-a aniversare a creării Uniunii Tineretului Comunist și 30 de ani de la înființarea Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, la Craiova, sub auspiciile U.A.S.C.R. și Ministerului Educației și Învățământului, se dă startul în finala celei de a XVII-a ediții a Festivalului Artei și Creației Studențești, manifestare înscrisă în cadrul „Cîntării României".

Din cele opt etape — consacrate publicisticii și creației literare, formațiilor și ansamblurilor folclorice, teatrului, montajelor literare, recitalurilor, umorului și caricaturii, artelor plastice, formațiilor corale și instrumentale, muzicii ușoare, dansului modern și contemporan — prima etapă, cea găzduită cu deosebită ospitalitate de Cetatea Băniei, este secțiunea de artă fotografică și cineclubul. Dacă organizatorii se grăbesc, din primul moment, să ofere participanților un frumos și original ecuson, revista studențească „Mesaj comunist" publică prompt și multiplică la xerox o amuzantă și nepretențioasă foaie intitulată glumeț „Flașneta".

Deschiderea festivă are loc la Muzeul de Artă al orașului, unde se vernisează și Expoziția de artă fotografică. În cele două saloane, care adăpostesc opere ale lui Brâncuși *(Cap de copil, Tors, Domnișoara Pogany, Sărutul)*, în vecinătatea unui portret fotografic al sculptorului, simezele s-au încărcat de imagini surprinse în tumultul vieții de zi cu zi a tineretului nostru, căruia nu-i este străină însă, nici predispoziția contemplării reflexive. Multe dintre lucrări aveau să capete premiile meritate, pentru originalitatea tematicii, pentru acuratețea execuției. Numele autorilor unor reușite fotografii se întîlnesc, în caietul program, și la celelalte „capitole" ale concursului: diason, diaporame, (numeric mai slab reprezentate în această competiție), diapozitive individuale și serii scurte, mai rar pe genericele mini-filmelor intrate în finală. Oricît de înrudite par a fi aceste genuri, presupun, totuși o specializare diferențiată, pentru că altele sînt modalitățile obținerii unui bun cliseu fotografic și altele rigorile compunerii unei diaporame. Pregătindu-se pentru profesii care, cel mai adesea, nu au nici o tangență cu pasiunea lor cine-fotografică, studenții investesc în acest hobby, care nu e doar de vacanță, un deosebit volum de muncă, cunoștințe de specialitate și, nu o dată, talent. Familiarizarea cu practica filmării, dar și cu poetica limbajului cinematografic, tehnica prelucrării peliculei, noțiuni de cultură cinematografică, indispensabile oricărui creator, sînt deprinse de la instructori, la rîndul lor veterani cineclubiști, care duc mai departe bunele tradiții. Și trebuie salutat gestul A.C.I.N-ului care a conferit, cu această ocazie, Cineclubului bucureștean „Stud Film" o Diplomă de onoare pentru cei 30 de ani de viață artistică, neîntreruptă și rodnică.

Dornici de un real schimb de experiență, chiar de un dialog la propriu, studenții celor patru colțuri ale țării au umplut, pînă la refuz, nu doar cochetul „pod" al Casei de cultură a studenților, ci și sălile Cinematografului Central. Eforturile creatoare, novatoare aveau să fie apreciate cum se cuvine, cu generozitate și nu mai puțină exigență, de juriul prezidat de regizorul Gheorghe Vitanidis, format din oameni de specialitate, activiști din cadrul C.C. al U.T.C., regizori și pedagogi, critici de film (Geo Saizescu, Silviu Comănescu, Simelia Bron, Mircea Ursache, Radu Aneste Petrescu, Dan Dădîrlat, Cornel Diaconu, Eugen Lupu, Geo Tuică, Badiu Panait, Nicu Dan Gelep, Irina Coroiu.).

Revista „Cinema" propune o sumară retrospectivă a celor cîteva mii de metri de peliculă ce s-au derulat la Craiova, timp de două zile (24—25 martie), într-o atmosferă tonică. Respectînd ordinea prezentării pe centre universitare, trecerea în revistă urmărește să puncteze evaluarea fiecărui film, descriind gama largă a genurilor abordate (de la eseu filozofic la documentar științific), evidențiind configurarea unor tendințe, subliniind unitatea în diversitate, adică deschiderea constantă spre un orizont de meditație cît mai elevat, cu maximă rezonanță morală, socială, politică.

C.U. Galați

Cineclubul „Argus" a intrat în competiția finală cu două pelicule interesante. Un film despre cum nu trebuie să se facă film, **Elixirul** (13 minute, color): inspirîndu-se chiar din experiența lor de cineclubiști, autorii parodiază stilul de lucru al regizorilor care se lasă în voia inspirației de moment, dar rezultatul este nu altul decît o neselectivă aglomerare de poncife. **Și restul tăcere** (3 minute, alb-negru, premiul II la categoria poem-eseu), concis, modern filmat, cu o deosebită mobilitate alternînd racursiuri și plonjeuri în mișcări scurte, tensionate, se impune ca un dramatic monolog despre sentimentul straniu pe care-l trăiește omul planetei noastre, claustrat — parcă — într-o simbolică situație limită sub amenințarea catastrofei nucleare.

C.U. Petroșani

Cineclubiștii de la „Studio 18" au demonstrat că sînt capabili să se exerseze atît în filmul de ficțiune, cît și în cel științific. În **Aminare** (25 de minute, alb/negru — premiul III), Răzvan Slama, anul IV, geologie și mecanica rocilor, și Ricu Trușcă, anul V, aceeași facultate, se axează pe o povestire oarecare despre „aflarea fericirii în dragoste" pe care o asezonează cu un simbure de visare, înveliut într-un abur retro — și gagurile de tip slapstick, bine realizate și cu nerv filmate, și „performanțele" actoricești fiind la rîndul lor notabile. Realizat împreună cu catedra de specialitate a Institutului de petrol și gaze, **Forajul cu sondeze** (premiul I) de Valentin Tănasescu, deși nu prea reușește să exprime prin imagine ceea ce, din off, se explică, este un documentar util studenților petroliști.

C.U. București

„Stud Film" a fost reprezentat de un cunoscut cineclubist, Radu Dănilă, talent multilateral. El a obținut premiul I la animație cu **Albia** (desene în maniera laviu), **Căutare** (schițe în cărbune) și **Lupta** pentru care — în mod special — i s-a conferit și premiul de regie (sub acest titlu sînt reunite două excelente studii de animație — o versiune tragică și alta comică — care pun sub semnul derizoriului tacticile folosite în bătălia pentru supremație, „beligeranți" fiind legumele dintr-o farfurie). **Spectacol și spectatori,** de același autor, rămîne un experiment încert (folosindu-se montajul subliminal, se încearcă un posibil racord între observația exterioară, reportericească, și senzația intimă, surprinsă din unghi subiectiv). Institutul de construcții, prin Cristian Șorop, și-a adjudecat detașat locul întîi la folclor cu **Album Curtișoara:** în lumina filtrată în nuanțe infinite, respiră fiecare detaliu — lemnul, lutul, frunzele; o melodie la nai și un comperaj laconic, sfîrșit, cum nu se poate mai nimerit, cu „vorba" celebră a lui Blaga „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat". Tot Cristian Șorop semnează și **Să trăiți, brigadieri** (premiul I), un reportaj nu lipsit de poezie: după ce primesc carnetul de brigadier, tinerii sînt urmăriți la muncă, mînuind volanul unui camion sau macaraua, turnînd o fundație, bucurîndu-se de rezultatul muncii lor, părăsind apoi mîndri șantierul național, în piept cu insigna de brigadier. Deși studenți la Institutul politehnic, Felix Radmilov și Ovidiu Panea și-au propus „să nu fie prozaici" și au imaginat o **Visare,** care este de fapt o fantezie mai mult sau mai puțin umoristică (cosmarurile unui student buclucaș), precum și un poem despre natură, intitulat **Toamna,** în care — din păcate — nu se depășește handicapul lipsei de culoare (filmul e alb-negru) nici măcar prin muzica lui Vivaldi.

C.U. Cluj-Napoca

Prezenți în finală cu o selecție bogată, clujenii au putut da o imagine mai exactă asupra activității lor divers orientată dar, deocamdată, cu rezultate inegale. Cineclubul CCS „Artis", respectiv Dan Curean, a obținut premiul întîi pentru **Oul,** un eseu despre actul creației, nu lipsit de originalitate, ba chiar cu o convertire a meditației filozofice în șarjă umoristică: oul, formă considerată chintesențială, după ce servește ca model artistului care-i află dimensiunea abstractă într-o modernă sculptură, sfîrșește banal, într-o tigaie. **Electroseparareа în cîmp Corona** (premiul III), pe alocuri, de o neadecvată ilustrare. Fără o idee directoare, nici măcar virtual afectivă. **Colegele** de Adela Boar și Paul Cocioc înregistrează cam plat secvențe din viața a două cămîniste. În schimb, **Amfiteatrele toamnei,** de Dorin Galoș (premiul II), fixează cu tandrețe amintiri de la un cules de mere, iar **Similitudini în folclorul balcanic** (premiul III) încredințează peliculei solia de pace a Festivalului folcloric al tineretului și studenților din Balcani, a cărui primă ediție 1986 a fost găzduită de centrul universitar Cluj-Napoca.

C.U. Constanța

În **Scrisoare de pe alte meleaguri,** Lucian Drăgușin și Decebal Vrînceanu, de la Institutul de marină, strîng în imagini și cuvinte simțămintele navigatorilor aflați mereu cu gîndul acasă, la țară, la iubită. Deși neplăcutul timbru sentențios al recitatorului scade mult din emoția reală a filmului, el obține premiul III în categoria poem-eseu.

C.U. Brașov

Pe lîngă o inconsistentă pilulă satirică la adresa birocrației **(Rezolvare),** cineclubiștii de la „Dacia Felix" au prezentat **O zi obișnuită,** realizat în tabăra studențească Stanic-Moldova, despre o echipă de salvamontiști, apreciat (premiul III, reportaj) doar pentru filmările cu spor de pericilitate. Mînuind camera de luat vederi cu dezinvoltura de profesionist, George Radu își adjudecă premiul de imagine pentru **De neamul pădurenilor** — portretul unui artist ce-și definește profesiunea de credință raportîndu-se (și odată cu el și imaginea) la locul său de baștină, la vatra românească.

C.U. Craiova

Gazdele de la „Student Film" obțin ex-aequo premiul I cu **Într-o seară, studenții...** de Viorel Petri, coordonator George Obrocea, un film oscilînd între reportaj și poem — nostalgia unei reuniuni studențești cu muzică, dans, pantomimă, intermitent și jucăuș amendată de un desen animat (executat direct pe

Piatra Neamț '87

Forța ambiției artistice

...Totul e să ai curaj! Theodor Melinte responsabilul cinematografului Pietricica din Piatra Neamț și-a invitat, într-o săptămînă, publicul, la „marea coproducție internațională" **Gheața verde** oferindu-le prin surprindere „în completare" producția cinematografica locală **Pericolul.** Într-un fel și ea superproducție, fiindcă, deși film de cineamatori, a fost jucat de mari mulțimi umane, de locuitorii orașului, care au acceptat cu entuziasm să apară în acest scurt metraj denunțînd pericolul războiului nuclear.

Experiența programării unei producții locale de cineclub alături de un film „din rețea" mai fusese încercată la cinematografele orașului. Întotdeauna cu aceleași reacții ale publicului: la primele imagini, mai întunecate și mai slab realizate tehnic decît standardul profesionist, derută și rezervă politicoasă; interes crescînd la recunoașterea unor locuri familiare și a unor persoane cunoscute din oraș, iar, în cele din urmă, dezbaterii vii despre problema pe care o ridică filmul, despre măsura în care izbutește s-o facă în mod convingător. **Pericolul,** deși producție încheiată la finele anului trecut, are deja un palmares inscris și pe generic: i s-au decernat Premiul I la concursul filmelor de cineclub pe tema de apărare civilă disputat la București și Cupa pentru cel mai bun eseu cinematografic la festivalul „Pelicula de cristal" de la Botoșani.

Stau de vorbă cu autorii filmului, într-o duminică, la sediul cineclubului Casei de cultura a sindicatelor din Piatra Neamț. În jurul meu: Gheorghe Hibovschi autorul scenariului, colaboratorul său Ioan Clopoțel și regizorul **Pericolului,** Dumitru Luca. Acesta din urmă îmi vorbește despre începuturile cineclubului căruia i-a pus bazele acum aproape 15 ani. Fost student la clasa profesorului Al. Finți de la I.A.T.C., s-a aruncat cu pasiune în îndrumarea activității artistice de amatori și în creația de cineclub. Astăzi, animatorul necontestat al cineamatorilor din Piatra Neamț este și directorul Casei de cultură a sindicatelor. Cineclubul nu e numeros, dar „a făcut pui"! În cursul anilor, oameni crescuți la școala sa au înființat alte „cuiburi" ale cine-amatorilor ca Valentin Popa la Combinatul de fibre sintetice sau Cornel Miftode la „Ars Amatoria", cineclubul de la CJIPMAM (a se citi Centrul județean de îndrumare al creației populare). O vie activitate desfășoară și cineamatorii de la Școala generală nr. 3 conduși de Zaharia Sandu.

Ceea ce mă frapează cînd trec în revistă producția cineclubului sindicatelor este ceea ce numim „integrarea în producție", înțeleasă nu ca o obligație impusă din afară, ci ca o adevărată vocație. Fiecare din filmele în care sînt investite ambiții artistice a pornit de la o comandă socială bine precizată, slujită cu abundență de idei și strădania expresivității cinematografice. În februarie, cinematografele pietrene au programat săptămîni de-a rîndul episodul al 13-lea din serialul **Economiști energic energia** — dovadă că ideea și realizarea ei cinematografica n-a fost lipsită de eficiență. Anul trecut, Maria Mancaș, profesoară de educație fizică de la liceul Petru Rareș, și-a susținut teza de grad cu... filmul **Recuperarea deficienților cifozei.** Nu numai că dăscălița și-a dobîndit gradul rîvnit, dar filmul i-a adus cineclubului și o distincție internațională: Premiul special al juriului la Festivalul de cine-amatori din Jiline (Cehoslovacia). Se pleacă mereu de la necesități practice și se ajunge adesea la performanțe încununate de lauri în competiții artistice.

— Sîntem iubitori de artă și încercăm să facem ceva cu mijloacele noastre... — spune Gheorghe Hibovschi care activează la casa de cultură nu numai ca cine-amator, dar și ca regizor de teatru. Iar în taină înegreșe și carnete cu versuri! În ce mă privește, adaugă el, nu sînt cinefil decît în sensul grecesc al cuvîntului. La urma urmelor, să miște ceva!

Iar prietenul său Clopoțel adaugă aforistic:

— Cele mai bune filme ale noastre sînt cele pe care nu le-am facut încă...

Tudor CARANFIL

https://biblioteca-digitala.ro

„Sînt convins că tînăra generație, organizațiile sale revoluționare, urmînd tradițiile progresiste revoluționare, înfăptuind neabătut politica Partidului Comunist Român, nu vor precupeți nici un efort pentru a fi întotdeauna prezenți la datorie, pentru a-și aduce contribuția la dezvoltarea bazei materiale și spirituale a patriei, la ridicarea continuă a bunăstării întregii națiuni, la întărirea independenței și suveranității Republicii Socialiste România!"

Nicolae CEAUȘESCU

fotogramă), un laitmotiv sentimental enunțat încă din titlu: o inimă și o floare.

C.U. Timișoara

Aplaudat la... ecran deschis, **Bine ați venit!** de Adrian Driha, de la „Gaudeamus", este alcătuit ingenuu dintr-o succesiune de tablouri cu un unic interpret, care mimează, hazliu și inventiv, „profilul" specific al mai multor facultăți. Însoțind Ansamblul folcloric „Datina" în Cehoslovacia, la un festival studențesc, Nicușor Totor a filmat în sala de spectacol, pe stradă, în parcuri, evoluția acestor **Mesageri** (premiul II). **Odiseea spațială 2002** (premiul II), un filmuleț de animație construit, asemeni unei miniaturale sinecdoci filozofice, izbutește să fie replică inteligentă la celebrul film al lui Kubrick. Sorin Vesa, de la Cineclubul „Medicina", și-a fixat obiectivul într-o sală de operație unde se efectua extracția unei tumori pe ochi **(Iridociclotomia sectorială de melanom malign)**, uzînd de un sînge rece — care ne amintește de Bunuel cîndva dar nu pentru a șoca în spiritul suprarealiștilor ci avînd un scop științific precis (premiul II, documentar).

C.U. Iași

Cineclubul „Quasar" a fost prezent cu un singur film — **Cortul**, o parabolă despre o anume recrudescență a violenței în societatea modernă; datorită imaginii lui George Pruteanu, atmosfera se încarcă de o tensiune terifiantă. Un film avertisment.

*

Tinerii aceștia îmbătîmiți de arta imaginii statice ca și de cea în mișcare, venind din mai toate centrele universitare ale țării, au adus în cutiile cu role crîmpeie de celuloid care să le proiecteze, în dimensiuni semnificative, aspirațiile și preocupările, fiind vie mărturie nobilei năzuințe de a se exprima pe ei înșiși, dar și de a lansa interogații de mai largă generalitate și amplitudine filozofică, legate de condiția umană, de pacea lumii. Ambiția de împlinire intelectuală plenară urmînd a se conjuga, în timp, cu un profit inestimabil: devotîndu-se celei mai tinere dintre arte, ei, tinerii, devin spectatori avizați, implicit susținători de nădejde ai producției cinematografice naționale, în cinecluburi, sau — cei mai buni dintre cei buni — promovînd, poate, în arena profesioniștilor.

I.A.T.C. — „curs practic"

Ilustrînd genuri și modalități diverse, etalînd cu risipă de fantezie și chiar, în unele cazuri, cu virtuozitate, cunoștințe dobîndite în etape succesive ale studiului la clasă și pe platou, selecția de filme a studenților de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", aproape fără excepție, s-a constituit într-o lecție practică, exemplară.

Prin diafragma reglată de Robert Arachelian (anul I, imagine), într-un tainic consens cu măreția înconjuratoare, Cornel Mihalache, azi student în primul an la regie, ieri actor debutant în filmul lui Alexandru Tatos, **Fructe de pădure**, revine în același spațiu descoperit undeva în județul Covasna. El reface, deci, drumul de la ficțiune la realitate și încearcă să capteze misterul comuniunii om-natură, acolo unde cărăușia forestieră perpetuează „miracolul" **Planului înclinat.** Împrumutînd din abnegația și atenta migală a specialiștilor care lucrează la restaurarea vechilor documente și cărți, Alina Teodorescu (regie) și Alexandru Solomon (imagine) închină, la rîndul lor, o **Odă bizantină**, adică încă un reportaj-eseu despre „valorificarea moștenirii culturale". Ucenicii-cineaști Paul Cozighian (scenariu și regie) și același Robert Arachelian au avut ideea de a „se substitui" unghiului subiectiv al unuia dintre cei mai tineri dirijori ai Filarmonicii „George Enescu". Horia Andreescu, și, prin prisma sensibilității sale, să evoce momente importante ale artei dirijorale românești, petrecute în incinta Ateneului: **Încercați să înțelegeți.** Cei cinci studenți menționați au fost încununați cu distincția „Opera prima". Anului II i s-a fixat tema „contemporanii noștri" și rezultatul: trei reportaje, egale valoric, diferite însă prin maniera de adecvare la personalitatea invitată în fața camerei de filmat. **Drumul egal al fiecărei zile** ne deschide o neașteptată fereastră: prozatoarea Gabriela Adameșteanu, privind mereu către sine, spunînd „totul și nimic", povestește firesc, cu o fantastică lipsă de ostentație, cum a devenit ea scriitoare. Se succed fotografii, coperți de cărți și drumurile pe stradă, spre casă, spre teatru, unde romanul său „Dimineața pierdută" capătă o a doua viață. Meritul acestei discrete și austere incursiuni este, desigur, și al realizatorilor Nicolae Ciocloș (regia) și Marius Costineanu (imaginea). Doina Iacob și Ovidiu Cristescu și-au propus să schițeze portretul academicianului Emil Condurachi, reținînd gînduri, atitudini, dar și obiecte încărcate de semnificație din lumea ce-l înconjoară pe acest **Magister** al culturii române. Despre un inginer pasionat nu numai de meseria sa de constructor, ci și de muzică, de sport, George Ciubotaru și Ionuț Teianu glosează eseistic, dorind să afirme că acest **Unul dintre noi** nu e defel un ins ieșit din comun. Filme de integrare au fost patru, premiate fiind primele trei. **Holografia** de Ioana Pop (regia) și Cristian Glodeala (imaginea), descrie în amănunt procesul realizării fotografiei tridimensionale a Gînditorului de la Hamangia. Filmul urmărește cu scrupul și precizie procesul ca atare, conchizînd eminescian: „Întrebarea ne urmărește încă". **Dialectica și metafizica** (regia Olivia Sireanu, imaginea Viorel Nicolae, ambii în anul IV) acumulează inteligent argumente din domeniul artelor plastice, ale științelor naturii, din literatură pentru a caracteriza antagonismul celor două concepte filozofice. **Electroliza** de Bogdan Dragulescu și Ion Cristodulo, este un irepros-abil film didactic început „la nivel de epruvetă", continuat „la tablă", recurgînd și la desen pentru o mai sigură fixare a reacțiilor și formulelor chimice. În **Vulcanismul terestru,** parțial film de montaj, Valentin Vasilescu, (secondat la aparat de Cătălin Barbu, ambii anul IV), a știut să profite de spectaculozitatea subiectului; așa cum a reușit să speculeze și atuul actorilor aleși ca interpreți în filmul său de ficțiune, **Umor la domiciliu** (pentru care a primit premiul de regie), trista istorie a unui umorist care se ambalează într-o hazardată aventură, în compania unui „traficant" de bună dispoziție (interpreți, Nicolae Urs și Mihai Ciuca). O limpede narațiune la limita melodramaticului, intitulată **Dacă dragoste nu e,** aparține Oliviei Sireanu (la cameră Viorel Nicolau): o tînără găsește putere să treacă peste dezamăgirile unei iubiri nefericite și să-și crească copilul, fără a abandona învățătura. Actorii-studenți Gabriela Baciu, Natașa Raab Guțul și Lucian Nuță, au aici evoluții convingătoare. Plecînd de la ideea materializării aspirației de zbor spre înălțimi, iscată la vîrsta copilăriei și împlinită la maturitate, studentul la imagine Mraz Francisc tatonează, în acordurile patetice ale muzicii bethoveeniene, un vag demers psihanalitic intitulat **Plimbare de duminică** premiul pentru imagine alb/negru). La imagine color, premiul II i-a revenit lui Sergiu Ungureanu (anul V) pentru **Portret oval,** poetică, dar timidă plonjare în trecut, evocînd iubirea unui pictor (interpret, Claudiu Stănescu, aflat în pragul absolventei) pentru modelul său efemer. Tot un vis de iubire, caligrafiat cinematografic printr-un trepidant flux de senzații — în care imaginea are fluența muzicii, iar sunetul capătă aripile versului, în timp ce actorii gravitează diafan (Emilia Popescu și Mihai Sandu Gruia, deținătorii premiilor de interpretare) — este și **Scurtă întîlnire,** film conceput de Horia Lapteș (anul V, operatorie, premiu **doar** pentru imagine color) ca un lung flash-forward, strălucitor, orbitor de frumos, o proiecție în viitor căci, de fapt, „scurta întîlnire" este abia o năzuință.

*

Sigur, calitativ și cantitativ, diferențele între participări și participanți sînt mari, dar pentru instructori, pentru metodiști, pentru toți cei ce lucrează efectiv, pentru toți cei ce se implică în această acțiune de încurajare și sprijinire, de îndrumare a tinerilor însetați de cinema, mozaicul acestei finale poate constitui un îndrumar. Pentru că nu trebuie uitat, menirea cinecluburilor, în genere, și cu atît mai mult a celor consacrate tineretului studios, este aceea de a fi adevărate focare de cultură cinematografică, de asimilare și propagare a valorilor autentice.

Irina COROIU

https://biblioteca-digitala.ro

O energică și simpatică primăriță a satului nou în strălucita interpretare a Dragăi Olteanu-Matei *(Iarna bobocilor* **de Petre Sălcudeanu și Mircea Moldovan)**

Mitică Popescu la el acasă, în dramă ca și în comedie *(Sper să ne mai vedem* **de Ion Băieșu și Dumitru Dinulescu)**

25 de ani de la încheierea cooperativizării agriculturii

Puterea pîinii

Era în acel an cînd se termina cooperativizarea. Șaisprezece echipe de filmare de la studioul „Alexandru Sahia" urmau să pornească spre cele 16 regiuni ale țării pentru a consemna evenimentul. Mie mi-a căzut la sorți regiunea Hunedoara. Mai mare ghinion — mi se părea — nu se putea. Alți colegi plecau în Bărăgan, în Dobrogea, în Moldova, în Banat sau spre cîmpiile Olteniei, numai eu trebuia să fac film agricol la... furnale, la Hunedoara...

Ne-am luat schimburi curate pentru o lună de zile, am încărcat aparatele în mașină și am pornit la drum. Tot bătînd meleagurile acelei regiuni, încetul cu încetul, nu departe de oțelării și de mine, pe întinsul cîmpurilor, prin sate și printre țărani, ne convingem de un adevăr simplu: aici, cu aceeași trudă, se plămădește nu numai oțel, ci și pîine. Odată cu nașterea ultimelor gospodării colective și cu popasul bucuros în vatra celor pornite mai de mult pe drumul bunăstării, s-a născut și filmul **Puterea pîinii.**

Mașina lunecă lin pe benzile de asfalt sau ne hurducă pe drumuri de țară, gata să ne frîngă șalele. Ajungem în satul Valea Lupului. Legenda spune că erau odată trei frați: Lupu, Bărbat și Pui. De pe vremea lor, așezați cei dintîi pe acele pămînturi, au rămas trei sate. Valea Lupului, Riu-Bărbat și Pui. Cei din partea locului nu știu mai multe despre satele lor. De fapt, e limpede că nu prea au chef de vorbă, îi bat alte gînduri. Cîte doi, cîte trei, cîte cîți s-au nimerit pe drum, oamenii din Valea Lupului vin agale spre Căminul Cultural. Se văd numai bărbații cînd descărcăm aparatele și operatorul lansează: „Te pomenești că am dat peste un sat fără femei. Mare ghinion, colega!" Toboșarul satului se apropie și-și arată dinții de piuă, minus unul, chiar în față, sus:

— Pe ăștia crezi că i-or fi fătat vacile?

și-i arată operatorului puzderia de copii cățărați pe garduri. Se depărtează vreo doi pași, răscrăcără picioarele, duruie în pielea tobei și strigă lungind vorbele; „Să asculte toată lumea, să audă tot omul! Că n-a venit terchea-berchea din țigănie, au venit de la raion și de la București. Cînd o să votați gospodăria, tot omul va fi tras în chip ca la cinema!"

Un bărbat de lîngă noi, „Vin muierile, dă ele trebuie să grijească întîi de bărbați, după aia să se gătească și ele" zice, uitîndu-se în altă parte, de parcă nici n-ar fi vorbit cu noi. Bărbatul e între două vîrste, curat îmbrăcat în port de duminică, cu fața proaspăt rasă. Din pricina mustății scurte, țepoase pare o fire aspră. Cînd s-au adunat mai mulți, vedem ca toți de-o etate cu el aveau mustățile tăiate la fel. Și după mustăți, dar mai cu seamă, după cum le este mersul și vorba, par oameni mîndri.

Impresia se adevărește oleacă mai tîrziu, cînd aflăm o mică supărare de-a lor. În ajunul inaugurării gospodăriei colective au împodobit ulița ce duce spre cămin cu crengi drepte de plop înfipte pe marginea șanțurilor. Mai lipsesc lozincile. Un activist le-a propus să aducă lozincile de care se folosise satul vecin cu o zi mai înainte, tot la inaugurare. Oamenii s-au supărat: „De ce să ia de-a gata de la „ăia" (cu care nu se-aveau prea bine), ce, „ăia"-s mai breji?! Și le-au făcut singuri, iar acum, cîte unul trage cu coada ochiului, ba la pancarte, ba la noi, să vadă daca ne plac. Filmăm una, care-i mai aproape. „În G.A.C. dispare diferența dintre săraci și bogați. Toți sînt oameni ai muncii, iar la baza cîștigului stă munca și colaborarea tovărășească". În timp ce ei asistau, cu o mulțumire copilărească în ochi, la filmarea lozincii, eu m-am trezit privindu-i stăruitor, încercînd să pricep cum de poate să-i preocupe atît faptul că lozincile nu-s împrumutate, ci făcute de mîna lor! Trăiau un moment de răscruce în viață, dar „trăirea" nu se putea zări pe nici un chip de om. Pentru mine rămînea de neînțeles. Pentru ei, însă, totul se limpezise. Nu mai erau bîntuiți nici de întrebări, nici de spaime, nici de îndoieli. Toate acestea fuseseră lepădate pe pragul acela trecut cu nădușeli, cînd s-au dus să semneze cererile de intrare în colectiv.

— Eu știu cît o să țină colectivul — zice un bătrîn slăbuț, cu ochi de viezure — da' pe mine nu mă importă, am copîrșeu' gata. Salutare și mă duc, nu vă las nici un bucluc!

Oamenii rîd, activistul își reia vorbirea. Acum, după 25 de ani, cred că oamenii au uitat gluma bătrînului. El s-a dus în neființă, iar ei și-au văzut de drumul ales atunci.

Stau la capătul unei bănci trosnind de greutate timpurilor și-i fac semn operatorului să-i tragă două prim-planuri unui bătrîn fălos. Filmarea, însă, nu mă împiedică să-l aud pe un flăcău șoptind „Dar nevestele nu le punem laolaltă?" „Ai vrea, tu, împielițatule!" îi răspunde tot în șoaptă o femeie. Activistul își încheie cuvîntarea. Se ridică și vorbesc, pe rînd, cîțiva țărani. Unul, „azi este pentru acest sat mic o mare serbare, începutul agriculturii

> Aici, la Hunedoara,
> se plămădește nu numai oțel,
> ci și pîine

În sală continuăm să filmăm pavoazarea. Intră un grup mare de bărbați și femei, ce se împrăștie strigîndu-se unii pe alții, cînd găsesc locuri. Vin din ce în ce mai mulți, locuri nu mai sînt, hărmălaia crește.

— Dați urechile-ncoace, strigă cu palmele pîlnie la gură, activistul raional. Chemarea e înghițită de gălăgie...

Un minut sau două mai stăruie freamătul celor ce-și așează mai bine oasele pe lemnul băncilor. Activistul îi păsuiește, le știe firea, e și el din partea locului. Azi ei intră în G.A.C. și el, reprezentantul partidului, o să le spună cîte ceva, ca să înțeleagă „aliatul" că pasul ăsta nu e mic, ci, dimpotrivă, înseamnă „un salt în istorie". Vorbește, e ascultat cu atenție. „De-acum înainte, în anii care urmează, toți trebuie să pună umărul...", dar cineva îi taie brusc firul vorbei cu o întrebare:

— Da' cîți ani durează colectivul ăsta, tovarășe?

Adunarea înțepenește. Întorc deodată capetele spre cel care a întrebat, apoi, ca la comandă, le îndreaptă către activist și-i țintuiesc cu ochi mari, într-o liniște de mormînt. Trec clipe grele ca plumbul.

colective. A avut sunet bun în sufletele noastre ce-au zis trimișii partidului... „Altul, „omul se ia după faptă. Tare s-a prefăcut țara în anii ăștia și numai în bine". Al treilea, „mulțumesc Partidului Comunist că ne-a luminat să facem și noi o gospodărie în satul ăsta mitel. Să trăiți și să muncim cu spor, că ne-am băgat mai tîrziu la colectiv și va să-i ajungem din urmă pe alții".

Se rezolvă chestiuni organizatorice. Este propus președintele. „Buuun — zic în cor oamenii — să trăiască și să ne conducă". „Dar ajutat de tot poporul", adaugă cineva suspicios. În încheiere, activistul anunță că acum vine program artistic și altele... vîrșli, bere, țuică și joc, care vă privește..."

Afară, în livadă, oamenii mănîncă și beau. Cinci balaoacheși, unul chior, cîntă în draci. Bătrînul căruia i-am tras două prim-planuri îmi aduce, drept mulțumire, vîrșli, niște cîrnăciori din carne de oaie și de capră, iuți ca mama dracului și un pahar mare cu palincă incendiară. Ciocnim. „președintele, îi bagă el în viteză... or să-l ajute și tovarășii. Bea, nepoate, că-i vremea bună, nu-i nor!".

Da, era sărbătoare, fusese o ședință festivă, frumoasă, ca la carte. Noi veniserăm cu filmarea la spartul tîrgului, la capătul unei lungi perioade de muncă asiduă a activiștilor, de cumplite frămîntări, de ciocniri dramatice. Într-un sat de lîngă Sebeș, președintele gospodăriei, nea Ilie Catană (așa-i spuneam, căci ne împrietenisem repede) mi-a povestit o noapte de coșmar. Cică, într-o zi a venit acolo la ei un străin pe care oamenii l-au crezut de la raion, sau de la regiune. A adunat cele 120 de familii care intraseră în gospodărie și le-a spus cîte-n lună și-n stele, de-a rasturnat totul. Cînd nea Ilie Catană a întrebat prin sat cine a fost la adunarea cu străinul acela, fiecare zicea că el personal n-a fost, dar știa sigur că s-a ținut. În seara aceleși zile după plecarea străinului care le spusese „c-a fost o greșeală înființarea colectivului, oamenii s-au strîns într-o ședință care a ținut toată noaptea. Erau cît pe-aici să desfacă gospodăria. O cumplită încrîncenare le luase mințile. Începuseră să se certe femeile cu bărbații, de parcă n-ar fi fost soți, ci dușmani. O femeie despletită țipa înfiorător și jura că se spînzură de grinda grajdului, cînd i-ar lua vitele. „Spînzure-te și nu mai zbiera atîta" — i-a spus bărbatul, care venise în căsnicie cu mîinile în buzunare, femeia aducînd de zestre pămîntul și vitele. Se frămîntau, cu toții ce să facă. După ce a vorbit ore în șir, instructorul regional a tăcut definitiv, n-a mai răspuns la nici la o întrebare, pur și simplu pentru că-și pierduse glasul. Cînd oamenii au văzut asta, l-au întrebat pe președinte, pe nea Ilie Catană: „Tu ce zici?" „Eu mă mir — a spus el — cum de nu vi s-a strîmbat gura, că vorbiți de-aseară!" Țăranii s-au făcut negri de supărare, fiindcă nu înghițeau să fie luați peste picior într-o problemă de viață și de moarte. Unul a strigat: „Sparge lampa și pe ei!" În clipa aceea o femeie care stătea lîngă el s-a înălțat și i-a tras o palmă, dar o palmă cumplită, de suflet ajuns în pragul deznădejdii. Pe urmă parcă s-au trezit cu toții deodată, dintr-un somn urît. N-au știut nicicînd, mai tîrziu, mult mai tîrziu, dacă străinul acela venit să le fărîme speranțele, a existat aievea sau a fost doar o închipuire, o umbră a îndoielilor din sufletul lor, care luase chip de om.

După ce a sfîrșit povestea, nea Ilie Catană ne-a umplut port-bagajul mașinii cu tot felul de bunătăți și o glajă de vinars, palinca aceea căreia dacă-i dădeai foc pe un blid ardea ca spirtul.

Cu puțină vreme în urmă, ducîndu-mă cu filmările la Hunedoara, am făcut un scurt popas în satul cu pricina, să văd ce-o mai fi făcînd nea Ilie Catană după 25 de ani, de cînd nu ne mai văzuserăm. Îl întreb pe președintele C.A.P.-ului de nea Ilie. A intrat de mult în pensie. „Și unde-i acuma? „S-a băgat în ladă și-a-ntins-o" „A murit? Păcat de el, săracul!" Cum să moară, tovarășe?" Îl bufnește rîsul și pe el și pe cei din jur. „A luat Lada, mașina, și-a-ntins-o la băi, îl dor oasele. E la Amara unde au locuri și țăranii!"

Scot niște sute și-l rog de ceva palincă. „Nici gînd, tovarășe, noi sîntem pe autoconsumogestionaresupravegheați! Pe vremea lui nea Ilie mai mergea. Azi, adio și n-am cuvinte!" După care, președintele C.A.P.-ului sare în Aro și pleacă.

Alexandru BOIANGIU

https://biblioteca-digitala.ro

**„Răscoala din 1907 nu a fost o întîmplare,
ci rezultatul creşterii conştiinţei ţărănimii noastre,
a setei ei străvechi de libertate şi o viaţă mai bună.
Răscoala a fost consecinţa unui regim ce se cerea înlăturat odată pentru totdeauna.
Răscoala din 1907 a fost semnalul ridicării ţărănimii româneşti la luptă,
alături de clasa muncitoare, de forţele progresiste ale societăţii,
pentru răsturnarea vechii orînduiri,
pentru crearea orînduirii celor ce muncesc în ţara noastră".**

Nicolae CEAUŞESCU

1907 - 1987

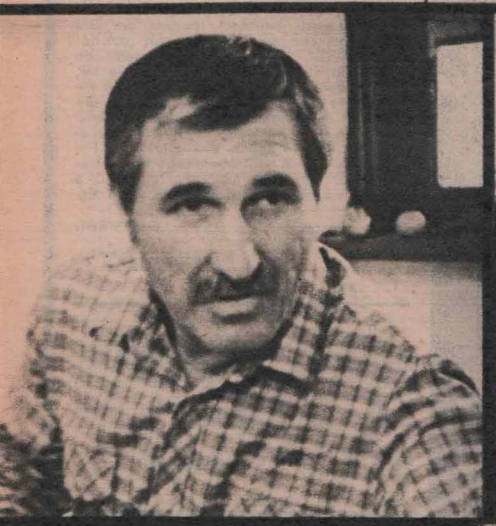
Argumentul realului

Printre atîtea şi atîtea mărturii fără preţ ale devenirii noastre, se află în filmoteca de aur a studioului Al. Sahia şi cîteva filme dedicate eroicului şi tragicului — de cîte ori asociate în istorie! — moment al marii răscoale de la 1907.

Realizate după 50 de ani: **Pe urmele lui 1907** de Virgil Calotescu, **Cîntec pentru eroii pămîntului** de Pompiliu Gîlmeanu. Sau **După 70 de ani** — chiar titlul celui de-al doilea documentar semnat tot de Virgil Calotescu sau, mai recent, **Focuri în cîmpia plînii** de Adrian Sîrbu, — filmele, revăzute în suită se constituie, independent de amprentele stilistice proprii fiecăruia dintre cei trei regizori numiţi, într-un unic serial ce ne aduce aproape istoria de ieri, contopind-o cu cea de azi, într-o emoţionantă, percutantă şi indivizibilă continuitate.

Documentarele lui Virgil Calotescu, ca de altfel şi peliculele sale de ficţiune, sînt concepute şi filmate sub pecetea faptului de viaţă. Documentarist din vocaţie, Virgil Calotescu

> Pentru cei cîţiva martori,
> 1907 a fost ieri.
> Pentru nepoţii şi strănepoţii lor,
> 1907 este o poveste care ....a fost odată"



Un antologic „rutinier", căruia îi dă viaţă şi culoare Gheorghe Dinică *(Vară sentimentală* de Vasile Băran şi Francisc Munteanu)

Un cuplu comic de zile mari: Amza Pellea şi Mircea Diaconu în *Casa dintre cîmpuri* de Corneliu Leu şi Alexandru Tatos

şi sprijină observaţia artistică pe eveniment, pe mărturie, pe argumentul realului. Fie că este cel de-al 6826-lea copil născut într-un sat din Cîmpia Dunării sau cel de-al 7222-lea copil născut într-un sat din nordul Moldovei ai căror strămoşi s-au răsculat şi au pătimit ieri pentru ca ei să fie liberi azi; fie că este cladirea evocatoare a unui conac, azi şcoală, bibliotecă sau dispensar comunal sau imaginea unui bordei în care se intra pe brînci, azi definitiv dispărut; fie că este un monument ridicat pentru cinstirea eroilor luptelor pentru independenţa deplină de stat a României, de la care sărbătorim în această primăvară 110 ani; fie că sînt mormintele pe care aparatul poposeşte pentru a descifra cîteva nume, doar cîteva dintre cei 11 000 de ţărani ce au fost ucişi în „marele semănat de cruci" al celor ce se ridicaseră să facă dreptate în „ţara bolnavă şi flămîndă", cum sună comentariul patetic şi poetic al lui Paul Anghel, potenţat dramatic de rostirea lui Colea Răutu; fie că sînt pagini din ziarele vremii, româneşti sau de peste hotare, fie că este imaginea telegrafului ce bătea ordinul guvernului de sîngeroasă represiune; fie că este un stejar multisecular sau o cumpănă de fîntînă (aşa cum, de altfel, le-am regăsit în al său **Amurgul fîntînilor**), martori tăcuţi, dar grăitori ai istoriei locurilor — toate aceste imagini constituie pîrghia demonstraţiei sale de idei, întotdeauna încălzită la flacăra emoţiilor vii. Calotescu îmi pare a rămîne, ca cineast, cel mai aproape de ideea de gazetar, în sensul de cronicar al timpului său.

Pompiliu Gîlmeanu abordează acelaşi eveniment într-o viziune istorică. Cei care au făcut, în urmă cu 80 de ani, din paşnicele lor unelte de muncă — furca şi coasa — arme de luptă pentru a-şi afirma, într-un grandios act eroic, dreptul la un trai omenesc, dreptul la o viaţă demnă, răsculaţii din 1907 sînt priviţi ca urmaşi legitimi ai Basarabilor şi Muşatinilor, ai celor din oastea lui Ştefan cel Mare şi al lui Mihai Viteazul, ai răsculaţilor de la Bobîlna, ai celor ce i-au însoţit pe Doja, pe Horia, Cloşca şi Crişan, pe Avram Iancu sau pe pandurii lui Tudor din Vladimiri căci — aşa cum acesta spunea: „Patria se cheamă norodul, nu tagma jefuitorilor!" Documentarul social capătă în viziunea regizorului, o perspectivă istorică. Din acelaşi unghi, Pompiliu Gîlmeanu ajunge firesc la viaţa satului de azi, la victoria cooperativizării de la care se împlinesc 25 de ani. Tractorul a înlocuit plugul, blidul gol înconjurat de cinci linguri pe o masă de lemn este supra imprimat cu imaginea sacilor plini de grîne.

De la alegerea titlului, **Focuri în cîmpia plînii**, Adrian Sîrbu îşi defineşte şi cu acest documentas o ars poetica. Urmărind efectul îndirect, folosind sugestia metaforică, regizorul — scenarist creează un paralelism al contrastelor extrem de elocvent între banda sonoră şi imagine în timp ce ascultăm vorba tărăgănată, dar fermă a unui martor al acelei îndepartate primaveri de foc şi jale: „...Eram de şapte ani în 1907... regimentul 6 a ars 160 de case... totul era scrum şi un lac de sînge... suferinţe, necazuri, moarte...", pe ecran se văd holde bogate, saci încărcaţi cu răsplata muncii ţăranilor cooperatori, o clasă de elevi ce au împlinit în zilele noastre şapte ani şi care conjuga, în cor, verbul „a-şi aminti": eu îmi amintesc, tu îţi aminteşti, el îşi aminteşte...

Stafeta generaţiilor continuă.

Deodată auzim alt glas: „Eram de 20 de ani cînd s-a înfiinţat prima gospodărie colectivă... şi dacă acest lucru se numeşte revoluţie, să-i spunem aşa". Toate aceste documentare se leagă astfel firesc de momentul cooperativizării, de această altă „revoluţie", paşnică, şi de oamenii care au făcut-o, în imensă sforţare de a schimba vechile tipare şi de a aşeza viaţa satului lor pe noi temelii: „Pămîntul e o avere şi ţăranii au deprins acest nou fel de a-l lucra laolaltă", ne spune unul dintre ţăranii cooperatori.

Firul istoriei se deapănă neîntrerupt. Şi dacă pentru cei bătrîni, atîţia cîţi pelicula a mai putut afla în viaţă — 1907 a fost ieri, pentru tinerii prinşi în hora de nuntă sau pentru copiii cu cravatele de pionier în jurul gîtului şi cărţile lui Coşbuc şi Arghezi cu poemele „Noi, vrem pămînt" sau „Testament" în bibliotecile personale, adică pentru nepoţii şi strănepoţii celor ce s-au jertfit atunci, — 1907, cu jalbele şi datoriile fără sfîrşit, toate acestea par o poveste care a fost odată... Sînt imagini, sînt dovezi-document care reconfirmă, aşa cum s-a spus, că ţăranul român a dovedit încă o dată în istoria sa că este capabil să înfăptuiască minuni.

Adina DARIAN

documentarul istoric

Mircea cel Mare - portret în marmură şi celuloid -

„...Io, Mircea mare voievod şi domn, singur stăpînitor a toata ţara Ungrovlahiei şi al părţilor de peste munţi, încă şi spre părţile tătăreşti şi Herţeg al Almaşului şi Făgăraşului, şi domn al Banatului Severinului şi de amîndouă părţile peste toată Podunava, încă şi pînă la marea cea mare şi singur stăpînitor al cetăţii Dîrstorului". Cu vocea solemnă, ca de încoronare, rosteşte crainicul filmului-portret, „cartea de vizită" a marelui voievod unificator de pămînturi româneşti; blazon de noblete al unui conducător viteaz şi al unui popor capabil să-şi urmeze, în grandioasele aspiraţii şi înfăptuiri, eroii istoriei. Două portrete cinematografice: un documentar al Studioului Armatei (regia Zincuţa Spincescu) şi — recent — unul realizat la studioul Sahia de Gheorghe Horvat la care ne vom opri (şi — în perspectivă — un film artistic de lung metraj, sub prestigioase semnături) cinstesc memoria marelui domnitor, ridicat în tronul Ţării Româneşti cu peste 600 de ani în urmă, în vremuri tulburi şi clătinătoare, cînd la hotare se ivise, ameninţătoare, puterea otomană, cînd întreaga Europă era pîndită de primejdia puternicului imperiu. Tînărul voievod a început prin a-şi întări capacitatea de apărare, refăcînd cetăţile de la Dunăre şi construind altele noi, puternice, la Turnu şi la Giurgiu. Giurgiu — cetatea foarte rezistentă a vremii, cum susţine cronicarul, „cetate cu patru turnuri şi cel mic dintre ele era mare şi mai puternc decît castelul Turtucaia". Hărţi şi desene, manuscrise importante, monezi, alternează cu filmările locurilor, ale vestigiilor istorice, mărturisind politica înţeleaptă a marelui domnitor. Sînt aduse în prim plan frumoase miniaturi orientale de pe manuscrise ce povestesc celebrele bătălii purtate de voievod cu turcii în apărarea independenţei şi libertăţii Ţării Româneşti, şi a altor ţări ameninţate de armatele lui Firuz-bei şi a semeţului Baiazid — Fulgerul.

„Voievodul valah i-a lovit pe otomani şi i-a nimicit rău şi abia au scăpat..." înregistrează cronica de la mănăstirea Zogravu una din victorii. Iar o alta îl consideră pe domnitorul valah „cel mai puternic şi mai viteaz dintre principii creştini".

Frumos ilustrată cinematografic e victoria de la Rovine; aparatul străbate pădurile unde domnul a pus la adăpost femeile, copii şi proviziile, locurile unde i-a atras în luptă pe duşmanul mult mai numeros; natura e filmată pe timp de furtună, sugerînd dramatismul bătăliei. Un inspirat fundal sonor redă amploarea, încleştarea ciocnirilor armate, pe cîteva versuri din „Scrisoarea III-a". Un simţămînt de mîndrie patriotică copleşeşte spectatorul la vederea acestor secvenţe, evocatoare de mari biruinţe istorice.

Un film impresionant semnat de Gheorghe Horvat, avînd ca operatori de imagine pe Liviu Georgescu şi Doru Segal.

Alice MANOIU

https://biblioteca-digitala.ro

în premieră

Trenul de aur

Trenul de aur este clădit pe temelia unei realități istorice: în 1939, la începutul războiului, sub amenințarea invaziei hitleriste, Polonia încearcă și reușește cu ajutorul României, să-și salveze tezaurul național. Optzeci de tone de aur plus alte valori. Un gest îndrăzneț din partea autorităților poloneze căruia i-a răspuns, pereche, gestul îndrăzneț al autorităților române. Scenaristul Ioan Grigorescu și regizorul Bohdan Poreba s-au aplecat asupra faptului real cu atenția și respectul cuvenite, dar și cu dorința neascunsă și legitimă de a-l aduce în fața spectatorilor într-o formă cinematografică cît mai atrăgătoare, deci, cît mai convingătoare. Ei au optat, așadar, pentru un film de acțiune sprijinit însă cu nădejde pe puterea de impresionare a adevărului istoric. O relație vie, palpitantă, între document și ficțiune, de care „părțile" beneficiază în mod egal. Un joc al fanteziei, pe marginea tăioasă, dureros tăioasă a realității. Dar un joc serios, soldat cu un film serios.

Orice încercare de ierarhizare sau despărțire a meritelor „vinovaților" apare ca nepotrivită. Cu filmul în față, urmărind desfășurarea acțiunii, punerea în cadru, jocul actorilor, rezonanța dialogurilor, lucrurile se văd în toată claritatea: scenaristul Ioan Grigorescu a oferit regizorului Bohdan Poreba o materie primă de bună calitate pe care acesta a preluat-o și prelucrat-o ajutat de coechipieri, polonezi și români, înzestrați cu talent, dar și cu vizibilă știință a colaborării. **Trenul de aur** apare astfel drept rezultatul unei munci exemplare de echipă. Dacă trecem, cu o reverență obligatorie, peste fermentul acestui film care mi se pare a fi buna întîlnire dintre scenarist și regizor, dacă depășim și stadiul de surpriză plăcută în fața rezultatului acestei întîlniri prea importantă ca să mai fie supusă unor operații de adjectivare, ne putem aventura, cu încredere și bună credință, într-o încercare de analiză a mecanismului ei de împlinire. Sarcina autorilor nu a fost ușoară. Faptul istoric real pe care și-au propus să ni-l prezinte și reprezinte cinematografic, obliga la precizie și exactitate. Nici precizia, nici exactitatea nu sînt de natură să lase frîu liber fanteziei, iar fără fantezie opera cinematografică, oricît de fidelă faptului real, nu-și găsește cu ușurință calea de acces către interesul spectatorilor. Numai documentul înregistrat ca atare se poate lipsi de operațiunea complicată a convertirii în fapt artistic. Nu era cazul. Operațiunea de salvare a tezaurului polonez nu ni se putea prezenta „ca atare" întrucît, se pare, nu a fost înregistrată la vremea aceea pe peliculă. Autorii au fost, așadar, obligați să imagineze întîmplarea sprijinîți pe mărturiile existente (multe? puține?) și să construiască în jurul ei o lume de personaje, de situații, de conflicte posibile care, așezate în lumina faptului real, să capete la rîndul lor o aură de realitate. Sau de posibilă realitate. Această atitudine a autorilor față de materia dată se manifestă dintru început — începutul filmului, așezat impresionant și cu mare încărcătură emoțională sub semnul realității. Începutul acțiunii filmului este localizat și datat apăsat: 1 septembrie 1939, gara Chojnice, în care a pătruns un tren german „blindat", cu o bandă de naziști care seceră sub rafalele gloanțelor populația aflată pe peronul gării. Scopul: infiltrarea „fără martori" a unui comando nazist pe teritoriul Poloniei. Secvența nu înseamnă doar o bună deschidere pentru film; ea apare și drept cea mai emoționantă prin sugestia de document, dar și prin realizarea artistică. Sunîta de stop-cadre menite să fixeze bine momentul pe retina privitorului, figurile acelor oameni — o femeie bătrînă, o mamă cu copiii ei, un tînăr care se desparte de familie pornind spre front, o fată care se desparte de iubitul ei, o copilă cufundată în șotron, toată acea lume pașnică și inconștientă de pericolul morții, atît de neașteptat și nebănuit aproape, o lume pulverizată în cîteva secunde, transformată în cîteva secunde din lume vie în lume moartă, are o putere evocatoare extraordinară și se constituie în cadru viu, emoționant viu pentru acțiunea ce urmează să înceapă. Încrezători, pe bună dreptate, în puterea de șoc a acelui început, autorii se fixează laconic asupra mizei puse în joc. Personajele principale sînt introduse în „scenă" rînd pe rînd, odată cu biografiile lor. Maiorul Bobruk, cel care va supraveghea convoiul cu aur, și soția lui; ministrul Gorski, însărcinat cu delicata operațiune de salvare a tezaurului polonez; Kowalski, directorul băncii; secretara lui — o secretară „model", ideală, Renata; Novak, omul care va asigura mijloacele de transport, dar și Lang, șeful comando-ului nazist, infiltrat în convoi ca șofer și prezentat drept Zemianski, fostul as al voluntului polonez. Personajele și firele ce le leagă ne sînt astfel oferite dintru început în legea unui bun film de acțiune. Ele stîrnesc suspensul necesar și curiozitatea spectatorului: ce se va întîmpla mai departe? Întrebare normală, la care filmul începe să răspundă secvență cu secvență. Dezvăluirea — cu efecte tragice pentru maiorul Bobruk — a identității lui Zemianski împinge acțiunea într-o altă zonă de suspans: încercarea de a depista în convoi eventualii „urmași" ai lui Lang. Desfășurată în paralel cu încercarea mai puțin spectaculoasă, dar nu mai puțin tensionantă, de găsire a unui teritoriu dispus să se ofere, salvator, tranzitării aurului, ea se constituie într-o articulație solidă a ficțiunii cu faptul istoric: singura țară dispusă să ajute Polonia, în încercarea ei de salvare a tezaurului, s-a dovedit a fi România. Din iureșul acțiunilor spectaculoase, filmul alunecă sever în matca tratativelor diplomatice. Suspensul acțiunilor imediate face loc suspensului politic, static ca formă — ședința guvernului român prezidată de Armand Călinescu — dar nu mai puțin spectaculos în fondul său. Gestul făcut cu bună credință de către Armand Călinescu nu apare mai puțin periculos și mai puțin spectaculos decît gestul făcut de guvernul polonez: acela de salvare a tezaurului național, în ciuda lipsei de spectacol exterior, în interiorul acelor secvențe statice răzbește, ca un ecou prelung, tensiunea generată de acțiunea propriu-zisă. Pentru că acolo, în acele scene — de ședințe, de primiri ale ambasadorului german, de înfruntări diplomatice între români și germani — se joacă soarta tezaurului polonez. Odată jocurile diplomatice făcute, filmul se reîntoarce în matca lui de „film de acțiune". În scenă intră, de astădată, cei răspunzători pentru transportul convoiului pe teritoriul României, mai exact omologul lui Bobruk, comisarul Munteanu. De aici încolo filmul se sprijină pe această relație frumos umanizată între două „mașini" ale sistemului de apărare. Un comisar român și un comisar polonez preiau nu numai acțiunea de salvare a aurului, dar și acțiunea filmului. O foarte bună idee scenaristică susținută cu mare pricepere din punct de vedere regizoral. Bobruk-ul lui Waclaw Ulewicz și Munteanu lui Mitică Popescu aduc filmului acea emoție omenească pe care numai o relație existentă în viața faptului istoric ar fi putut s-o aducă. Parafrazînd, am putea spune: dacă ei nu au existat, este bine că au fost inventați. Colaborarea și înțelegerea lor refac, la scară omenească, spiritul de colaborare și înțelegere existente la nivel statal. Doi bărbați duri, încercați prin profesie și de viață fiecare în felul său, își găsesc, în ciuda piedicilor de comunicare, un limbaj comun, al profesiei firește, dar și al sufletelor. Dacă pînă la acel moment, al întîlnirii de la frontiera, Bobruk a fost pionul principal de care depindea soarta partidei, de la acea întîlnire (excelentă ideea de ai pune să se înțeleagă într-o altă limbă, franceza, la fel de vizibil precară pentru amîndoi), partida are doi pioni. Doi pioni care, de altfel, sînt „doi nebuni frumoși", întîlniți pe aceeași tablă de șah a istoriei. Exact ca și personajele lor, care își sprijină și alimentează reciproc inventivitatea profesională, cei doi actori își alimentează și completează farmecul personal din și prin buna înțelegere de profesioniști ai ecranului. Fără îndoială, aici este și meritul regizorului care a știut să-i aleagă și să-i alăture astfel. De altfel, inspirația regizorală a funcționat perfect și în ce privește restul dis-

Eva SÎRBU

(Continuare în pag. 10)

Cînd iadul nu este pavat cu bune intenții (Ewa Kuklinska)

Adversarii față-n față (Constantin Dinulescu și Mitică Popescu)

Co-producție româno-polonezâ realizatâ de Casa de filme Cinci — București și Profil — Film Varșovia. Scenariul: *Ioan Grigorescu.* **Regia:** *Bohdan Poreba.* **Decoruri:** *Victor Țapu, Jaroslav Switoniak.* **Costume:** *Ileana Oroveanu, Alicja Sokolowska, Anna Szczek.* **Muzica:** *Cornelia Tăutu.* **Imaginea:** *Marian Stanciu, Nicolae Girardi.* **Cu:** *Mitică Popescu, Waclaw Ulewicz, Ewa Kuklinska, Gheorghe Cozorici, Silviu Stanculescu, Arkadiusz Bazak, Jolanta Gruszniк, Dan Condurache, Mircea Albulescu, Valentin Uritescu.*

personajul secundar

Forța de evocare

Ne-am obișnuit să-l aplaudăm pe Gheorghe Cozorici, valorosul nostru actor, într-o redutabilă serie de personaje de prim-plan din epopeea noastră cinematografică, de la domnitorul Ștefan la comunistul Dumitru Dumitru. Regizorul polonez Bohdan Poreba îi încredințează în **Trenul de aur** rolul lui Armand Călinescu. Intuiție sigură și importantă pentru echilibrul document-ficțiune, pentru sondarea simetriilor de comportament etic și moral în înfruntarea vitregiei anilor '39 la Varșovia și București. Misiune complexă pentru Cozorici, dator să însuflețească un rol economicos ca întindere, dar nelimitat ca suflu și simbol! Grăbiți, uneori, în recapitularea trecerii marilor personalități prin fereastra istoriei neamului, clasăm, alături de un Iorga sau un Madgearu, numele lui Armand Călinescu, la rubrica „pierderi ireparabile", victime notorii ale acelui bestiar de tristă amintire, care s-a numit emfatic „Garda de fier". Opera, semnul ei, amprenta lăsată în epocă rămîn în umbra sfîrșitului lor spectaculos-tragic.

Cozorici împrumută acestui rol distincția personalității sale; ținuta aleasă, cuvînt rostit cu fermitatea imperativului cald, spuzit din adînci interogații, deplina forță a gîndului nerostit, surprins în ochiul greu de înțelesuri, viu ritmînd ideea, ca un ecou al vocii calde, limpezi-autoritare. Dar, pe lîngă toate aceste unice înzestrări, marele actor știe să-și acordeze pina la cele mai fine nuanțe registrele orgii sale sufletești și tonalitatea partiturii. Confruntarea demnitarului român cu ambasadorul Marelui Reich constituie un asemenea exemplu, prin reușita unui veridic portret moral. Sobrietatea elegantă și eleganța sobră se transformă, brusc, în tărie de stînca atunci cînd aroganța hitleristă calcă, imprudent, granița deciziilor politice ale României suverane. Ochiul se oțelește, tonul capătă rezonanțe grave, trupul devine arc. Pirueta descrisă de Cozorici, cu arta desăvîrșită a încărcării psihologice, cu puterea de concentrare proprie, înaltă obeliscul demnității românești netemătoare în fața oricăror amenințări.

Pe alt plan, lupta de idei continuă în ședința de consiliu. Puterea de persuasiune, tonul și tactul abordării, repulsia în fața agresivității, respingerea compromisurilor abile, curajul angajării țării în rezistența antifascistă sînt trăsăturile unui veritabil apărător al marilor virtuți ale poporului: omenia, întrajutorarea frățească.

Eroul e marcat. Drama sa va intersecta destinul istoric. Ultima scenă: curajul de a înfrunta călăii, surprinderea în fața morții într-o zi cu soare cald, de septembrie — o convingere plătită cu viața.

Gheorghe Cozorici: forță de evocare... adecvare stilistică... inspirație și cultură... Mai poate fi considerată creația sa un rol secundar?

Mădălina STĂNESCU

din unghiul actorului

Două cinematografii și o reușită

Nu îmi amintesc să fi întîlnit un personaj care să nu-mi creeze probleme. Mai mari sau mai mici, ele au existat întotdeauna. Bucuria mea, ca actor, ca și a matematicianului, este de a le rezolva. Spre deosebire de rezultatele obținute de matematician, care nu pot fi contrazise, ale mele devin propuneri cu care sînteți sau nu de acord... Dacă în teatru am posibilitatea să încerc soluții multiple și chiar să greșesc în timpul repetițiilor pînă la premieră iar în seria spectacolelor ce urmează să mai corectez cîte ceva, la film e cu totul altfel. Dacă în teatru am posibilitatea să văd și să simt zilnic spre ceea ce se va ajunge, la film de-abia la premieră am imaginea definitivă a ceea ce am făcut și chiar dacă satisfacția nu este totală nu se mai poate corecta nimic.

În cazul personajului interpretat în filmul **Trenul de aur**, efortul meu de a-i da chip a fost cu atît mai mare cu cît mă întîlneam pentru prima oară cu un astfel de personaj. Cred că am reușit să depășesc multe din problemele pe care mi le ridica, el fiind foarte bine scris de scenaristul Ioan Grigorescu și colaborînd perfect cu regizorul polonez Bohdan Poreba care și-a închipuit acest personaj exact cum mi l-am închipuit eu. Am lucrat cu parteneri minunați și am izbutit să depășesc barierele de limbă pentru că între noi se statornicise o relație omenească profundă și adevărată. Relație ce și-a pus nobila pecete pe tot ceea ce am făcut în acest film. Tema generoasă propusă de scenarist, aureolată de o aleasă umanitate imprimată personajelor, dăruirea deplină a întregii echipe în frunte cu regizorul au făcut ca filmul să fie o reușită a celor două cinematografii. Asta este părerea mea și, îndrăznesc să spun, mă bucur că ea este validată și de afluența publicului în sala de cinema.

Mitică POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro

dezbaterile revistei „Cinema"

Film - document - realitate

Am găzduit ades, în paginile revistei, mărturii de viață și de artă ale autorilor filmului documentar care demonstrau, prin fapte ale actualității, ce uimitor de complexă, dinamică, fabuloasă poate fi realitatea zilelor noastre cînd știi s-o descoperi cu aparatul de filmat. Ne interesează, în continuare, aportul filmului documentar în apropierea filmului de ficțiune de zonele cele mai fierbinți ale realității. Schimbul — de fapt reciproc — salutar între genuri și creatori, nu numai ca spor de autenticitate, infuzie de viață, adevăr, ci și ca formulă, modalități cinematografice, limbaj etc. Au cuvîntul, în acest număr, creatori ai filmului documentar. Discuția noastră se adresează, însă, tuturor.

Interferențe benefice

A fi document al vieții
e o calitate de ordin artistic
și nu o problemă a diferenței de „genuri"

E greu și mai ales neavenit să pledezi pro domo. Căci este evident, îndelung discutat și, am eu impresia, elucidat că un cuantum de atmosferă de documentar, de surprins, de „viață-viață", un cuantum deci cît mai mare de adevăr și autenticitate nu poate face decît bine oricărei ficțiuni. Conferă oricărei povești inventate, imaginate, girul atît de necesar al adevărului de viață. Adică acel „ce" atît de captivant, de atașant, de important.

De aceea, zic, e greu și neavenit să pledezi pro domo chiar dacă îți iei aerul — și-ți și reușește! — că discuți „pur teoretic". „Pur" teoretic este întotdeauna — și ce bine că e așa! — „maculat" de practică, iar practica nu poate fi decît a cuiva, deci nu poate fi decît subiectivă. Și tot la pro domo ajungem.

De aceea nu voi discuta cine pe cine influențează, cît și în ce fel, dar voi discuta (și acesta mi se pare, de fapt, un subiect mai important) despre cît rău ne face, a făcut întotdeauna artei, negarea acestor intersectări și interferențe, negarea necesității lor, purismul în privința genurilor.

Realizez un film despre tineretul unui șantier. Filmul are nevoie de momentul trezirii oamenilor în căminul de nefamiliști la o oră foarte matinală. Oricine știe ce înseamnă (în ore și deranj) instalarea luminii, forfota necesară instalării echipei, amplasarea aparatului (deseori prin scoaterea unei părți a mobilierului), dezaranjarea camerei (dacă nu faci puțină dezordine într-o cameră prea aranjată ea, realitatea, pare — culmea! — neadevărată) va ști că este cu desăvîrșire imposibil să „surprinzi" momentul real al trezirii matinale. Va ști, deci, că ai filmat la o ora convenabilă cînd ai la dispoziție cele cîteva ceasuri de filmare necesare unei treziri de cîteva minute, va ști că dintre oamenii acelui șantier i-ai ales pe cei ale căror chipuri pot vorbi despre toți ceilalți, sînt, cum se spune, „reprezentative" în cantitatea de oboseală a muncii întiparită pe chip. Ce am filmat eu atunci: documentar sau ficțiune? Dacă am pus niște oameni să se trezească la comanda „motor" și, mai ales, să se trezească în acel fel de care filmul are nevoie? (Un fel, desigur, nu alipit, suprapus exterior peste realitate, ci izvorît în mod real din însăși realitate). Care este documentul? Trezirea reală numai pentru că e reală sau cea „contrafăcută" pentru că i-am indus, prin filmare, capacitatea de **a vorbi**, de **a comunica** ceva **adevărat**. Realitatea are întotdeauna un sens al ei. Dar este un sens latent, nemanifest, trebuie să știi să-l vezi, să-l selectezi din amănuntele care îl constituie, dar îl și difuzează și-l dispersează pînă într-atît încît el devine, la prima privire, insesizabil. Acest sens latent trebuie developat, ca o fotografie spre a putea deveni vizibil, trebuie să devină evident, realitatea trebuie condusă și obligată să comunice **pregnant**. Între alternativa trezirii reale, din care aflăm **doar** că niște oameni se trezesc, și cea a unei treziri realizate cu mijloace ce pot fi acuzate că aparțin ficțiunii, **dar care comunică felul** în care se trezesc niște oameni, și faptul că acest fel **denotă că...**, eu, personal, prefer a doua variantă. Prima folosește mijloace de documentar și consemnează fidel realitatea la nivel primar, concret, dar rezultatul s-ar putea să nu aibă forța de a se constitui într-un document despre acei oameni; pe cînd a doua variantă are o asemănare **de fond** cu realitatea și are în plus calitatea de a fi **mărturie și document**. Și care este scopul documentarului dacă nu acesta?! A fi document e o calitate de ordin pur artistic și nu un dat automat al unei imagini conforme cu realitatea.

Să privim și ficțiunea. Există momente în istoria filmului cînd s-au construit pe platou din carton și mucava păduri, vai abrupte și munți stîncoși, bazine care închipuiau imensitatea mării, străzi, orașe întregi pe care circulau călești sau automobile, după caz, sub un cer de proiectoare. Senzația de neadevăr, de artificios poate fi jenantă. Nu e singurul exemplu în care puterea de sugestie a realității a fost — cît de nedrept! — ignorată. Și nu numai ea, dar — mai grav! — și puterea realității de a naște povești cu simbure dramaturgic pregnant și captivant, povești ce deseori, ați observat, intrec cu mult capacitatea noastră de a imagina (o depășesc, uneori, într-atît încît ea, viața, pare nereală). Tot ceea ce imaginăm își are sursa, modelul și corespondentul ideatic, dramatic, vizual în viață; cum se face atunci că, atît de des, ceea ce imaginăm în film este lipsit de acel indescriptibil, dar pregnant fior viu al vieții? Un artist care are orgoliul de a crea totul își pune, cred eu, sub semnul întrebării chiar calitatea de artist autentic, căci primul semn al unui artist adevărat este, se spune, îndoiala de sine, nemulțumirea permanentă față de propria creație. Dacă „știu că nu știu nimic" înseamnă că doar cel ce acumulează imens în domeniul cunoașterii poate ști, ba nu, poate bănui cît de adînci sînt abisurile cunoașterii, atunci, prin analogie, cel ce vrea să dea impresia că a creat totul ar însemna că nu știe ce înseamnă, cu adevărat, creația. Că se află, undeva, la începutul acestui drum al conștiinței, că puterea de a crea ne este și nu ne poate fi altfel decît limitată. Cred, deci, în „colaborarea", „cooperarea" cu natura, cu viața, cu realitatea (în calitate de consultant și model, de personaj participant și constituant autentic); cred în cel ce lasă realitatea să pulseze viu și nu doar ca fundal. Infuzia de „documentar" în „ficțiune" mi se pare benefică și spunînd aceasta nu mă refer doar la influența simplistă și concretă (medii reale, oameni reali, secvențe alcătuite din cadre „surprinse"), ci la infuzia de concepție și stil specific.

De fapt, toată această discuție referitoare la genuri trebuie începută de la ceea ce avem de comunicat. Căci acest „ceea ce" își atrage și își cheamă automat mijloacele cele mai adecvate prin care poate comunica. „Alegerea genului" este o problemă de ordin strict artistic dictată și condusă de acest „ce ai de spus" și tot el este cel ce dictează și toate interferențele necesare. Niciodată un film nu va fi mai puțin „artistic" pentru că „genul" lui se află la interferența dintre genuri; căci nimeni nu are nevoie de clasificări și toți avem nevoie de artă.

De aceea începeam prin a spune că nicicînd închiderea între tipare, închistarea în limite sacrosante, încadrarea forțată, neapărată între parametrii unor genuri (parametrii de cine decretați?) n-a fost benefică artei. Știm aceasta și, totuși, uneori, noi înșine ni le impunem, ca să nu mai vorbim de etichetele pe care încearcă să ni le lipească alții. Purismul nu are nimic de a face cu albul real-imaculat al purității artistice.

Sabina POP

Cine influențează pe cine?

Din școala filmului documentar
pot ieși, da, mari autori de filme artistice
Cu condiția să fi intrat

Domnește, cred, o părere puțin exagerată cu privire la influența filmului documentar asupra celui de ficțiune. De fapt, filmul documentar confera autorilor lui două avantaje: familiarizarea cu tehnica cinematografică și un mai direct contact cu ambianța înconjurătoare. Și filmul de ficțiune, ca și documentarul, trebuie să se adape, însă, direct, de la izvoare. Altfel spus, documentarul nu exercită o mai mare influență asupra filmului jucat, decît acesta din urmă asupra primului. În ceea ce mă privește aș putea spune că am parcurs drumul mai curînd în sens invers. Încă la institut, înainte de a fi abordat genul documentar, am dat un examen cu un scenariu de ficțiune a cărui acțiune se petrecea la Bicaz. Cu ani mai tîrziu, cînd am vizitat șantierul, aveam să constat că, în ciuda tuturor naivităților, conflictul imaginat de mine era plauzibil. Mulți ani mai tîrziu, primind propunerea să fac un film despre procesul de transformare a unui sat în oraș, am ales așezarea Nehoiu din județul Buzău, despre care mi se povestise cîte ceva. Din motive speciale a trebuit să scriu un scenariu despre această așezare înainte de a mă fi putut duce, cum ar fi fost firesc, în documentare, acolo. Am făcut-o după date generale, extrapolînd schimbările care aveau loc în acel moment în întreaga țară. Cînd m-am dus la filmare am găsit la fața locului tot ceea ce imaginasem în scenariu: și blocuri noi, și cîteva fabrici, și magazine moderne, și chiar și un scrînciob, populatul scrînciob care a legănat multe generații de săteni. E drept că am găsit și ceva în plus. Alături de scrînciob se afla, exact în acele zile, o mică baracă în care puteai să vezi, pentru cîțiva lei, „Marea minune a naturii: Omul cu cap de bou". O rămășiță anacronică, mai mult decît pitorească, a ceea ce era satul altădată — rămășiță care mi-a permis să prezint emanciparea așezării Nehoiu în oraș ca fiind rezultatul unui proces complex de transformări, a oamenilor și ambianței, altfel greu de surprins în dinamica sa numai în cele cîteva zile ale unei filmări. Filmul **Scrisoare din Orașul Nou**, premiat în anul acela, a fost primit cu interes de publicul spectator. Cu ani în urmă am realizat un film jucat care se chema **Camping**. Două perechi de căsătoriți plecau în vacanță cu cele două mașini și cu corturile lor. Cele două familii cutreierau cele mai frumoase locuri și vizitează cele mai de seamă monumente ale țării. Cu toate acestea, se dovedește că bărbații n-au văzut cu adevărat mai nimic din toate aceste locuri, din pricină că ei jucau table cu înverșunare din zori și pînă în seară. Ei joacă table la „masa tăcerii" lui Brâncuși, în curtea Voronețului, sub zidurile castelului Huniazilor și chiar în teleferic. Abia cîțiva ani mai tîrziu, aveam să cunosc pe viu ce putea să însemne această patimă. Mutat într-un bloc nou, aveam să văd niște bărbați în toată firea jucînd table zi de zi, de dimineață pînă seara. Plecam în deplasări în zumzetul zarurilor răzbătînd prin fereastra deschisă de alături și cînd reveneam acasă eram întîmpinat de rostogolirea zarurilor în cutia de lemn. Într-un fel, zgomotul acesta devenise pentru mine un semnal că în blocul nostru toate sînt bine și la locul lor. Ficțiunea precede, adesea, întîlnirea cu faptul concret, de viață. Desigur că sub raport ontologic, primordială este relația noastră directă cu viața, orice ficțiune neputînd să se dispenseze de ea. Dar n-aș substitui această relație directă prin legătura cu filmul documentar — nu numai pentru că însuși în documentar mai găsim destulă ficțiune, și bună și rea, ci pentru că ar fi greu de spus cînd și-a alcătuit zestrea de experiență un scriitor, un regizor, un actor. În orice caz, aș căuta-o mult mai departe și mai adînc în existența lui de zi cu zi și, poate, mai cu seamă, în copilărie. Aș situa pe un plan net de mai mare importanță pentru mine, bunoară, momentul în care, pe cînd aveam 11—12 ani, profesorul de fizică de la liceul din Blaj mi-a împrumutat, pentru cîteva zile, o „lanternă magică" să fac proiecții acasă. Semăna această „lanternă" cu lampioanele cu petrol de pe străzile din secolul trecut. Avea un coș de aerisire ca grătarele de mititei și în tub cu o lentilă în spatele căreia ardea o mică lampă cu petrol, care-i crea mamei destule spaime. Ceea ce proiectam eu pe pereți erau desene pe care mi le făceam singur pe o hîrtie translucidă. Și cu toate că talentul meu la desen era modest, în clipa în care-mi vedeam desenele proiectate pe peretele proaspăt văruit, totul căpăta un nimb fantastic. Era ca și cînd o lume s-ar fi deschis în fața mea. Pe atunci (1935—36) copiii nu știau nimic despre videocasete, nici despre televizoare, eu însumi nu ascultasem încă un aparat de radio decît prin ferestrele celor avuți. Spun toate acestea mai ales pentru prietenii mei mai tineri, a căror imaginație riscă să încezească din pricina confortului informațional, dar și a stereotipiei generată de mijloacele mass-media. Să nu ne punem deci, nădejdi exagerate în rolul filmului documentar în formarea unui autor de filme de ficțiune. Parafrazînd un însemnat scriitor, aș spune că din școala documentarului se pot naște mari autori de filme jucate, dacă au și intrat în ea mari autori. Și nici atunci, neapărat.

Titus MESAROȘ

Stop cadru pe 13 ani (*Filip cel bun* de Dan Pița cu Mircea Diaconu și Ileana Popovici)

La școala vieții, dar cu arta și a unor mari interpreți: Octavian Cotescu, Ion Caramitru, Val. Săndulescu (*Iarba verde de acasă* de Stere Gulea)

https://biblioteca-digitala.ro

actorii noştri

Ion Besoiu:

Avem actori foarte mari. Cine scrie roluri special pentru ei?

Foto: Victor STROE

Stimate Ion Besoiu, dumneavoastră...

— O clipă! Eu nu ştiu despre ce vreţi să vorbim, dar vă previn ca nu am nimic de spus despre mine!

Este adevărat că sîntem la teatru, chiar dacă nu pe scenă ci într-o cabină şi afară, deşi e primăvară, plouă îndesat, ca toamna, cadru sonor numai bun pentru o piesă în două personaje, dar lovitura mi se pare, totuşi, prea „de teatru". Cum să fac un interviu cu Ion Besoiu fără să vorbim despre Ion Besoiu?! Îmi înghit „de-ce-ul" legitim şi accept. Să nu vorbim despre el. Să vorbim despre actor în general. Despre ce poate şi ce nu poate el face pentru soarta unui film. Am văzut nu de mult. Toate pînzele sus; mi se pare un exemplu bun, o demonstraţie convingătoare; mi se pare că regizorul s-a bizuit mult pe actori, pe talentul lor, pe farmecul lor, pe... puterea lor de a duce filmul la inima publicului. Am şi alte exemple...

— Actorul poate, poate foarte mult... Şi noi avem — este o observaţie veche şi nu-mi aparţine — o pleiadă de actori foarte înzestraţi, dar s-au făcut puţine filme pe măsura talentului lor. Există un decalaj mare între potenţialul de interpretare şi potenţialul de realizare. Cine frecventează teatrul rămîne entuziasmat de jocul unor actori — şi am probat senzaţia asta şi în turneele pe care le-am făcut în străinătate — dar aceiaşi actori nu se pot mîndri cu mari creaţii în film... Nu vreau să fac nici o ierarhizare, dar în genera-ţia mea au existat şi există încă, actori foarte mari. Mă gîndesc la Toma Caragiu, şi Amza Pellea — care din păcate nu mai sînt printre noi — dar şi la Marin Moraru, Dinică, Rebengiuc, George Constantin... şi sînt, sînt încă mulţi, nici nu pot să-i cuprinzi într-o listă alcătuită la repezeală. Actori care nu au avut în film roluri pe măsura talentului dovedit pe scenă...

— Nu pot să vă contrazic categoric. Totuşi, nu mi se pare nici că peisajul nostru cinematografic este lipsit de mari creaţii actoriceşti. Vorbeaţi de Amza. Gîndiţi-vă la Mihai Viteazul **le** Osînda. Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte... **Iar dacă încalc o clipă convenţia noastră, vă pot aminti şi de filmele în care aţi jucat:** Răscoala; Puterea şi Adevărul; Lumini şi umbre; Ion...

— Pot să vă continui lista cu: Irina Petrescu în **Duminică la ora 6** sau, recent, în **O lumină la etajul X**; Victor Rebengiuc în **Pădurea spînzuraţilor**; Mircea Diaconu în **Actorul şi sălbaticii** sau în **Filip cel bun**, Gina Patrichi în **Pe malul stîng al Dunării albastre**... Şi aţi mai avea! Dar... luate la număr şi socotite aceste creaţii în film nu sînt pe măsura teatrului, în ciuda faptului că actorii sînt aceiaşi! S-ar putea replica: în teatru joci Shakespeare sau Cehov! Sigur că poţi să-ţi dovedeşti talentul! Dupa mine, singurul lucru care primează, pentru ca şi probeaza rezultatul muncii unui colectiv artistic, este calitatea spectacolului. Şi pot demonstra, oricui şi oricînd, că se pot face spectacole mari — cînd spun mari subînţeleg şi afluenţa publicului — şi cu repertoriu românesc contemporan. Am bucuria să spun că se împlinesc zece ani de cînd se joacă „Răcoarea". Am jucat „Interviu" opt ani la rînd, cu săli arhipline. Jucam acum, „Dimineaţa pierdută" cu săli arhipline — iar colegele mele au creaţii cu totul senzaţionale. Şi, iată, nu cred nici ca aceasta actriţă specială care este Tamara Buciuceanu-Botez a dat măsura marelui ei talent în film, aşa cum a făcut-o pe scenă... Chiar şi dintr-o piesă mai veche cum este „Io, Mîrcea Voievod" de Dan Tărchilă, cu o distribuţie foarte bună... Tocilescu a reuşit un spectacol deosebit, cu creaţii actoriceşti mari. Deci, se poate! Nu trebuie **decît** să ai oameni de calitate la îndemînă, credinţa artistică şi condiţii de creaţie.

— Ca actor, ştiţi ce înseamnă credinţa artistică. Ca director de teatru, privind lucrurile din unghiul organizatorului deci, ce înţelegeţi prin: condiţii de creaţie?

— Grija pe care trebuie s-o avem noi, cei care sîntem puşi să administrăm această entitate umană implicată în actul creaţiei, pentru ca talentul şi pasiunea şi potenţialul artistic să nu se irosească în zadar. Sînt multe de spus... Aţi atins o coardă care vibrează puternic în mine: organizarea. Cred că producătorii noştri, respectiv Casele de filme, ar trebui să acorde un interes şi mai mare felului în care este valorificat „timpul actorului". Cum va explicaţi, pentru că eu nu pot să-mi explic de ce Casele de filme (şi am făcut aproape o sută de filme la viaţa mea şi întotdeauna actorii de la Bulandra au posibilitatea să se manifeste în cinematografie, fiindca socot că este tot arta noastră românească) adresează cererile de eliberare a actorilor de teatru pentru film, exact în perioada de vîrf a activităţii teatrale, cînd se repetă şi se joacă în plin? Prietenii mei, regizorii, îmi spun: n-am avut scenariul gata! N-am avut echipa! N-am avut decorul! Costumele!... Filmul suferă de **lipsă de timp.** Timp pentru coacere, pentru repetiţii, pentru filmare. Unii regizori au încercat să facă repetiţii, să lucreze mult cu actorii înainte de a rosti cuvîntul „motor!" Dar cu timpul au renunţat din lipsă de... timp. Eu, aici în teatru, dacă vin la o repetiţie şi văd că spectacolul nu e copt, îl mai las. Cînd îmi dau seama că există potenţa latentă de explozie artistică, îl las, îl amîn. Îl amîn, cu riscul chiar de a pierde o serie de reprezentaţii şi bătîndu-mi capul, pe urmă, cum să recuperez pierderea pe parcurs. Dar, sigur, filmul este altceva. Este industrie. Sau şi industrie. Sînt alte mecanisme probabil — nu probabil, sigur. Totuşi, cred ca unele lucruri în şi de noi. Cunosc regizori, de exemplu, care adună o distribuţie mare, numai nume formidabile, să aibă sîngi bogat, dar nu fac nimic cu ei. Roluri de două-trei vorbe. Apariţii de trei secunde. Irosire de timp, de talent, de forţă creatoare, de energie. E păcat... Spuneţi-mi şi mie cu ce rămîne un actor ca Octavian Cotescu în film? Cu ce am putea compara ultima lui creaţie de pe scena din „Cabala bigotilor"? Ce joacă acum Margareta Pogonat, pe care am văzut-o, de curînd, la televizor şi este tot frumoasă, o frumuseţe plină, maturată, care ar putea crea neliniştie într-un cuplu, într-o situaţie de viaţă. Ce joacă în film aceşti doi «monştri» care sînt Moraru şi Dinică? Ce face Radu Beligan cu farmecul lui inegalabil? Ce face Mariana Mihut cu forţa ei interpretativă?... Cînd vorbim despre marii noştri actori ajunşi la maturitate, trebuie să le căutăm în tinereţe momentele puţine de împlinire pe ecran. Nu ştiu de ce, există o goană, încă din institut, după talente tinere, după chipuri noi, necunoscute, proaspete. Ce se întîmpla cu ele mai tîrziu? Fac un film-două şi sînt lăsate. Unele nu probează prea mult talent, altele probează, dar sînt lăsate şi acelea, pentru că se caută în continuare alte chipuri noi. Şi uite aşa, pe rînd ca la moară, se trezesc la 35, 40 de ani, „nejucate". Au fost foarte multe debuturi, multe promiţătoare, care au căzut în uitare, în cel mai bun caz doar pentru un timp. Gîndiţi-vă la Valeria Seciu şi la debutul ei. Ce i se oferă acum, în film, acestei actriţe care, pe scenă, electrizează sala? Un regizor prinde un scenariu şi zice: Uite, ar fi extraordinară Vali aici! Sperînd pesemne, să împlinească neîmplinirile din scriitura prin jocul actoricesc. Dar cine scrie un scenariu special pentru ea, aşa cum ar merita? În general nu se scriu scenarii pentru maturitatea actorilor noştri şi e păcat. Nu am nimic împotriva filmelor cu şi pentru tineri, am jucat şi eu în asemenea filme, dar cu cîtă plăcere am revăzut **Procesul maimuţelor** cu Spencer Tracy şi Frederich March! Şi cum putea să joace Jean Gabin în **Marile familii**! Numai cu o lăsare de pleoapă îţi sugera o sută de sensuri... Experienţa unui actor mare nu poate fi înlocuită cu nimic. Ce aveaţa vîrsta peste talentul unui actor este inestimabil... Cred însă ca există o spaimă a scenariştilor şi regizorilor în faţa vîrstei. Şi nu o înţeleg: Oamenii sînt interesanţi şi la cincizeci de ani, şi la şaizeci, şi la şaptezecisicinci. Marile probleme de constiinţa nu se dezbat numai la douăzeci de ani, ci adesea mult mai tîrziu, cînd, maturi fiind, „avem puterea judecăţii" dar putem fi şi judecaţi la rîndul nostru chiar de tineni pentru care ne zbatem atît de mult, judecaţi pentru ce am făcut şi pentru ce nu am facut. Uneori şi pentru ce am făcut şi am facut prost. Există oameni care la o anumită vîrstă îşi fac examenul de constiinţă şi el este mult mai acid şi mai dureros decît la un tînar. Tînarul suferă o zi, două, şi-i trece, pentru că are viaţa înainte şi timp să-şi repare greşelile. Eu nu pledez, acum şi aici, pentru filme cu maturi, împotriva filmelor cu tineri. Ma gîndesc doar că poate ar fi timpul să echilibram balanţa. Să încercam o apropiere de echilibrul vieţii. Pentru ca viaţa e foarte complexa... Colaboratorii mei şi cu mine am făcut multe teste asupra compoziţiei publicului care frecventează cele două săli ale teatrului Bulandra. Sa ştiţi ca echilibrul de vîrstă este bine păstrat. Tinerii vin în număr foarte mare şi, interesant, sînt foarte permeabili la problemele pieselor cu maturi. În timp ce spectatorii în vîrstă vin şi la spectacolele unde se dezbat probleme de tineret, poate pentru că omul e oricînd dispus să facă o reducţie de timp şi să-şi revadă problemele tinereţii. Deci, în viaţă lucrurile sînt interferate, să nu zic amestecate... Sigur că este vorba din nou despre creaţia actorilor. Este ştiut că o creaţie de excepţie face şi mesajul mai ascuţit, mai la adresă. Am şi această experienţă: piese jucate de un colectiv amorf ne-au creat probleme de receptie la public. Aceleaşi piese pe scene înzestrate cu actori deosebiţi au percutat în sală, au explodat alfel la public şi reprezentaţiile s-au ridicat la ordinul sutelor... Filmul nostru rămîne dator actorilor care au ajuns la o maturitate artistica deosebită, deci au această putere asupra spectatorilor. Eu aş putea alcătui oricînd şase-şapte distribuţii de filme extraordinare cu mari actori pe care-i avem răspîndiţi prin teatre. Dar unde sînt scenariştii care să scrie pentru ei? Cine se înhama la o treaba ca asta? Sa se scrie special pentru marii ac-

tori! Actorii pot mult, ar putea foarte mult... Pot sfinţi un film, dacă au şi timpul necesar de creaţie şi mediul de creaţie şi ocrotirea necesară. Şi, bineînţeles, daca se întîlnesc cu regizorii cu care trebuie să se întîlnească. Nu întîmplător, nu haotic, nu sporadic...

— Din tot ceea ce aţi enumerat, cel puţin întîlnirea cu regizorul potrivit ţine şi de actor. Nu?

— Cunosc şi cazuri fericite de actori care au reuşit să evite întîlnirile nepotrivite, fie cu regizori care nu prezentau garanţii de reuşită, fie chiar cu scenarii neizbutite. În general însă, actorul ştie ca daca tot alege şi refuza, la un moment dat nu-l mai alege nimeni. Ori el vrea să joace. Actorii iubesc filmul. Rămîne ca şi filmul să-i iubească pe ei. Eu însumi am iubit filmul mai mult decît teatrul. Odata, visam chiar o generaţie de actori specializaţi pentru film, discutasem şi cu Amza şi cu alţi colegi, dar n-am avut curaj. Şi vad ca nimeni de atunci n-a avut curajul asta. Fugim, toţi, între doua spectacole şi doua repetiţii sa filmam o secvenţa, uneori pe cine ştie ce coclauri, dar ne întoarcem în teatru şi raminem în teatru, pentru ca el prezinta garanţia unor roluri consistente în care actorul poate să-şi dea măsura. În teatru, fiecare are ce face, fiecare are locul şi rostul lui. Şansa lui de împlinire. Nu cred ca ar fi o rusine pentru film sa înveţe lecţia asta de la teatru. Ar fi în folosul lui. La film însă, de multe ori nu ştii ce va fi. După cîteva zile de filmare începi să-ţi dai seama. Simţi ca nu e bine. Dar e tîrziu. Nu poţi părăsi echipa. Ai un angajament şi ca om disciplinat ce te afli trebuie să-ţi respecti angajamentul. Uneori chiar citind scenariul simţi ca nu merită deranjul, dar intri pe mîna regizorului, daca regizorul are antecedente „bune" sau pe mîna ta, sperînd ca poate-poate reuşeşti o performanţă. Dar nici asta nu este concludent. Am văzut regizori cu antecedente extraordinare care au dat gres. Am văzut actori care şi-au supraestimat puterile. Lucrurile sînt interferate şi aici. Judecînd lucid, fără patimă, realitatea este ca nu putem fi entuziasmaţi, dar nici nu putem să negăm tot ce-am făcut pînă acum. Sînt şi filme bune şi foarte bune. Păcatul este ca nu sînt multe. Nu sînt pe măsura posibilităţilor. Păcatul este că puterea actorului se iroseste prea des în zadar. Norocul nostru este ca avem bucuria compensatorie a teatrului...

— Gîndiţi-vă că interviul apare în revista „Cinema"...

— Mă gîndesc! Puteţi să nu consemnaţi fraza asta daca vi se pare jignitoare pentru film. Eu nu am dorit-o astfel. Iubesc filmul, v-am spus.

— De aceea nu aţi dorit să vorbiţi despre dumneavoastră ca actor de film?

— Nu am vrut să vorbesc despre mine, pentru ca eu nu sînt reprezentativ. Am jucat mult, am avut destule roluri bune, interesante, un scenarist preocupat de soarta mea mă aşteapta acum cu doua filme, unul despre Mircea cel Mare, facut de Sergiu Nicolaescu, altul despre Unirea de la 1918, făcut de Mircea Mureşan. Nu am nici un motiv de nemulţumire personala, cum bine vedeţi. Nu e totul sa lucrezi. Totul e să te bucuri la sfîrşit. Şi eu am avut multe ocazii de bucurie la sfîrşit. Lucruri la care îmi face plăcere să mă gîndesc. Şi sînt destule. Şi cred ca mai am timp şi disponibilitate. N-am nici nostalgii, nici regrete imense. Mi-a dat viaţa destul. În general, viaţa da pe masura fiecaruia, dar nu întotdeauna şi pe posibilităţile fiecaruia. Unii au posibilităţi foarte mari. Pentru mine însă filmul a fost o mamă bună. Nu am nimic să-i reproşez, în ce mă priveşte. Poate că nici ce am spus pînă acum nu se cuvenea... Sună cumva a reproşuri făcute unei mame care te-a crescut, te-a hrănit, te-a dat la şcoală şi, după ce-ai terminat şi facultatea, descoperi brusc că mama nu e cultivată. N-a prea citit. N-a citit „Războiu şi pace". Ei şi? Există atîtea mame care n-au citit „Războiu şi pace". Iar mama e una, nu?... Ma contrazic?

— Nu. Se... interferează.

Părăsim cabina cu miros de tard şi costume „muncite" sub lumina reflectoarelor. Urcăm în sală. Actorul Ion Besoiu dispare înghiţit de directorul Teatrului Municipal „Lucia Sturdza Bulandra", Ion Besoiu care vrea să „arunce un ochi" asupra repetiţiei Cătălinei Buzoianu cu „Urîţii muntilor". Arunc şi eu un ochi asupra actorilor înşiraţi cuminţi pe latura stîngă, înregistrez, în semiîntunericul cald, cîteva figuri cunoscute: Irina Petrescu, Luminiţa Gheorghiu, Mariana Buruiană, Ion Caramitru, Marcel Iureş. Ochiul minţii le alătură, la repezeală, altele, culese de pe scena Teatrului Mic, Naţional sau Nottara. Alcătuiesc pe dată cîteva distribuţii de film. Mă „uit" la ele şi le găsesc extraordinare. Îmi „iau distribuţiile" şi plec. Afară e primăvară, dar plouă îndesat ca toamna. Ion Besoiu are dreptate. Se... interferează.

Interviu realizat de
Eva SÎRBU

În premieră: Recital în grădina cu pitici

Un film cu copii din care au ce învăţa şi adulţii.
Scenariul: Mihai Opriş, Aurora Ichsan. **Regia:** Cristiana Nicolae.
Cu: Mirela Sînzeana Popa, Rodica Mandache, Victoria Şerban Cocîlş, Laurenţiu Lazăr, Coca Andronescu, Traian Stanescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Filmînd „printre lacrimi și flori"

Pasiunea documentaristului: actualitatea care devine istorie

În 1981, Constantin Dembinschi împlinea 65 de ani. Tot atunci, foștii lui studenți de la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București sărbătoreau 25 de ani de la absolvire. O dublă aniversare care a prilejuit omagierea emoționantă a dascălului. Nu mai puțin impresionantă a fost sărbătorirea lui la împlinirea, în 1986, a 70 de ani. Pentru că Dembinschi a fost și este unul dintre acei oameni care — după anii grei de ucenicie, cînd a furat meseria filmului de la specialiști străini, după ce s-a încadrat printre primii în serviciile Oficiului Național Cinematografic, după ce și-a probat dăruirea pentru țară filmînd oastea română în cel de-al doilea război mondial, după ce s-a angajat fără preget în scrierea pe peliculă a efortului românesc de reconstrucție și edificare socialistă a patriei — s-a dedicat și muncii de școlire a primelor promoții de operatori de film la noi.

Poreclit „Nea Firache", dintr-o glumă care-i aparține — că tare era și este glumeț și iubitor de viață acest om — lectorul universitar a fost un sever și exigent pedagog, dar și un mare prieten al celor ce învățau și munceau conștiincios. Stînd cu mine de vorbă, în ianuarie 1987, el ia din sfert în sfert de ora cîte o nitroglicerină sub limbă (inima, sau „pitpalacul", cum îi spune el), amintindu-mi lucruri notate sau nu înainte, de el sau de alții.

— Am luat prima oară în mînă un aparat de filmat prin 1934, în laboratorul lui Titus Stan, pe Lipscani. Aparatul era cu manivelă și avea două casete de lemn. Mai tîrziu, am fost asistent II (încărcare, descărcare, probe) la filmul lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă**, apoi asistent I (claritate, mișcare de aparat). Am lucrat și la **Visul unei nopți de iarnă**, al aceluiași autor. Dar am ales documentarul. Mi-a plăcut viața! S-o filmez și s-o trăiesc. Viața adevărată. După ce am filmat în Ungaria și Cehoslovacia lupta eroică a soldaților români pentru învingerea hitlerismului, am venit cu ei, în 1945, la Arad. Filmam întoarcerea în țară a trupelor române victorioase. Ostașii erau acoperiți cu flori de mulțimea fericită, entuziastă. Eu filmam și plîngeam de bucurie. Pot spune că am filmat printre lacrimi și flori. Fiul meu e regizor de teatru. Lucrează teribil de eficient cu simbolul și cu... incertitudinea. De fapt, asta e viața. El mă va întregi! Mi-am amintit de el, deoarece pe mama lui am ales-o tot atunci, la Arad, cînd filmam și plîngeam.

Între două bătălii: operatorul de front Constantin Dembinschi

Apoi meșterul continuă: — Imediat după război, am filmat, de pildă, în Valea Jiului aspecte din activitatea politică a Partidului nostru Comunist. M-am oprit atunci asupra unui cadru pe care îl văd ca acum: discuția cu un miner în fața locuinței acestuia, locuință ce nu era altceva decît o colibă făcută din reziduri de cărbune. Am vrut să arăt ce era Valea Plîngerii... În '46, în timpul secetei, cînd kilogramul de mălai costa cît leafa mea pe-o lună — 300.000 lei — alergam prin țară flămînd și nu prea bine îmbrăcat, printre flămînzi și dezbrăcați, să filmez cum se începe o viață nouă. În '47, la 30 decembrie, am filmat de pe o clădire înaltă mitingul din Piața Universității: proclamarea Republicii. O mare de oameni care dansau, cîntau, se îmbrățișau.

Confesiunea se referă apoi la filmările în mediul sătesc, din momentul reformei agrare pînă în anii colectivizării și ai agriculturii socialiste. Cel mai des e vorba însă de șantiere: — Îmi amintesc cu mîndrie momentele „unicat" filmate de mine: viaductele de pe Valea Jiului, primul tramvai construit la Arad, primul aparat de radio fabricat în București, primele tractoare la Brașov, fundația Casei Scînteii, amenajarea terenului pentru barajul de la Bicaz...

La aceste nenumărate subiecte pentru jurnalele de actualități ale anilor trecuți, se adaugă un număr de filme documentare. Semnatarul acestor rînduri a regizat numai cîteva dintre aceste documentare care au beneficiat de imaginea lui Constantin Dembinschi: **De anul Nou, în prag de primăvară, Calea Moșilor** și altele. Alteori, lucrînd autonom, Dembinschi a realizat și filme de autor: **Stejarii, Un meșter iscusit** și altele. Puțini cunosc însă faptul că perioada cea mai recentă din istoria țării nu poate fi plenar reprezentată pe ecran fără folosirea și a subiectelor de cinecronică filmate de el înainte de pensionare. Numai între anii '67 și '76, Dembinschi a realizat circa 70 asemenea subiecte, totalizînd peste 7000 metri de peliculă, pe teme diverse și importante. Iată cîteva: București (metroul, cartiere noi, pasaje, edificii mari), hidrocentrale de pe Olt, șantiere în țară, construcții de nave, monografii (Sibiu, Sighișoara, Făgăraș, Calafat, litoralul, Vaslui), mari personalități (Șerban Ciocîlescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Radu Beligan, Octavian Cotescu), concerte, expoziții, spectacole, congrese științifice, activități pionerești, obiceiuri populare etc., etc.

La majoritatea dintre aceste subiecte am participat ca regizor de cinecronică. De fapt, îl însoțeam pe operator pentru a învăța ca documentarul trebuie scris pe peliculă cu cinste și onestitate, iar pentru a filma cinstit realitatea trebuie să ai încredere în istorie.

David REU

Arta, înțeleasă în contextul vieții (Anda Onesa în *Noi, cei din linia întîi* de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu)

Artista și regizorul: Ioana Radu și Pompiliu Gîlmeanu

un film despre Ioana Radu

„Inimă, de ce nu vrei să îmbătrînești?"

— Atențiune! Vă rog liniște, se filmează!

— Vocea regizorului este urmată de cea a secretarei de platou: — **Omagiu romanței: Ioana Radu**, 26, tras I — clac!

Era 1 martie, fetele și femeile aveau obrajii îmbujorați de emoția primirii ghioceilor. Pe platourile de la Buftea filmam ultimele cadre cu Ioana Radu, cu cîteva zile înainte de a-și sărbători 70 de ani. Cu o seară înainte, mă tiliniște — după boala care o reținuse la pat — spunîndu-mi:

— Tatucule, merg la Buftea, orice-ar fi. Vreu să terminăm și treaba asta cu bine... și vă cer scuze că v-am încurcat... În peste 50 de ani de meserie eu n-am lăsat pe nimeni să m-aștepte, am fost punctuală și n-a pătimit nimeni din cauza mea...

Era aceeași Ioana Radu pe care o cunoscusem cu ani în urmă (pe Ioana Radu toți o cunoaștem „de-o viață") la Tîrgoviște, la „Crizantema de aur". Lăsîndu-se filmată și nu prea, în juriu, pe scenă, interpretînd „Inimă, de ce nu vrei să-îmbătrînești", pe străzile orașului lui Ionel Fernic. Mă provoca hîtru: — „Aveți voi timp și bani să faceți un film despre romanța românească?"

La 70 de ani, viața Ioanei Radu este un univers de cîntece, de poezie, de folclor, de oameni — o fascinație asupra căreia aparatul de filmat și microfonul ar trebui să fie îndreptate ore întregi. Cînd vorbește de „oltenii săi", de părinți și de Maria Tănase, totul se transformă în legendă spusă cu vorbe de aur. Ioana Radu este o „carte" care trebuie citită din scoarță-n scoarță, și pentru care superlativele n-ar trebui să lipsească, pentru că niciodată ea nu consideră că-i sînt adresate decît în măsura în care aparține cu trup și suflet acestui popor și acestui pămînt ce au înzestrat-o cu bucuria de a cînta și de a simți tot ce cîntă.

Locuiește într-o casă modestă, cu grădină, pe strada Timpului (de unde nu vrea să se mute pentru că aici se simte ca „între sat și oraș", așa cum i-a fost toată viața) Ioana Radu s-a logodit cu nemurirea cîntecului românesc, reușind să reprezinte tinerețea lui fără bătrînețe, să cînte romanța pînă la identificarea persoanei proprii cu acest gen de muzică îndrăgită de toate vîrstele, să nu ceară pentru ea nimic decît atît cît să poată sluji cu credință muzica românească. Singura, adevărata bucurie a existenței sale care a fost o risipă de talent și entuziastă dăruire publicului iubit din marea sa inimă. Vom reuși să redăm pe peliculă întreaga bogăție de talent și suflet a reginei romanței românești? O întrebare care mă neliniștește și mă încurajează.

Pompiliu GÎLMEANU

concursul de umor

O întîmplare voioasă la Găești

Manifestările închinate veseliei — azi, destul de multe în țară — se bizuie îndeobște pe teatrul comic, literatura umoristică, formațiunile satirice ale amatorilor, epigramiști, povestitori de duh, caricaturiști. Șingurul loc, deocamdată, unde și cinematografia a fost înscrisă **în competiție** e festivalul-concurs de umor popular de la Găești.

La prima sa ediție a avut loc o frumoasă și amplă întrecere interjudețeană căreia organizatorii i-au zis **Povestea vorbei**, celebrîndu-l astfel și pe neuitatul Anton Pann. S-au înscris în secțiune amplă dedicată producției cinematografice spirituale.

La ediția întîia a festivalului-concurs de la Găești, juriul — după ce a privit cu luare-aminte și a dezbătut cu însuflețire peliculele ce i-au fost prezentate — a decis că nu poate acorda cupa (transmisibilă) unui singur film. Ca atare, a distins două documentare: **Înțelepciunea și limitele ei**, inteligentă și caustică luare de poziție față de sechelele actuale ale concepțiilor antifeministe din toate timpurile, semnată de Paula și Doru Segal, și noștimul studiu al cîtorva pictori naivi români, **În pădurea cea stufoasă**, înfăptuit de Titus Mesaroș împreună cu operatorulCarol Covaci. Primul a impus prin calitate intelectuală, subtilitate a contrapunctului filmic, vervă ironică, celălalt prin umorul sevos, originalitatea demersului artistic și, evident, adecvat la emblema manifestării.

E, deschis, astfel un nou cîmp al emulației într-un domeniu cinematografic specializat. Poate că și marea comedie (mare în sensul lungimii metrajului) va avea cîndva parte de un atare cadru de confruntare, cu atît mai mult cu cît un eventual conclav de judecători artistici n-ar fi aici prea intens solicitat.

Valentin SILVESTRU

Un nou cîmp al emulației (cinematografice): concursul de umor popular

fruntat, cu voioșie și în fața unui public pe cît de numeros pe atît de încîntat, brigăzi artistice, grupuri satirice, echipe de pantomimă, interpreți individuali de vîrste felurite — de la 5 la 75 de ani — pictori naivi, fotografi, graficieni, și s-au aflat în fața spectatorilor, ba chiar și împreună cu ei, în sala Casei de cultură, în cluburile marilor întreprinderi, scriitori și artiști reputați din Capitală. Pentru prima oară a avut loc aici și un concurs al filmelor satirice de scurt metraj. Pentru început au fost văzute numai pelicule ale studioului „Alexandru Sahia", produse în ultimii cinci ani. De viitor se intenționează a se invita și creatorii de scurt-metraje ale caselor de filme bucureștene, studenții din ultimul an al Institutului de artă teatrală și cinematografică, realizatorii de desene animate, cei ai filmelor de televiziune și membrii cineclubului.

O comedie-satirică pe gustul marelui public: *Secretul lui Bachus* de Titus Popovici și Geo Saizescu, cu Dem Rădulescu și Enikő Szilagyi-Dumitrescu

https://biblioteca-digitala.ro

110 ani de la Războiul pentru Independența României

inedit

Un reportaj necunoscut pe platoul de turnare a filmului „Independența României"

12 aprilie 1912: primul „panoramic peste platouri" din istoria filmului românesc

În istoriografia începuturilor cinematografiei românești nu fuseseră omologate, pînă acum, decît trei contribuții publicistice referitoare la perioada turnării filmului **Independența României**: o scurtă informație în „Curierul artistic" din 25 martie 1912, un amplu reportaj fotografic (șase instantanee luate de Grant), cu o zi înainte, în „Gazeta ilustrată" și, în sfîrșit, două fotografii publicate în săptămînalul „Flacăra" din 5 mai, obținute, după cum precizează redacția, „mulțumită amabilității d-lui Demetriade, distinsul societar al Teatrului Național și unul din membrii societății „Filmul războiului pentru independență". După cum se vede, genurile predominante în toate aceste consemnări rămîn informația concisă și fotografia percutantă...

Ceea ce ne lipsea continua să fie reportajul descriptiv care să restituie atmosfera de pionierat a filmărilor. Convins că un asemenea reportaj trebuie să fi existat, că evenimentul — în premieră! — al turnării unei adevărate superproducții istorice în marginea Capitalei nu putea trece neobservat, nici publicului și cu atît mai puțin profesioniștilor jurnalisticii am efectuat încă o cercetare printre titlurile publicațiilor eludate, pînă acum, de cercetătorii noștri. Și dacă, printre acestea, am răsfoit și hebdomadarul umoristic al lui George Ranetti, „Furnica", a fost pentru că știam că directorul acestuia se numărase printre prietenii fideli ai membrilor „societății Filmul războiului pentru independență". Tuturor le scrisese cuplete și scenete pentru stagiunile lor estivale, iar pe Liciu îl veghease, în ultimele sale clipe, la spital, inserînd apoi, în „Furnica", fără să țină seama de specificul umoristic al revistei, o răscolitoare evocare a agoniei sale.

Am luat, așadar, „Furnica" din primăvara anului 1912 și n-a trebuit să caut mult pentru a găsi, în nr. 32, din 12 aprilie al revistei, reportajul care ne lipsea. E drept, Ranetti convertește caracterul senzațional al subiectului în izvor de inspirație umoristică, conform naturii publicației sale. În pofida acestei optici speciale cu care privește evenimentul, amploarea filmării este fidel restituită.

Umoristul a asistat la turnarea unei secvențe care ne-a lipsit pînă acum din copiile în circulație a filmului deși — curios! — s-a păstrat într-o fotografie de filmare: șarja cavaleriei române asupra unui convoi de aprovizionare inamic. Operațiunea „militar-cinematografică" la care asistă îl determină să-și avertizeze, șugubăț, cititorii:

„România e în plin război și Europa, împreună cu tot corpul ei diplomatic, nu știe nimic. Nimic! În România e la fel cu Europa, locuitorii ei habar n-au că, de cîteva luni, se războiesc groaznic cu turcii. În fiecare dimineață, Statul Major, compus aproape din civili cu mustăți rase, ca actorii, în goana automobilelor părăsesc Capitala, ducîndu-se pe cîmp unde conduc războiul (...) pe platoul de la Cotroceni. Întregi companii de soldați în activitate, pedeștri sau călări, se războiesc cu figuranți civili îmbrăcați ca ofițeri și soldați turci, sub ochii atenți ai unui francez adus din inima Parisului care, în timpul acesta, învîrtește de foc manivela unui aparat fotografic (sic) de parcă ar cînta cu flașneta..."

Bizară această informație după care nu militarii români în termen, ci figurația civilă ar fi avut misiunea să marcheze, pe teren, prezența vrăjmașului. În orice caz, în dezacord cu unele surse memorialiste ca, de pildă, momentul evocat de operatorul Eftimie Vasilescu: în timpul filmării derutei trupelor turcești pe Vid („tablou" turnat la Ghecet) „otomanii" trebuiau să sară de pe pod direct în apă. După ce un figurant s-a accidentat sărind prea aproape de stîlpii podului, ceilalți soldați români îmbrăcați în uniforme turcești au refuzat să mai sară. În acel moment critic pentru echipă și-a făcut apariția, în chip providențial, un brav general care i-a îmbărbătat: „Nu vă fie teamă, flăcăi! Luați-o nițel mai la dreapta și săriți, vițeii mei!" Vițeii au sărit și actorul Ion Merișescu (îmbrăcat în uniforma personajului său, generalul Davilla) s-a întors în dispozitivul său de pe platou. Dar e posibil ca la Ghecet, unde fuseseră folosite mase mari de soldați „turci", să fi fost solicitată armata, iar în secvența șarjei, unde doar cîțiva soldați inamici păzeau convoiul de aprovizionare, să fi fost utilizați figuranți civili. Așadar, să-l urmărim, din nou, pe Ranetti:

O imagine care ne-a parvenit ca prin miracol; cavaleria română și cărușașii „turci" pregătindu-se de filmare în aprilie 1912

„Lungi șiruri de care cu coviltire, încărcate cu munițiile necesare armatei turcești blocată la Plevna, acoperă o parte din platoul Cotroceni. O mulțime de „figuranți" îmbrăcați „cărăuși" stau lîngă boii și cai gata de plecare. Pe dreapta și stînga șirului de care, soldații turci — alți figuranți — aveau să-i însoțească spre a-i apăra de dușmani în timpul călătoriei. În zare la capătul celălalt al plutonului, un escadron de cavalerie așteaptă liniștit semnalul de atac. Unul din organizatorii acestui film (avea, deci, mai mulți!) **se apropie de cărăușii cu „cealmaua" pe cap și le spune:**

— Armata de colo o să vă atace. Să opuneți rezistență, să vă luptați dirz (sic!) căci altfel o să iasă filmul prost și ride lumea de noi. Ați înțeles? (...) Să treacă fiecare la locul lui că începem!

Franțuzul dă și el fuga de minuiește flașneta fotografică.

Cavaleria română, cu săbiile la armă, pornește virtej în galop de șarje. În goana mare, caii se năpustesc sforăind asupra „convoiului turcesc". Ba unii armăsari, neputînd fi reținuți la timp, s-au ridicat, nechezînd, pe picioarele dinapoi, proptindu-se cu cele dinainte pe coviltirele cărușelor.

Înspăimîntați, soldații „turci" au rupt-o la fugă (...) Cărăușii, cărora li se recomandase multă „rezistență" s-au risipit ca puii de găină, unii ascunzîndu-se sub căruță, alții căutînd adăpost sub burțile cailor. Unul singur, suprins, înlemnit de groază, a rămas locului, lîngă căruță. Un cavalerist român se oprește din goană în fața lui, ridică sabia (...) „Turcul" cade 'n genunchi și începe să-i roage pe românește:

„— Nu da, neică, că-mi rămîn copiii pe drumuri!"

Savuroasă, anecdota umoristului român are meritul de a fi, pînă la ora actuală, singurul text reportericesc larg referitor la turnarea **Independenței României**. Oglindind, sugestiv, amploarea și dificultatea filmărilor, reportajul le redă și inevitabilul lor caracter artizanal. Toate acestea se întîmplau doar la începuturile începuturilor cinematografului românesc, cînd trupa de cascadori instruită de Sergiu Nicolaescu și de regretatul Doru Năstase încă nu exista...

Tudor CARANFIL

Pădureanca

(Urmare din pag. 24)

refuză să se angajeze într-o acțiune patriotică — revoluționară. Un passe-partout istoric necesar, ce dă mai multă pregnanță poveștii de dragoste, scoțînd-o dintr-un determinism, citeodată atemporal, și oferindu-i o motivație socială mai solidă. Și chiar în spiritul convingerii lui Slavici care îi scria lui Iacob Negruzzi: „Eu cred că omul e rezultatul organic al vieții sociale; privindu-l astfel, temeiul lucrării lui îl vom cerca în lumea de-afară, de unde-i vin motivele", iar unul din motivele nehotărîrii îndrăgostitului ce-și pierde capul pentru o frumoasă țărancă, dar nu într-atît încît s-o aducă nora în casa părinților săi (unde ea s-ar fi simțit, dealtminteri, stingheră cum spune Neacșu, ca „puiul de cuc în cuib de cioară") una din aceste justificări ar putea fi și spaima care-l face să fugă de la oraș și să chefuiască bezmetic pînă la sinucidere. Amintită doar în treacăt în carte, holera bîntuie cosmaresc fantezia eroului din film, într-o secvență halucinantă. Secvența prolog în care un poet al luminii și al umbrelor, operatorul Doru Mitran, alături de un alt poet, al sunetelor, inginerul Silviu Camil, concură la realizarea „descrierii în real" a unei viziuni terifiante. O lumină crepusculară, prăfos-cețoasă cade pieziș pe străzi pustii, într-un oraș-cetate cu peroane ce răsună straniu de copitele unui cal. Călărețul are chipul răvășit de groază a ceea ce vede, dar mai ales a ceea ce presimte ca amenințare în spatele pereților mucezi ai caselor abandonate, vibrînd încă de ecoul vaietelor muribunzilor, aruncați grămadă în furgoane sinistre ce patrulează în tăcere.

Registrul coloristic se schimbă brusc: în zorile limpezi, în prospețimea ierbii poienilor idilice, galopează îndrăgostitul spre satul pădurencei. E apoi lumina ca o bucurie ce mîngîie frumosul obraz al copilei din Zimbru (portret amintind încîntătoarele prim-planuri ale Adelei, semnate tot Doru Mitran) și care inconjoară povestea cu o aură mitică, de legendă. O cu totul altă lumină — crudă, violentă, de arșiță a amiezii în cîmp, la seceriș, pregătește cu o savantă artă a vizualului accidentul tragic de la treierătoare. În forfota animația țăranilor strîngînd snopi, în chiotele lăutarilor îmbolditi de Busuioc („muncă și veselie" poruncește stăpînul) și în lumina de miere a holdelor, apar amenințătoare păsări negre și trec, simbolic, cupeuri cu cei fugiți (pînă unde?) din calea morții...

Cu un exersat, rafinat simț al picturalului, aplicat inteligent, la obiect, regizorul orchestrează admirabile tablouri de gen din viața satului ardelenesc („comentarii etnografice la psihologii rituale" le numea exegetul), tablouri mustind de viață, mișcare, culoare, ritm: petrecerea țăranilor din ajunul secerișului, tîrgul de secerători cu jocuri și focuri aprinse pe malul rîului, ca în nopți de Sînziene, cu oameni în straie moțești coborîți din munți pentru a-și găsi de lucru la cîmpie, priveghiul din ograda lui Busuioc cu femeile pregătind bucate, copii fugărești orătănii, taind drumul celor tineri ce se hîrjonesc, nepăsători, în apropierea mortului. Un plan doi animnat, foarte bogat și minuțios adus în cadru, de pe care se reliefează și mai expresiv traiectoria dramatică a protagoniștilor: Pădureanca smulsă din satul ei de iubirea capricioasă a „domnișorului" (o foarte tînără interpretă, Manuela Hărăbor biruie, cu sensibilitate, curaj și frumusețe greutatea rolului); Iorgovan interpretat de Adrian Pintea, febril, cu treceri bruște de la interiorizarea sentimentelor și tăcerea pe care i-o impune fetei, la o agresivitate zgomotoasă, a beției, avînd drept constantă doar spaima, neliniștea; Șofron, argatul, om dintr-o bucată, iubind fără nadejde și urmînd-o pe Simina cu devotament, ca o umbră (rol ce prilejuiește lui Șerban Ionescu o minunată creație); și, în sfîrșit, Busuioc — tatăl, trufașul „bogătoi de la Curtici" care-și poate permite orice, prins ca într-un clește dramatic între firea lui despotica, violentă și mila — tîrzie, neputincioasă — pentru feciorul căruia el i-a distrus viața.

Scena nebuniei — reală ori simulată? — e un moment de cutremurător adevăr uman și artistic. Cu o forță interpretativă inegalabilă, Victor Rebengiuc, adaugă portretelor sale de mare artă, o nouă biruință cinematografică.

Autentice, cu sevă și culoare, sînt figurile memorabile de planul doi: popa Furtuna („nemurit" de hazul lui Dorel Vișan), mama lui Iorgovan — prezență discretă, dar sugestivă, de o profundă vibrație dramatică în interpretarea unei mari actrițe: Melania Ursu. Marta (Ana Ciontea) ironie subțire, surîs malițios, portretizată cu grație și precizie de o interpretă căreia ecranul ar trebui să-i ofere și marile șanse: fata cu pisica (Iulia Boroș), aliată în jocul perfid de iscodirea pădurencei într-o strălucită secvență a localului schițată cu inteligență și economie de mijloace; inocentul Pupăză (tînărul talent reconfirmat după **Liceenii**, Mihai Constantin) și tobosarul — un „episodic" care se reține printr-un haz amar, compoziție succint realizată de Ion Haiduc.

Funcționale, „jucînd" în ansamblu cît și în detaliile de recuzită (un coș cu fructe, o carafă cu vin sau un portret) decorurile Magdalenei Mărășescu realizate în stilul filmului, de inspirat realism. Armonizînd firesc datele exterioare cu cele interioare ale personajelor, punîndu-le în valoare cînd grația, cînd mișcarea greoaie, obosită ori, dimpotrivă, trufașă, costumele — atît cele autentice, din regiune, cît și cele create de pictorița Mioara Trandafir asistată de Rodica Olteanu, dezvăluie o lume, îmbrăcînd niște caractere.

Un film armonios gîndit și realizat cu eleganță, rigoare și acurateță — calități ce nu exclud fantezia profesională.

Un film iubit și respectat de cei ce i-au dat viață, impunînd respect și admirație celor care îl primesc ca pe un prețios dar.

A. M.

Trenul de aur

(Urmare din pag. 6)

tribuției. De la figura pașnic-civilă a directorului bancii poloneze pînă la figura malefică a lui Lang (Arkadiusz Bazak), trecînd prin legătura dublă, Renata (Ewa Kuklinska), pe cît de frumoasă pe atît de convingătoare în jocul ei și el dublu, și pînă la distribuirea lui Gheorghe Cozorici în rolul premierului Armand Călinescu, personaj fascinant prin demnitatea — cît de scump plătită și cît de bine sugerată din litera scenariului ca atare — și pînă la „secundarii" mecanici de locomotivă, Mircea Albulescu și Valentin Uritescu, în stare să contureze pe un spațiu de joc mic personaje cu suprafață sufletească mare, trecînd prin personajul tinerei soții, Halina, emoționant interpretată de Jolanta Grusznic, și pînă la alunecosul Lăscărică al lui Dan Condurache, construit de actor cu multă plăcere a parodierii unei fantoșe.

Bohdan Poreba și-a demonstrat o bună intuiție nu doar a intereselor filmului, dar și a posibilităților interpreților aleși.

Filmat cu plăcere și pricepere de doi operatori români, un junior și un senior al imaginii, Marian Stanciu și Nicolae Girardi, plasat în decoruri bine găsite și bine exploatate, susținut de o coloană sonoră îngrijită, în care muzica Corneliei Tăutu, apăsător dramatică, se insinuează, secundă cu secundă, în atmosfera filmului, **Trenul de aur** și-a găsit, cred, forma cea mai potrivită de exprimare și, odată cu ea, acea cale de acces către interesul spectatorului. Mai presus de orice însă, acest film cred că a reușit performanța deloc neglijabilă a unității de stil. Deloc neglijabilă, pentru că ea se întîmplă în condițiile unei co-producții. Coproducția presupune nu doar o alăturare de viziuni artistice, dar și topirea lor într-o imagine unitară. Este exact ceea ce **Trenul de aur** reușește cu prisosință.

E.S.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

scrisoarea lunii

„...mai multe filme cu un mesaj umanist"

„De ce mi-a plăcut **Ambulanța?** De ce mi-a plăcut, în ciuda unor concesii făcute comercialului, **Căpitanul răzbunării?** Pentru speranța în mai bine care reiese din ele. Văzîndu-le, ai senzația că nu mai ești singur, că la necaz va fi cineva lîngă tine. Acum, după ce **Ambulanța** s-a terminat, parcă simt o lipsă. De curînd, a fost nevoie să-l duc pe bunicul meu la spital și în momentul cînd a intrat „salvarea" pe ușă parcă așteptam să-l văd intrînd pe doctorul Jandera. Eu cred că noi, toți oamenii, avem nevoie de ceva mai bun în care să credem. Avem nevoie de idealuri, de frumos. Avem nevoie de speranța de a ști că cineva, necunoscut, e alături de tine și-ți întinde mîna cînd ești în impas. După ce-am vizionat **Căpitanul răzbunării**, trecînd pe stradă nu mai priveam oamenii gîndindu-mă doar la problemele ce mă frămîntau, ci cu înțelegere și m-am simțit dintr-odată mai bună, fiecare faptă pe care o făceam îmi dădea un fel de mulțumire interioară, o bucurie ascunsă că pot fi de folos cuiva, iar dacă cineva îmi mulțumea, mă simțeam stingherită pentru că eu nu făcusem, în fond, nimic altceva decît ceea ce cred că fiecare trebuie să facă în mod normal, firesc. Cred că dacă s-ar da mai multe filme cu un asemenea mesaj, acela de a fi mai bun cu semenii noștri, mai puțin egoiști, toți oamenii ar privi în jur și ar înțelege că, în afara cazurilor lor pe care ei le cred copleșitoare, există și alte apăsări ale altora, care cer să fie înțelese. Cred că am deveni mai buni. **Avem nevoie să devenim mai buni.** P.S. Aș vrea să mulțumesc revistei „Cinema" pentru bucuria ce mi-o prilejuiește de cîte ori am posibilitatea să citesc rubrica „Spectatori, nu fiți numai spectatori". E o idee de milioane. Multe din gîndurile mele le-am văzut exprimate acolo de alți cititori și am fost fericită că nu sînt singura care gîndește așa. Și încă ceva: la cîte filme s-au făcut cu școlari, liceeni sau absolvenți de facultate, nu am văzut unul despre viața din facultate! Avem și noi, studenții, bucuriile și necazurile noastre, avem și noi profesori tipicari gen Isoscel și profesori excelenți gen Socrate, există și în facultate dragoste, putere de studiu și de glumă, încît aștept cu încredere un film pe măsura vieții noastre de studenți."

(Cîrjaliu Nectara — București)

În privința **Ambulanței,** am primit o numeroasă corespondență, toată extrem de elogioasă la adresa acestui serial. Ne-au scris: **Dana Andriesel** din București — care ne-a cerut pînă și versurile cîntecului final — **Daniela Badea** din Brăila, **Madi Băloi** din Slatina — afirmînd că „întregul serial nu valorează cît valorează episodul 10" — **Mariana Socaci** din Vulcan — Hunedoara, **Moise Marilena** din comuna Voluntari sect. ag. Ilfov, **Medeea Medveșan** din Urziceni, **Mirela Vădraru** din Caransebeș, **Ion Cîrlan** din Pitești. În ce privește filmul cu studenți, ne face plăcere să publicăm, mai jos, o „secvență" dintr-un asemenea eventual scenariu — o secvență care ar putea fi trecută în Curierul nostru la rubrica „Cititorii și revista" sau „Cinefilia ca omenie", sau „Am zîmbit la...", în sfîrșit, la orice rubrică importantă. Sperăm că cititorii vor înțelege de ce nu ne-am îndurat să „tăiem nimic" din ceea ce am putea numi:

Reportajul lunii

„Voi încerca să vă povestesc o întîmplare, o experiență trăită, cu speranța că mijloacele mele artistice nu vor stîrni zîmbete prea multe la adresa mereu ironizaților politehniști. Cît de greu se procură un „Almanah Cinema", cum este citit dintr-o suflare, acasă, pe stradă, în mijloacele de transport, în concediu, la școală, pe genunchi, la Buftea, la Botoșani sau Oradea, dumneavoastră o știți prea bine. M-aș bucura însă să mai știți cum se citește un „Almanah Cinema" lîngă o ușă de examen, în plină sesiune de iarnă, cum se poate dramatiza, cu ajutorul lui, un astfel de moment. Îmi place să cred, sper să nu mă amăgesc, că această lectură nu o să vă pară banală și că nu voi „pica" la acest prim examen scris pentru revista „Cinema". Deci:

...Dintr-o sală goală, îmi scot pe coridor un scaun cu spătar, așezîndu-l într-un loc, „departe de mulțimea dezlănțuită", de unde pot cuprinde cu privirea întregul decor. Am emoții. Îmi pun „diplomatul" pe genunchi, îl deschid și scot dinăuntru mapa cu cursuri, precum și „antidotul" la starea emotivă de așteptare: „Almanahul Cinema '87". Deschid mapa și o așez peste servietă, înclinată astfel încît să-mi mascheze obiectul de studiu care, dacă ar fi recunoscut, ar provoca un asalt al celorlalți colegi. Egoism, egoism, dar acum îmi prinde bine. Filmez! Pe ultima copertă a almanahului, Redford zîmbește, fascinant și fermecător, tocmai bun pentru prima coperta a cunoscutului roman al lui Jokai Mor, „Omul de aur", ori pentru a le face pe fete... plutitoare. Prima copertă: Emil Hossu, băiat bun, „de-al nostru", Rodica Mureșan care — după ce-am aflat că a fost și balerină — ne-a zăpăcit pe toți din grupă. Încep să-l răsfoiesc. La pagina 10 un titlu cu majuscule: „Arta portretului". Ridic ochii și examinez fețele colegilor. Am senzația unei scene à la Hitchcock! Revin la lectură. Întorc o pagină și... **Proba de microfon** cu Danieliuc în prim plan! Un film ca în viața cea cu probe pentru toate zilele. Vreau să uit de ele și întorc pagina: citesc un titlu scris cu litere cît Gary Cooper: „Un decor e o lume". Cu un ipotetic aparat de filmat, înregistrez pe retină lumea din jur: în stînga un perete gol, în față altul, lung și plin cu afișe universitare, în dreapta colegii și colegele, „puși la țol festiv", ele neobișnuite în fustă, pe ditamai gerul, ei, cu mărul lui Adam suspendat peste nodul cravatelor strînse impecabil. Citesc un alt titlu, galben pe negru: „Spune-mi în ce ambianță ești, ca să-ți spun cine ești". O simplă secvență, chiar nesemnată Tatos, ar fi destul de sugestivă ca să vă dați seama că sîntem în fața ușii amfiteatrului unde se desfășoară examenul oral, cam ca actorii aflați cîndva în fața cabinetului lui Sam Mayer. Pagina 115: „Un șut în ușă", scenariu de Ion Băieșu. Mă gîndesc la titlu și la ce le trece prin cap celor care părăsesc amfiteatrul „căzuți". Pe cealaltă pagină, alb pe negru (în sfîrșit, ca la tablă!): „Venind dinspre **Moara cu noroc".** Adevărat grăit! Că degeaba dai apă la moară, — dacă n-ai noroc tot la toamnă vii! „Să ne facem iluzii" scrie negru pe alb la pagina 22. Să ne facem! Întorc mai multe file și mă opresc la pagina 181: Jessica Lange, Goldie Hawn, Jane Fonda, Sally Field și Barbra Streisand sub titlul „Vestitele cinci". Vestite, vestite, dar nu atît cît este — în clădirea facultății — „vestitul 5"! Pagina 188: între două secvențe din **Mărele Gatsby,** un titlu puternic: „Între trei și patru". Piei, piază rea! Bat în lemnul scaunului, întorc repede pagina și simt în inimă privirea Larisei Guzeeva, acea „fată fără zestre" pentru care și fără să aibă videocasete cu Spencer Tracy și cu Presley, mi-aș pune piroștriile! Știe dumnealui ce știe, tovarășul Nikita Mihalkov! Aud rîsete, ridic privirea și gasesc repede explicația: a sosit „bufonul" grupei, plin de haz și mare cinetit, care nu scapă niciodată prilejul de a le aduce la cunoștința fetelor o vorbă a „domnului Cinema", D.I.S. „Nimic nu poate fi mai tont, decît o fată toantă!" Mai întorc o filă și înfrunt fără frică zîmbetul malițios al locotenentului Colombo. Nu am nici o fițuică, am inima împăcată. Din amfiteatru — suspens! — a ieșit un coleg! Deschid la maximum urechile „Cît?" „6!" „Cum ii profu!?" „Te freacă?" La pagina 179 sub titlul „Un actor mereu imprevizibil", portretul lui Vittorio Gassman. Mereu imprevizibil. Ca profesorul meu. Încep să am emoții. Îmi amintesc de titlul de la pag. 164: „Omul care a inventat stilul zgîrceniei". Poate fi transcris pe cartea de vizită a tovarășului profesor. Ah, dacă aș avea năsucul fermecat al Samanthei! Clișeu cu Sophia Loren, în **Mama Courage.** Asta-i băiete! Curaj! Mă îmbărbătez și... analizez poza cu Greta Garbo la peste 80 de ani. Simt o senzație ciudată de tristețe și bucurie. Sînt trist că nu a rămas cu același chip și alură de sfinx, bucuros pentru exemplul ei extraordinar de voință, ambiție și respectare a unei hotărîri. Tresar! Am fost chemat înăuntru. Viitoarele momente pot fi cel mult filmate. Descrise, nu! Din lipsă de cuvinte. Intru. Pe platou (de lîngă tablă), profesorul și asistentul (ca la filmări, nu?). Pe masă, numerotate și misterioase, subiectele. Scenariile. Un scenariu bun pentru un actor mare și „un Oscar". Dau carnetul, trag biletul. Cu majuscule, roșu pe negru, p. 129 „K.O. sau O.K.?" Citesc biletul — pag. 86, galben pe negru: „Nici tu pîs, nici tu ah!" Totul e O.K. Am rol de învingător. Sînt un Rocky cu stilou în loc de mănuși... După o vreme, părăsesc amfiteatrul copleșit de senzația pe care o mai am doar atunci cînd ies dintr-o sală de cinema: trecut prin zbuciumul sufletesc, orbit de lumină, lovit de noua atmosferă, buimac și făcînd eforturi de readaptare la realitatea imediată. Aud întrebări, ca după vizionarea unui film: „Cum a fost?" pagina 155: „Ar fi putut fi o capodoperă". După o clipă de răgaz, gustînd din plin dulceața „happy-endului" meu, reiau lectura almanahului. Îl descopăr pe Maradona. Citesc și iar uit de coordonatele spațio-temporale. Din amfiteatru iese o colegă ca o braziliancă de pe Jalisco! Caut cuvinte de consolare. Oh, de le-aș găsi atît de frumoase, asemeni lui Cristian Țopescu pe care-l văd în „Cinema" și mă bucur ca pentru un nou 10. După un timp, ies din cadru și amicul meu „bufonul". Îmi trage cu ochiul și rîde: „E bine, bătrîne! Hai să mergem să sărbătorim evenimentul! Gata, s-a sfîrșit Ziua cea mai lungă!" Plecăm. Coborîm veseli scările, gata să dăm peste cap o asistentă. Ieșim pe stradă, gen pagina 43, roșu pe galben: „Cu verva marilor comedii burlești". (**Oarga Petrișor Horia,** str. Fîntînele 26 A, loc. Cîmpeni, jud. Alba).

„În seara cînd am **văzut** *Casablanca*, am fost fericită" (*Madi R.G. Băloi*, str.Primăverii, 6, Slatina)

N-am putut număra la cererea cîtor zeci de cititori publicăm fotografiile Margăi Barbu și a lui Sobi Ceh în *Colierul de turcoaze*

Instantaneu din filmul filmului vieții: *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc cu Gina Patrichi

Frazele lunii

● „Cînd în Galați rula **Declarație de dragoste,** nu se vorbea decît de Ioana și Alexandru, iar îndrăgostiții se întrebau dacă nu cumva părinții se vor împotrivi prieteniei lor". **(Laura G.** și **Simona D.,** eleve la liceul de științe ale naturii", **Galați).**

● „Cum se face că atunci cînd a reapărut pe ecranele cinematografelor din Oradea filmul **Vandana,** spectatorii au cumpărat locuri chiar în picioare și au venit, direct de la serviciu, grupuri de bărbați care ocupau cîte două rînduri de la un capăt la altul al sălii?" **(Daniela Ciane,** str. Leontin Sălajan 100, Oradea, semnînd în numele „tuturor iubitorilor filmului indian").

● „Cît despre filme cum sînt **Cetățeanul Kane, Nașterea unei națiuni** și altele considerate capodopere, nu cred că ele sînt un argument pentru a se afirma că **Pe aripile vîntului** este „un spectacol obligatoriu pentru cultura măruntă". **(Carmen Stroe — Oradea)**

● „Eu, una, m-am plictisit de filmele cu extratereștri, de filmele cu karate și altele aventuri bune pentru puștii din clasele mici, nu pentru mine, cu 19 ani bătuți pe muchie". **(Felecan Rodica Lucia** — Oradea).

https://biblioteca-digitala.ro

Bucuria de a lucra, c

Frumusețea și misterul unei mișcări de traveling *(Concurs* de Dan Pița. În plan apropiat, Valentin Uritescu, Vladimir Juravle, Gheorghe Dinică)

mașinistul

Tot mîna omului...

Despre acei oameni minunați pe umerii cărora valsează aparatul de filmat

Prima idee de a filma cu un aparat în mișcare s-a născut la Veneția într-o barcă, nu mult după ce omenirea a intrat în secolul XX. Astăzi ultima idee de a mișca un aparat de filmat se numește „Skycam" și este un dispozitiv super sofisticat și computerizat în toate cele, care permite aparatului să filmeze din unghiul unei păsări ce vine în picaj sau să zboare de la firul ierbii pînă pe la vreo 40 de metri, pe o distanță de mai bine de 200 de metri.

Între aceste două idei, pentru o foarte bună bucată de vreme, a domnit bătrînul și credinciosul traveling. I-am gustat savoarea în filme ca **Scrisoare neexpediată** (Mihail Kalatozov), **Pădurea spînzuraților** (Liviu Ciulei), **Persona** (Ingmar Bergman) și, de fapt, în toate filmele unde, din dorința de a fi mai aproape și omniprezent, aparatul se mișcă, fie ca parte integrantă din povestire, fie ca element de întărire a impactului emoțional al acesteia.

Nimic deosebit pînă aici. Ceea ce vreau să descopăr pentru dumneavoastră este meseria de mașinist, deloc umilă și fără de importanță printre celelalte meserii anonime din umbra aparatului de filmat, care nu se cunosc, **dar se văd**, intim contopite în imaginea de film.

Nu necesită studii această ocupație, dar cere o pasiune ieșită din comun față de film și lumea lui, iar, apoi, o experiență ce își trage densitatea tocmai din această pasiune. Ocupația de mașinist presupune asigurarea și acționarea acelor dispozitive și accesorii care fac posibilă mișcarea aparatului în și pe diferite planuri, în spațiu. Ca orice meserie, își are secretele ei, nu mari și savante, dar secrete, care, neștiute, pot transforma o secvență tragică într-una de comedie bufa. Pe un cărucior amplasat pe niște șine speciale iau loc aparatul, operatorul, asistentul și, cîteodată, și sunetistul. De comun acord, regizorul și operatorul au stabilit direcția, viteza, momentul pornirii și al opririi, eventualele întreruperi sau înteciniri și tot ceea ce ține de respectivul cadru, în funcție de dialog, mișcare, expresie și joc actoricesc. Este o maiestrie să poți să păstrezi ritmul impus de desfășurarea scenei fără ca aparatul și echipa să se trezească proiectați de pe cărucior din cauza forței de inerție. Ați observat, vreodată, pe ecran, trepidații ale imaginii atunci cînd aparatul începe să se miște? Nu. Și nici nu veți observa pentru ca profesioniștii acestei ocupații își fac perfect meseria.

Există mașiniști a căror experiență îi ajută să știe, înainte de a li se spune, care vor fi parametrii mișcării de aparat ce urmează a fi realizată, excelenți tehnicieni care intuiesc din jocul actorilor momentele plecării și opririi. Pasiunea lor pentru film îi face să simtă, să participe, să se implice, să fie alături de procesul de creație și, uneori, chiar particula componentă a acestuia. Frumusețea și poezia unei mișcări de traveling nu stă numai în concepția, ci și în execuția ei perfectă. Unii regizori și operatori, din dorința de a lucra mai degajați și mai siguri, insistă pentru numirea în echipele lor a unor anumiți mașiniști, despre a căror prepere, vrînd-nevrînd, s-a dus vorba prin studiouri.

Și acești oameni, pe umerii cărora valsează aparatul de filmat, semnează cu munca lor imaginea filmelor alături de noi, operatorii. Veți descifra, pe genericele filmelor românești, nume ca Ion C. Gheorghe, Caragea Alexandru, Valentin Pall, Dumitru Costica, Matei Ion. Chiar daca era electronica oferă sisteme și dispozitive savante de mișcare a aparatului extinzîndu-i, într-un mod greu de imaginat,posibilitățile, există tot mai mult tendința ca, în ultima instanță, acționarea în mișcare a aparatului sa fie făcută, totuși, de **mîna umană. Se creează, în timpul filmării, în lungile ceasuri de muncă încordată, un fluid subteran — greu sesizabil, de intuiție și înțelegere între membrii echipei — ce desăvîrșește imaginea filmului și pe care o mașina, oricît ar fi ea de sofisticata, nu-l poate genera și, fără de care — cred eu — filmul nu ar mai putea cîștiga acea capacitate de a ne fura inimile, într-o curgere neobservată de stări și sentimente. Fără intervenția pasionată a omului (chiar și a celui de la traveling) există neșansa ca produsul finit — aici, mișcarea perfecta a aparatului în spațiu — să păstreze răceala agregatului ce l-a produs. Și acest lucru poate fi interesant, dar, cu greu, emoționant.**

Petru MAIER

Primul tur de manivelă la *Bariera*, după Teodor Mazilu: regizorul Mircea Mureșan și Dumitru Gaiță — mecanic de cameră, Ion C. Gheorghe — mașinist, George Cornea — pe atunci operator, Radu Ion — cameraman

directorul de film

De 37 ori și jumătate... director

Un scenariu bun se înfiripă cu un regizor bun după cum se întîmplă, uneori din necesitate, alteori din întîmplare, apoi viitorul film se transformă într-o întreprindere unică în felul ei, cu ștampilă și contabili, șoferi și cote de carburanți, artiști din cele șapte arte cu toate problemele celor șapte arte, inginери și tehnicieni doctori în meseria lor, debutanți și creatori cu filmografie impunătoare, tăcuți și gălăgioși, cascadori timizi și mandatari impetuoși, recuzitери, specialiști în peruci, cai, cutii cu peliculă, plus condica de prezență și jurnalele de filmare, plus telefoanele care zbîrnîie necontenit... Plus directorul de film fără de care întreaga mașinărie nu se mișcă, fiindcă el trebuie să semneze, să avizeze, să trateze, să impulsioneze, să admonesteze, să calculeze, să vegheze la tot și la toate, fiindcă tot ce se vede și se aude într-un film costă bani, milioane și milioane, lei de care răspunde el, directorul de film, în fața tuturor forurilor și, în primul rînd, în fața propriei sale conștiințe. Cînd totul e gata și filmul ajunge pe ecrane, directorul de film nu mai e director, echipa de filmare se desființează și el respiră ușurat cîteva zile, uneori numai cîteva minute, fiindcă e numit din nou director de film, cu alți oameni și alte peruci, cu alți cai și alte milioane de care răspunde, fiindcă întreaga mașinărie nu se mișcă fără el... Mihai Nastase a văzut lumina zilei la Dorohoi în 1927, are studii economice și a primit decizia de director de film de 37 de ori și jumătate, în decursul celor aproape 30 de ani de cînd lucrează în cinematografie. E încă tînăr și cînd îl privești și-l auzi vorbind îți amintești de vorba cuiva care spunea că-ți trebuie foarte mult timp ca să ajungi cu adevărat tînăr.

— Am început cu **Tudor** (regia Lucian Bratu) în 1961, eram doar co-director, împreună cu I. Semo, fost director de publicație cinematografică pe vremuri, de la care am învățat multe (așa se explică „jumătatea" din titlu!), apoi, în 1963, am primit decizia de director la **Comoara din Vadul Vechi** (regia Victor Iliu) și am continuat, an de an, să conduc activitatea economică și de producție la încă 36 de filme, pelicule de toate genurile, de la cele istorice la cele de actualitate, de aventuri, pentru tineret, filme pentru copii și filme portret, cum a fost **Titulescu** (regia Pompiliu Gîlmeanu)... S-ar zice că am nițică experiență, notați dacă vreți inscripția asta pe care am pus-o sub cristalul de pe birou: **Actorii să joace, regizorii să regizeze, operatorii de imagine să ne încinte ochii și inimile! De restul se ocupă directorul de film...** Acest cuvîntel, „restul", înseamnă organizare, economicitate, randament, contracte, zeci și sute de deplasări, climatul de muncă, încadrarea în legi și norme, problemele personale ale membrilor echipei de filmare. Climatul din echipă e hotărîtor, în multe privințe, vă jur că el se vede în film. La 37 de filme am folosit o jumătate de milion de metri peliculă negativa, din care doar o sută de mii au apărut, pe ecrane, în copiile standard. Treaba asta a costat milioane de lei, enorm, un zîmbet și o replică simplă costă, imaginați-vă doar că zîmbetul și replica asta trebuie să se petreacă pe Caraiman, în Țara Oașului, acasă la Pintea Viteazul sau în decorul natural al portului Singapore, unde regretatul meu prieten și coleg Sideriu Aurian a trebuit să se deplaseze cu o echipă de filmare.

Printre altele, un director de film trebuie să fie specialist în micile — mari amănunte...

Mereu în „haine de lucru": economistul Mihai Năstase. Cîteodată și în „haine de actor": regizorul Mircea Moldovan

— În ce ar consta secretul profesiei dumneavoastră și cum explicați faptul că majoritatea filmelor la care ați lucrat au primit calificativul „foarte bine"?

— Am spus-o deja, secretul stă în spiritul de echipă. Filmul îl facem cu toții, de la mic la mare, evident, păstrînd proporțiile. Regizorii noștri știu ce înseamnă să ai un electrician bun, un profesionist la traveling, un șef de producție excelent, un machieur de clasă și așa mai departe. Spiritului de echipă ar trebui să-i facem un monument aici, în curtea studioului... Cînd sînt în deplasare cu echipa, cine știe în ce colț de țară, mă interesez pînă și de calitatea paturilor din camerele de hotel. Imaginați-vă că vedeta cutare nu se poate odihni ca lumea și-mi ies niște prim-planuri cu cearcăne și ochi gata să se închidă. Astea-s amănunte, dar amănunte care hotărăsc pînă la urmă totul, un director de film trebuie să fie specialist în micile-marile amănunte...

Mihai Năstase e mereu grăbit, mereu solicitat, acum are de încheiat niște contracte și de pus la punct deplasarea în țară a unei noi echipe de filmare, așa că-mi spune, aproape în fugă, că este tatăl a doi băieți, un matematician și un lucrător în diplomație și că are patru nepoți, doi băieți și două fete, care-l întreabă mereu: „Bunicule, cînd mergem, din nou, să-l vedem pe Pintea Viteazul, că bunica zice că-l cunoști bine pe haiduc și că ai fost la el acasă?!"

Marcel PĂRUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

Universul muncii în universul filmului

u adevărat, în echipă

În Țara Oașului, acasă la Pintea Viteazul

operatorul

Lumina „ca fenomen cosmic"

M-am oprit asupra tînărului operator șef Adrian Drăgușin din două motive bine întemeiate: este, evident, talentat și o demonstrează cu prisosință în ultimele două filme **Clipa de răgaz** (1986), regia Șerban Creangă, respectiv **Recital în grădina cu pitici** (1987) de Cristiana Nicolae și, doi, pentru că îl consider „omul potrivit la timpul potrivit". În această perioadă, cînd unii tineri asistenți din Buftea — regizori, operatori, scenografi, pictori de costume — sînt împinși de la spate să muncească serios, tenace și responsabil în echipele de filmare avînd în față miza debutului, din păcate, destui se complac într-o atitudine prosternă, placidă, așteptînd să cadă „para mălăiață...". Adrian Drăgușin poate fi dat de exemplu, ca să zic așa, pe garnizoana de felul cum se prepară o carieră profesională, ca fruct al unei activități metodice, pasionate. Pe cartea sa de vizită stă scris un adevăr vechi de cînd lumea, „Labor omnia vincit improdus", adică, într-o românească aproximativă, „băieți, puneți-vă pe treabă și veți birui". Căci, pentru a ajunge aici, Adrian Drăgușin a trudit ca o albină, înțelegînd că tinerețea plus patalamaua IATC-ista sînt doar premize, nimic mai mult.

Admirator înfocat, încă de pe băncile școlii, al lui Călin Ghibu are prilejul, după absolvența (1974), să lucreze ca asistent sub îndrumarea „idolului" la filmul **Hyperion** (1975), „prima sa lecție de cinema pe viu", cînd se convinge că una-i exaltarea minții și alta realitatea de pe ecran. Splendorile imaginii proiectate izvorăsc din talent, dintr-o înțelegere superioară a legilor cadrului în mișcare, acea „fotodinamică", dar și din stăpînirea precisă a camerii, alegerea obiectivelor, dirijarea luminii etc: într-un cuvînt, face constatarea dureroasă că nu cunoaște îndeajuns meseria.

Este un moment important în viața sa; ar fi putut să se complacă în postura de „mînă moartă", de asistent ce trece neutru dintr-o echipă în alta, așa, pînă se consumă stagiatura și pe urmă „vom mai vedea", acest nenorocit „viitor" fără direcție, lipsit de luciditate care pîndește pe orice ucenic slab de înger.

Și, dintr-o pornire eroică, în fața căreia îmi scot pălăria, Adrian Drăgușin părăsește lungmetrajul și timp de patru ani se adapă la școala filmului comandă (30-40 scurt metraje fără miză artistică și publicitate zgomotoasă), care-i dă, în schimb, posibilitatea să filmeze independent spre a-și însuși tainele profesiei. Singur, izolat, uitat de colegi și ignorat de regizori muncește din greu „trăgînd" la cameră în toate colțurile țării, în orice condiții cărindu-și aparatul și ustensilele, conștient că, într-o zi, această experiență îi va fi utilă. Cînd simte că a venit momentul, „contraatacă".

Are forța să se desprindă de rutină, chiar de comoditățile lucrului independent și își asuma condiția de subaltern, adică cea de cameraman, filmînd împreună cu Șerban Creangă două pelicule de interes, **Speranța** (1979) și **Labirintul** (1980), ce-i dau posibilitatea să exerseze două modalități distincte, complementare de a mișca aparatul: descrieri ample de Dolly și macara cu obiective largi, atotcuprinzătoare, sau, dimpotrivă, cadre strînse, multă mișcare și compoziții tensionate. Din acest moment știe tot: să expună, să compună, să facă corp comun cu aparatul și mai cu seamă, ferice de profesionistul care depășește această barieră psihologică, să fie stăpîn pe sine. Bătălia pentru debut poate începe.

Scriu aceste rînduri — mai mult o cronică „de caracter" — pentru cei tineri. De ce? Pentru că: „fără muncă și răspundere nu se poate"

Adrian Drăgușin și un cadru din filmul lui Tudor Popescu și Șerban Creangă, *Clipa de răgaz*, cu Ecaterina Nazare, Manuela Ciucur și Julieta Strîmbeanu Weigel

Ușor de zis, greu de făcut. Își arată filmele comanda în stînga și în dreapta, apelează la filmele lui Șerban Creangă, conjură, implora, dar, vai; regizorii ridică neîncrezători din umeri sau, în cel mai bun caz, îi dau asigurări formale, politicoase. De aceea, nu alege, ci culege. Primul său film ca operator șef este un debut fără strălucire, trecut sub tăcere de critică și confrați deși, privit cu ochii de astăzi, dovedește o imagine inspirată, funcțională, cu multe elemente de dificultate, de-ar fi să amintim filmările de noapte sonorizate de o mare agitată.

Norocul îi scoate în cale un om de suflet, care dincolo de maliție ascunde o mare sensibilitate și-o extraordinară intuiție, numele său: Iulian Mihu. Alături de acest regizor „surpriză", atît de familiar nouă, realizează două filme **Omul și umbra** (1983) și **Comoara** (1983), un balans între real și fantastic, cu rezolvări derutante de încadratură și culoare, cu umbre de smoală și sclipiri stelare izvorîte din același ideal plastic specific generației sale: lumina privită ca fenomen cosmic.

Drumul s-a netezit, Adrian Drăgușin reintră în calculele producției la capitolul „tinere speranțe". Recunoașterea, însă, întîrzie. Deși corectă, imaginea sa păcătuiește prin discreție absolută, adică acel „firesc" care nu creează iluzia realului ci doar potențarea lui. Impas? Nicidecum. Obișnuit cu greul și munca asiduă, condiție elementară a existenței, filmează tot ce i se oferă: serialul de televiziune **Eroii nu au vîrstă** (1984), regia Mihai Constantinescu și Dan Mironescu. **Mușchetarii în vacanță** (1985) de Savel Stiopul, **Clipa de răgaz** (1986) în regia vechiului său prieten Șerban Creangă. Imaginea? Bună, corectă tehnic, unitară din punct de vedere al contrastului și alinierii opticii, cu mișcări de aparat care lubrefiază dinamica încadraturii. O singură rezervă: dintr-o prudență excesivă de „a nu se arăta pe sine", o renunțare asumată ce presupune cunoașterea clară a legilor filmului, imaginea suferă de oarecare platitudine. Lipsește scînteia.

În sfîrșit, întîlnirea cu Cristiana Nicolae și ultimul său film din 1987, **Recital în grădina cu pitici**. Adrian Drăgușin cel modest și priceput, „proletarul" operatorilor bufteni, poate cînta, acum, cît îl țin puterile „ziua cea mare a venit". Imaginea filmului, construită, abil și inspirat, din culori delicate, translucide, exaltă poezie, spiritualitate. Desenul este fin, caligrafic, grație obiectivului său preferat de 85 mm, perspectiva ușor aplatizată pentru a scoate în evidență portrete de copii cu ochi de Tonitza, în care citești uimirea ca mijloc de cucerire a luminii. Imaginea aceasta, un fel de nostalgie emblematică a copilăriei, emoționează odată cu filmul, transmițîndu-ți o bucurie pe care ți-o dă numai arta...

Da, momentul a venit și pentru Adrian Drăgușin și pentru studio, care își întregește efectivul cu încă un operator de valoare. Scriu aceste rînduri, mai mult o cronică „de caracter", în încercarea statornică de a-i stimula pe cei tineri, făcîndu-i să înțeleagă, vorba colegului lor, „fără muncă și răspundere nu se poate".

Nu se mai poate.

Constantin PIVNICERU

monteuza

Cot la cot, la bine și la rău

Spunea cineva, cîndva, că ceea ce deosebește filmul de celelalte arte ar fi montajul, că instrumentul principal cu care se execută operațiunea respectivă ar avea o sarcină estetică — „foarfece poetic" —, că, prin cunoscuta mecanică de tăiat-lipit, se pot face minuni, dar neutîndu-se spună că se pot produce și... monștri!

Puncte de vedere și experiențe.

Exagerări și mult adevăr, dar...

...Să recunoaștem că, dacă ceea ce s-a imprimat pe peliculă n-are sentimentul vieții, e fals, sterp de idei și de emoții, tehnica montajului, acea **poezie** a montajului, complexitatea acestui extraordinar mijloc — **montaj cinematografic** — de a comprima și a extinde dualitatea spațiu—timp, este nul.

Dar nu ca să fac „teoria chibritului" scriu, ci ca să afirm că, în splendida aventură a realizării unui film de cinema, pe ultima parte a desăvîrșirii sale, spre finiș deci, alături de regizor, și la bine și la rău (și în profesiunea noastră, noțiunile, de la zi la zi, își schimbă calitatea și sensul!), este artistul monteur.

Iar eu, am avut șansa, încă de la început, să lucrez cu persoane care și-au onorat titulatura de artist: Lucia Anton și Margareta Anescu, intelectuale și savante în domeniu, Elena Pantazică și Elena Pașca, spirituale și vitale.

...Pe Lenuța Pașca, ardeleanca, mîndra de obîrșia ei străveche, înzestrată cu un umor specific, altoit cu cel de pe malul lacului Buftea — umor special — pe ea, care, ca un magnet, atrage, în cunoscuta sa cabină cu numărul 13, lumea de pe toate coridoarele de la „montaj" ca să afle ce-i nou încolo și-ncoace, aici și aiurea, (ea fiind și o adevărată enciclopedie a muncii profesionale și a vieții personale, a lumii eterogene din Centrul de Producție Cinematografică), pe ea, cu tabietul ei, îndeajuns știut, care, după copiosul mic dejun, zilnic pregătit cu migală și pricepere (într-un adevărat spirit de echipă) de către colaboratoarele sale inimoase și în meserie, Florentina Chivu — Gheorghe și Carmen Ciubotaru, pe ea, care, bînd cafea, pufăind dintr-un țigaret ținut cu distincție, facînd asistenței o colorată „revistă a presei", pe Lenuța Pașca zic, am pîndit-o și, găsind-o disponibilă, am colaborat la **Sosesc păsările călătoare** și noul **Secret**, care-l „dezvăluie" după un scenariu de Titus Popovici, descoperindu-i: **o intuiție** remarcabilă în **a tăia** și **a lipi** materialul filmat, acolo unde **ritmul filmului** trebuie să dea spectatorului sentimentul de **ritm al vieții; bun gust** în selecționarea (chiar în absența regizorului aflat la filmare) a acelor **duble** trase, în care jocul actorului este mai firesc, mai nuanțat, mai în concordanță cu unicitatea personajului; **inteligență** în rezolvarea unor probleme de montaj provocate de unele momente **scăpate** din filmare; **pasiunea muncii,** fără de care orice talent — și ea este o înzestrată — devine inutil.

Și de ce? Pentru că mi-a zîmbit cîndva. Pentru că, într-o vară, acum 30 de ani, mi-a surîs încurajator, atunci cînd aveam nevoie. Pentru că, la primul meu film, **Doi vecini** — după Tudor Arghezi, ea, fiind secund monteur la inconfundabila doamnă Anton, a pus mîna și a ajutat, într-un adevărat spirit de echipă. Pentru asta. Pentru asta acum, cînd se retrage, îi surîd și eu la rîndul meu, dorindu-i ca una din marile sale bucurii, pentru totdeauna, să fie creșterea filmului românesc pentru care atîția ani a muncit, a sperat, a visat...

Geo SAIZESCU

„Principalele", în această imagine, sînt Rodica Popescu Bitănescu, Tora Vasilescu, Rodica Mureșan, dar, pe generic, **cel filmului lui Geo Saizescu** *Sosesc păsările călătoare*. Îi se alătură și monteuza Elena Pașca

https://biblioteca-digitala.ro

festivaluri: Berlin '87

„Hibernală" cinematografică

...Crîncen februarie la Berlin. Vînt înghețat care spulberă zăpadă cernută peste noapte și, reper stabil în necontenita mișcare de vehicole și pietoni, interminabilul șir de cumpărători la casa de bilete a cinematografului Zoo, unul din cele mai mari complexe de săli de spectacole din Europa.

Anul acesta, „Berlinala", așa cum e răsfățat Festivalul internațional al filmului din Berlinul de Vest, putea fi supranumită mai curînd „hibernala". E adevărat că, spre deosebire de parfumata primăvară de la Cannes ca și de răcoroasa toamnă a lagunelor venețiene — festivalul berlinez este, prin tradiție, cald prin ger și viscol. Programarea sa în februarie are și netăgăduite avantaje. „Berlinala" implicînd, prin însăși poziția calendaristică, un bilanț al anului cinematografic precedent. Asta înseamnă, de pildă, o garanție că în selecție vor figura filmele „nominalizate" în selecția Oscarului care n-au putut fi prezentate la festivalurile anterioare (anul acesta Berlinul de vest a avut pe afiș **Platoon** de Oliver Stone, **Culoarea banilor** de Martin Scorsese și **Copiii liniștei** de Randa Haines și, din grupul filmelor străine reținute în competiția celebrei statuete de aur: **Dragul meu sătuc** de Jiri Menzel și producția austriacă **'38,** o garanție ca repertoriul festivalului va reproduce, în mod fidel, starea anului cinematografic și pulsul producției de filme. După vizionarea „Berlinalei" 1987 se poate spune că anul cinematografic e promițător.

„Ursul de aur" și secretul lui Polichinelle

Dar deși calitatea generală a afișului a fost neobișnuit de ridicată (a fost cea mai bună ediție din 1980, de cînd urmăresc Festivalul!) un film s-a detașat în mod decisiv de restul plutonului în așa fel încît, cu tot strașnicul secret păstrat în jurul dezbaterilor juriului, beneficiarul Marelui Premiu n-a mai constituit vreo surpriză. Cînd președintele juriului, Klaus Maria Brandauer a anunțat, cu arta sa a prelungirii suspense-ului, că va decerna mult rîvnitul „Urs de aur", publicul n-a mai așteptat să denumească filmul laureat ci a aplaudat frenetic, în zîmbetele complice ale membrilor juriului (din care făcea parte și regizorul român Dan Pița).

Laureatul, salutat unanim de public și critică, era realizatorul Gleb Panfilov care, de la debutul său în filmul de ficțiune cu neuitatul **Începutul** (vă amintiți de povestea unui regizor care vrea să turneze o **Ioană d'Arc** cu „diletanta" Inna Ciurikova în rolul principal?) n-a făcut decît să-și reconfirme talentul prin opere mereu remarcabile. **Tema** filmului său e aparent simplă: un dramaturg în criză de inspirație se refugiază la Suzdal, așezare de străveche cultură rusă, spre a sorbi noi puteri interioare și a se izola de propriile angoase. Scriitorul n-are de ce să fie nefericit, el și-a adjudecat atît recunoașterea oficială cît și admirația publicului. Dar, lucid și necruțător, a ajuns la concluzia că tentația confortului a ucis în el vocația artistului autentic și că opera sa n-are cum să reziste timpului. Kim — eroul filmului **Tema** — întîlnește în străvechiul oraș rus odată cu dragostea — evident, Inna Ciurikova! — și tulburătoarea amintire a unui poet local care a sfîrșit, anonim, cu decenii în urmă, dar ale cărui versuri abia acum încep să-și găsească ecoul. Întreg filmul, interpretat cu irezistibilă forță de către marele actor Mihail Ulianov, devine o meditație despre destinul artistului.

Dacă producția cehă **Cabana lupilor,** o „fantezie" cu vampiri și extratereștri de Vera Chytilová, a decepționat prin totala ei inconsistență (la conferința de presă au fost critici care au întrebat deschis cum se poate ca un asemenea film să pătrundă în programul unui festival atît de prestigios ca Berlinala), cinematografia cehoslovacă s-a impus din nou cu ultima producție a lui Jiri Menzel **Dragul meu sătuc** și cu desenul animat al lui Pavel Koutsky **Curriculum vitae.** Fermecătoare și originală, comedia lui Menzel (selecționată anul acesta și în cursa pentru Oscar!) descrie, cu un umor blajin și irezistibil, viața de

La a 37-a ediție a „Berlinalei": calitatea selecției și implicarea în problematica lumii de azi

toate zilele a unei cooperative agricole de producție. **Curriculum vitae,** peliculă ce și-a adjudecat, tot fără suprize, „Ursul de aur" pentru scurt metraj, face — nu fără sarcasm și într-un semnificativ colaj de imagini — inventarul informațiilor pe care le inmagazinează, în procesul formării sale, un intelectual modern.

Premiul „celei mai bune performanțe individuale" a fost acordat („ex aequo") Martei Meszaros pentru cel de-al doilea volet al trilogiei ei autobiografice **Jurnalul dragostelor mele.** Istorie a formării personalității unei regizoare de film în anii '50, „Jurnalul" lasă să plutească un material de viață captivant pe valurile capricioase ale fluxului memoriei în care face acum temă de analiză pentru sociologi, exprimă o luare de atitudine, pe plan politic, a marelui public, vizînd nu numai trecutul ci și actualitatea fierbinte, intervenția în Salvador și Nicaragua. Dealtfel, Stone este unul dintre rarele cazuri din istoria premiilor Oscar în care același autor se află în competiție cu două filme, pentru că autorul **Plutonului** a lansat tot anul acesta și un film intitulat **Salvador,** nominalizat și el în competiția Oscarului. Acestea fiind spuse, să adăugăm că **Plutonul** nu e o operă fără cusur. Există în el un exces al ororii filmate frontal, o absență regretabilă a sugestiei din arsenalul de mijloace al tînărului regizor, care a stîrnit insatisfacția criticii cinematografice europene.

Tom Moore, un debutant în vîrstă de numai 25 de ani, a propus o ecranizare după o cunoscută piesă de Masba Norman: **„...'născeara mamă!".** În cele aproape o sută de minute ale filmului, Sissy Spacek își amenință mama (Anne Bancroft) că se va sinucide în ora următoare și aceasta nu găsește argumente suficient de puternice pentru a o face să renunțe la funestul ei plan. În cele din urmă, o impușcătură aduce și finalul unei opere mai curînd trenante decît tensionate. Mai luminos, în pofida problematicii pe care o ridică, cea a tinerilor handicapați, este celălalt debut american, **Copiii tăcerii** de Randa Haines, regizoare care și-a dobîndit galoanele de cineast în atelierele televiziunii. „Copiii tăcerii"

Comrades: **mineri britanici deportați în secolul trecut, ca pedeapsă pentru lupta lor solidară**

afara concursului a fost prezent Andrzej Wajda cu ultimul său film **Cronica evenimentelor dragostei,** o reîntoarcere la atmosfera **Domnișoarelor din Wilko** avînd însă ca erou un adolescent care descoperă fiorii primei dragoste în ajunul izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Cu interes a fost primită și ecranizarea lui Elem Klimov **Despărțirea de Matiora,** după romanul lui Rasputin tradus și la noi. Impresionant prin invențiile sale vizuale, șocante și poetice în același timp, **Despărțirea** vădește, din păcate (ca dealtfel și **Du-te și vezi,** cunoscut publicului nostru) o lipsă de rigoare în construcția dramatică din cauza căreia sentimentul exasperării, prezent încă de la primele imagini, nu are motivare. Klimov lansează, însă, doi remarcabili eroi: un arbore bătrîn de cîteva secole — imagine a deznădejdei atunci cînd e în flăcări — și pe Stefania Staniuta, actriță care debutează... la aproape 80 de ani, pe chipul căreia existența și-a înscris patetic, într-o fascinantă fotogenie, amprenta.

Cinematograful occidental și realele drepturi ale omului

Nu știu dacă efectul este al selecției operate de organizatorii „Berlinalei", dar impresia generală pe care ne-a lăsat-o producția recentă a studiourilor occidentale, cu osebire a celor americane, este acuitatea spiritului critic, viziunea necruțătoare asupra unui mod de viață necorespunzător exigențelor omului modern. Moda cinematografului erotic, diversiune comercială menită să abată atenția de la problema esențială a calității vieții, pare definitiv epuizată în 1987. Ascetismul unor producții a mers pînă acolo încît cel mai mare succes comercial al anului, faimosul **Platoon,** nu numai că e lipsit de langurosul sărut din final, dar n-are în distribuție măcar o actriță! **Plutonul** regizorului Oliver Stone, distins cu **Ursul de argint,** ridică de la prima sa imagine problema unei tinereți profanate de politica agresiv tentaculară a militarismului: cala unui cargou aerian se deschide și orbiți de lumină, tinerii plutonului înaintează pe aeroportul din Saigon între două stive de saci din plastic care disimulează rămășițele pămîntești ale „cuceritorilor" care vor face drumul îndărăt cu același avion. Filmul lui Stone este, în întregime, conceput în acest spirit iconoclast și succesul său de public, sînt elevii unei școli de surdo-muți cărora logopedul William Hurt încearcă, cu metode din cele mai neobișuite, să le ușureze comunicarea cu lumea exterioară. Filmul este patruns de patetismul subteran al luptei pentru cuvînt și faptul că Hurt folosește, simultan, două limbi îi deschide nebănuite posibilități expresive. Trebuie să-l vezi pe profesor (explicîndu-i eroinei ce înseamnă muzica) mimînd sfîșierea unui acord de vioară, ca să înțelegi ce se întîmplă cînd un mare actor are ce juca. Dealtfel filmul a prilejuit o halucinantă conferință de presă în cadrul căreia un crainic surdo-mut al televiziunii bavareze a fluturat din degete întrebări izvorîte din lumea tăcerii, succedate, la masa realizatorilor, de răspunsuri în acelaș grai. Randa Haines a părăsit Festivalul purtînd în geantă un binemeritat „Urs de argint"!

Ar fi nedrept, însă, ca de dragul debutanților să uităm de un încercat „alergător de cursă lungă" precum Martin Scorsese. Amintindu-și de una dintre apariițile de tinerețe ale lui Paul Newman în **Jucătorul** (film realizat de Robert Rossen în 1961 după romanul omonim al lui Walter Tevis) și cum scriitorul perseverase cu un fel de continuare intitulată **Culoarea banilor,** Scorsese i-a propus actorului să reintre în rol după un sfert de veac. A rezultat, după opinia noastră, cel mai frumos film din cariera lui Scorsese și una dintre cele mai memorabile apariții ale etern seducătorului Newman. Unii nu văd în **Culoarea banilor** decît istoria unui campion de biliard care se întoarce la pasiunea tinereții sale. De fapt, filmul este un poem al întîlnirii dintre echilibrul senectuții și neastîmpărul tinereții implicînd — pe alt plan — și o critică acidă la adresa lumii amorale în care trebuie să învețe să se adapteze tînăra generație. Eddie Felson, personajul lui Newman nu face, mereu, decît să-și inițieze prietenul (interpretat de Tom Cruise, un James Dean al epocii jocurilor electronice) în perfidia succesului american. Una dintre ultimele proiecții ale Festivalului a fost dedicată premierei mondiale a documentarului sovietic **Clopotele din Cernobîl** de Rolan Sergheenko, patetică pledoarie închinată apărării casei noastre comune. Pămîntul. Cea de a 37-a ediție a „Berlinalei" rămîne exemplară prin calitatea selecției ei, ca și prin implicarea în problematica lumii actuale.

Tudor CARANFIL

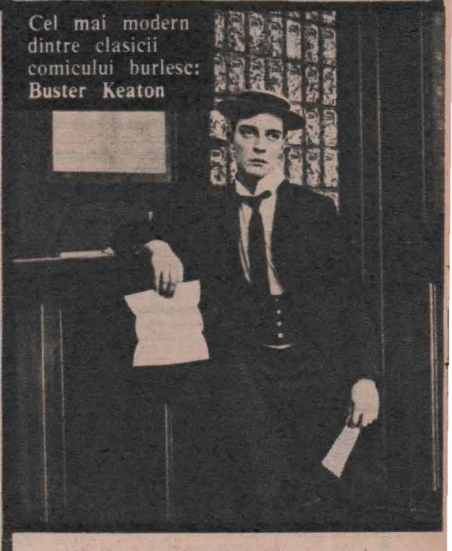
Paul Newman, la 62 de ani, în ultima sa apariție din *Culoarea banilor* de Martin Scorsese

stop cadru

Eterna modernitate a unui clasic

Geniul anticipează. O direcție, o estetică. Estetica lui Keaton, exprimată succint și dinamic în **Sherlock junior,** anticipează evoluția unei arte. Cinematograful ca limbaj independent, eliberat de servituți, devenind „o simfonie a vizualului" așa cum o visau pionierii. Artă a artelor, a timpului și spațiului fără limite, străbătut de proiecționistul ce adoarme și intră în povestea de pe ecran, într-o singură cascadă de imagini — vis al eroului înfruntînd peisaje, anotimpuri, într-o secvență-reper pe care Clair o considera precursoarea cinematografului oniric, iar Bunuel arta poetică a suprarealismului. Preluat apoi și desăvîrșit de spaniol în **Cîinele andaluz,** în **Vîrsta de aur.** Dimensiunea poetic-filozofică a artei lui Keaton îi trimite pe unii exegeți la identificare cu Edgar Poe (Judith Erébe, André Martin) pe alții la paralelisme cu reveriile felliniene. Iar dintre comicii moderni ai cinematografului, nici unul n-a ajuns la desăvîrșirea gagului keatonian de o inepuizabilă fantezie, inventivitate, vervă. Nici Etaix, nici Woody Allen — cei mai „înrudiți" — n-au atins grația și rafinamentul stilului său sobru, geometric, pe care, poate, doar creatorii viitorului... inteligența și abilitatea aproape supranaturală a acestui erou „marțian", îl numea cineva, arătînd că dacă Langdon e „adormitul", Malec e, dimpotrivă, „ochiul treaz" deschis permanent spre cunoaștere, înțelegere și doar așa dominare a universului absurd — devine obiect de studiu pentru psihologii și esteticienii contemporani, odată cu redescoperirea, în deceniul șapte, a capodoperei **Mecanicul „Generalei".** „O umanitate recentă, increată" îi atribuise Bunuel, în 1927, lui Keaton, polemizînd cu cei care vedeau la genialul comic doar uimitoarea tehnică formală a faimosului „chip de piatră".

După 16 ani de scenă, de pantomimă, Buster (în traducere, un fel de hopa-mitică, titirez cum l-a poreclit Houdini, pe micul acrobat elastic și grațios), descoperă cinematograful pe platou și în cabina de montaj, în fața și în spatele aparatului de filmat. Îi descifrează, cu pasiune și aplicație, tainele așa cum Sherlock junior studia, cu cartea în mînă, legile detectivismului. Supunînd tehnica cinematografică, Keaton ajunge la artă pînă la starea ei de grație, de imponderabilitate, parcă desprinsă de legile comune ale gravitației. Nici un efort nu transpare în această epopee a micului acrobat-coregraf, supunînd cu eleganță natura. Spre deosebire de Chaplin, de Lloyd, în război mai mult cu lumea orașelor, a obiectelor casnice. Malec înfruntă îndeosebi marile dezlănțuiri naturale: furtuni pe ocean, cascade uriașe, deșerturi — pînă și groapa cu lei din care scapă nevătămat, cînd își „amintește" că pentru a-i cîștiga bunăvoința animalului trebuie să-i faci un serviciu și atunci el folosește cu îndeminare un os ca pe o pilă și lustruiește regelui animalelor, unghiile.

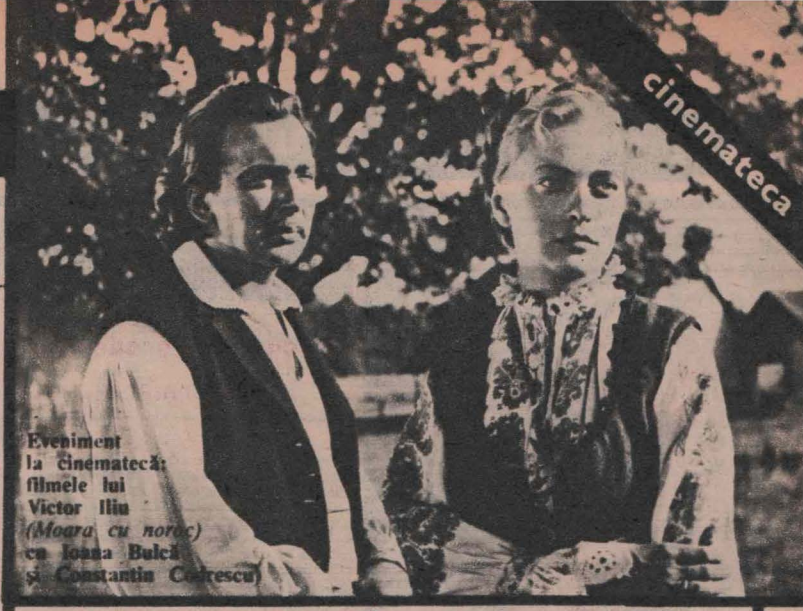


Cel mai modern dintre clasicii comicului burlesc: Buster Keaton

Keaton e inteligența omenirii în stare de acțiune perpetuă, cu tot ce cîștigă ea ca experiență, cunoaștere teoretică, memorie, cultură. De aceea, gestul lui comic ne pare uimitor, umanitatea lui, o umanitate perfectă — poate — ca aceea a viitorului. Gagul lui nu provoacă hohotul primitiv al acțiunii mecanice, ci rîsul evoluat al spiritului orgolios, demn, al lui Homo Faber, al lui Homo sapiens.

Alice MĂNOIU

https://biblioteca-digitala.ro



Eveniment la cinemateca: filmele lui Victor Iliu (*Moara cu noroc*) cu Ioana Bulcă și Constantin Codrescu)

medalion Victor Iliu

Puternica unitate de stil

Asemănările de natură expresivă existente între **Comoara din Vadul Vechi** și **Moara cu noroc** vin să confirme puternica unitate de stil a operei lui Iliu: nu puține secvențe din ultimul film al regizorului ne amintesc de ecranizarea nuvelei lui Slavici prin capacitatea lor de a reconstitui, cu mijloace parcimonioase, atmosfera.

Ar fi de observat, înainte de toate, acea intuiție care constituie o veritabilă cheie de boltă, am spune, a viziunii stilistice a cineastului: ca și **Moara cu noroc, Comoara din Vadul Vechi** ni se înfățișează ca un film al spațiului. Peisajele alese de Iliu recompun o geografie de un dramatism pregnant, geografia secetei din 1946. Drumul lui Prisac spre Vadul Vechi e descris cu minuție realistă: întinderile de pămînt pîrjolit, colbul stîrnit de căruța, scheletul unui cal, cortegiul mortuar profilat pe creasta dealului golaș; monoton, egal ca o bătaie de metronom, obținut printr-o atentă exploatare a amănuntului (mersul cadențat al lui Prisac, legănarea felinarului de vînt), ritmul cinematografic dobîndește, aici, o certă putere evocatoare. Intrarea lui Prisac în cătun ne strămută în lumea stranie a imobilității, a inertului: imaginea batrînei cu privirea vidă, stînd nemișcată în fața zidului de piatră, respiră o tensiune subterană. Episodul primei înfruntări dintre argat și stăpîn se desfășoară în decorul unei pustietăți dezolante, lîngă fîntîna singuratică, aflată la marginea drumului neumblat. În amplă secvență a aratului, una dintre cele mai frumoase pagini cinematografice lăsate de regizor, patetismul capătă un caracter acut, slujit de aceeași fermă implicare a peisajului în dramă, de scandarea savant calculată a montajului, de valoarea emblematică a faimotivelor figurative, de translația, operata pe nesimțite, de la real la ireal: „aratul în piatră seacă" are intensitatea disperată a unei mușurări de forțe pe cît de uriașe pe atît de deri zorii.

Ar mai fi de notat similitudinile pe care cele două filme le vădesc în ceea ce privește tehnicile expresive. La fel ca în **Moara cu noroc**, motivul „petrecerii" devine un receptacol extrem de sugestiv al atmosferei: secvența sumbrului chef de la Prisac, cu convivi cuprinși de tristețe (scripcarul, fata ca o stana de piatră), cu cîntece apatice, cu izbucnirea violentă a eroului, apelează — ca tratare plastică — la clar-obscurul atît de drag lui Iliu. Într-o altă secvență, cea a căutării iluzoriei comori, Anița pare o nălucă: o întrezărim la lumina fugară a fulgerelor, întocmai cum îl văzusem pe Lică Sămădăul în scena bisericii din **Moara cu noroc**. Relația dintre interioare și exterioare e rezolvată după tipicul stabilit tot de filmul inspirat de Slavici: o arată, de pildă, secvența grajdului, unde detaliul ușii deschise naște dialogul penumbrei și al luminii, cum se întîmplase și în filmarea hanului lui Ghiță. Exemplele ar putea continua: ele n-ar face decît să pună în evidență, încă o dată, admirabila coerență a unui stil.

George LITTERA

note de regizor

Prin cultură, renașterea unei arte

Visconti, apoi Rossellini, apoi De Sica. Au fost primii (și într-un sincronism istoric cum numai faptele mari îl atestă) care au creat în cinematograf neorealismul. Au fost urmați, imediat, de tinerii entuziaști, autorii de azi. Cei trei s-au retras în paradisul cinematecilor. Visconti văzut astăzi, acolo, ne face să gîndim la destinul artiștilor. Visconti și-a asumat severitatea neorealismului, Rossellini, cruzimea lui, iar De Sica, tandrețea. Visconti îl preschimbă în estetism și romanesc, Rossellini în teatralism brechtian, iar De Sica în bun hollywoodism. Visconti face proseliți în a treia generație a Italiei (Bellocchio, Rossi, Bertolucci), Rossellini în Germania (Fassbinder, Herzog, Schlöndorff), iar de Sica în Japonia și India (Kaneto Shindo, Satyajit Ray)... Visconti începuse, primul, cu celebrul **Obsesia**, Rossellini începuse cu **Roma, oraș deschis**, iar De Sica cu **Sciuscia**. Fiecare din cei trei avea o sămînță de geniu. Visconti avea să fie mai divers, să strălucească mai mult timp pe orbită și să se rupă de neorealism cu folos, mai din vreme. Căci Visconti e regizorul intuiției exacte, însumînd în intuiție simțul vremii, al politicii, al culturii și al artei. Visconti nu e un fanatic al unei estetici, ci e estetica însăși, asumîndu-și-o ca pe o a doua natură. Visconti vine în cinema ca om complex, om de litere, de teatru, de fine arte frumoase, de „lume bună". Visconti vine în cinema aducînd spiritul renașterii — ferment indispensabil în anii pierderii rațiunii, ai războiului. Renașterea ca o nouă credință în om, ca o nouă credință în cultură și în frumoasele arte, ca obsesie a acelui rinascimento ce a creat Europa. Renașterea ce a redescoperit omul și libertatea lui. Renașterea în cinema atunci, a fost neorealismul venit cu Visconti. Visconti, astfel, vine în cinema ca om cult și rafinat, apoi ca artist talentat, apoi ca cetățean umanist, progresist, pacifist. Dar, în primul rînd, fertilizînd filmul prin cultură. Acea cultură atît de asimilată încît ea nu devine lecție sau paradă — cultura atît de umanizată încît devine a fiecăruia, atît de completă încît devine un univers. Universul unui artist. În acest univers ne atrage Visconti sesizîndu-ne noblețea și frumosul crud al unor pescari (**Se cutremură pămîntul**), splendoarea tinereții (**Rocco și frații săi**), simfonismul mișcărilor subtile ale devenirii ființelor și epocii (**Ghepardul**), abisul, totdeauna necunoscut, misterios, al naturii umane (**Ludwig**), zbuciumul wagnerian al vieții (**Amurgul zeilor**) sau această muzică de cameră a pasiunilor care e **Sandra** sau **Vaga licărire a stelelor Ursei mari**. Visconti nu e numai regizor, ei e și profesor de umanism și de estetică, nu e numai om de spectacol, el e și sociolog și propovăduitor, nu e numai un căutător de expresie al unei idei, el e și investigator al potențelor unei arte. Visconti este, într-adevăr, cultura în cinema și orice artă se fertilizează și se personifică prin cultură. Visconti își împlinea din film în film vocația și ambiția sa, secretă, credem noi, de om al renașterii, „uomo universale", al renașterii unei arte. O artă în care credea cu pasiunea unui adevărat magister pînă în amurgul unei vieți trăită precum în quattrocento. Și mai sînt unii care neagă filmului apartenența la artă, la cultură! Ieșind de la un film al lui Visconti sîntem tentați să le strigăm — parafrazînd o vorbă veche: Caliban, du-te la cinematecă!

Savel STIOPUL

Un Visconti — renascentist, cu un film din epoca „amurgului zeilor" (*Vaga licărire a stelelor Ursei mari*, cu **Claudia Cardinale**)

Sir Laurence Olivier și „zeița dragostei din epoca atomică", M.M. — invitații abonaților Cinematecii (*Prințul și dansatoarea*)

la cererea spectatorilor

Prințul, dansatoarea și o somnoroasă aventură

Nu ar fi lipsită de interes aflarea motivării rațiunilor pentru care abonații Cinematecii au cerut programarea filmului **Prințul și dansatoarea**. Bănuiesc că motivarea dorinței lor de a-i vedea, dîndu-și replica, pe Sir Laurence Olivier și pe „zeița dragostei din epoca atomică" — am numit-o pe Marilyn Monroe — este mai aproape de adevărul filmului decît condescendența ironică sau malițiozitatea surîzătoare cu care comentatorii au întîmpinat pelicula realizată de Olivier în 1957. Privit ca un film, al acestuia din urmă, criticii — mai toți — admit că transpunerea pe ecran a comediei lui Terence Rattigan, „The Sleeping Prince" (Prințul adormit), nu ar fi decît acordarea unei destinderi după marea tensiune a istovitorului **Richard al III-lea** (1955). Unul dintre cei mai autorizați exegeți ai creației lui Laurence Olivier, faimosul Kenneth Tynan, exilează piesa lui Rattigan la capitolul „peregrinărilor", alături de **Cabotinul** și altele. Privit din cealaltă direcție, a prezenței unei vedete ca Marilyn Monroe, filmul aparține unei perioade cînd, cu tot succesul precedentului **Șapte ani de căsnicie**, starul era nemulțumit de sine, spera într-o altă punere în valoare a talentului prin înscrierea la cursurile de la Actor's Studio al lui Lee și Paula Strassberg; era epoca declarațiilor binecunoscute: „îmi doresc un rol din Dostoievski", dar pînă la ivirea acestuia, a fi partenera lui Laurence Olivier satisfăcea nevoia de „respectabilitate culturală" a actriței — spun aceiași suspicioși comentatori.

Se pare că instinctul publicului funcționează, în astfel de cazuri, mai exact. **Prințul și dansatoarea** este o încîntătoare comedie (cei care vor să-l „recupereze" pe autor introduc aici, de obicei, o nuanță: „stil Lubisch") a unui actor inteligent care, la 50 de ani, știa că vremea romanticelor partituri din **La răscruce de vînturi** sau **Mîndrie și prejudecată** a trecut, că ceea ce a avut de spus, pe ecran, despre Shakespeare, a spus și că a sosit timpul schimbării la față; de altfel, peste trei ani, va fi Cabotinul în filmul lui Tony Richardson. Teapán, cu monoclu și părul lins, timorat de îndatoririle de regent și de tiraniile familiale, eroul lui Olivier trăiește o „aventură somnoroasă" — am fi tentați să spunem — în compania micii dansatoare americane întîlnite la Londra. Obsesia ținutei princiare paralizează elanul celui, pînă la urmă, îndrăgostit, în timp ce uimirile fetei nu țin seama de nici un protocol. Incompatibilitatea lumilor este suav-comică: în prezența modestei balerine, prințul ține cu dinții să nu-și trădeze stîngăciile. În opulența palatului, Marilyn se descurcă în stil propriu, conform unor verificate legi ale candorii. Bunăoară, dacă îi este frig, nu ezită să se învelească, fără să țină seama de vreo etichetă, într-o draperie aflată la îndemînă. Asemenea cîntăreței din **Riul fără întoarcere** al lui Otto Preminger, bucuroasă că dintr-un dezastru a salvat o pereche de pantofi de mătase, dansatoarea din filmul lui Olivier se întoarce la fetele din trupă, cu o poveste frumoasă.

Magda MIHĂILESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Filmul, document al epocii

Foto: Victor STROE

Artiști de toată *Încrederea* (a lui Mărăscu și a noastră): Victor Rebengiuc și Cornel Dumitraș

Cinefilia ca omenie

Bucuria „Încrederii" confirmate

„Ieșisem cu puțină vreme înainte de la liceul nr. 5 (o dimineață de duminică) dintr-o confruntare strînsă: etapa județeană a Festivalului „Cîntarea României". Fusesem „implicată" cu brigada artistică a școlii. M-am înșelat crezînd că ultimele urme din tensiunea încercată în timpul evoluției elevilor mei vor fi risipite la cinematograf. M-am înșelat de două ori: uitasem că filmul e semnat de Tudor Mărăscu care, cu ani în urmă, îmi (ne) oferise acel minunat **Bună seara, Irina.** Și asta nu era încă cel mai grav; e posibil să fii distrat și să uiți numele unui regizor de pe un afiș, cîtă vreme nu i-ai văzut filmul. „Prăpăstios" este însă că eu iau foarte în serios filmul, indiferent de gen (asta nu înseamnă crispare... cîtuși de puțin!) și dacă intru la „Victoria" sau la „Luceafărul" o fac nu ca să mă detașez de toate ci, dimpotrivă, ca să mă încarc de gînduri, de emoții, de frumosul uitat, de urîtul ignorat o vreme, de patima celor ce ne-arată pe noi, oamenii, cu degetul într-un fel neasemuit; mă întorc la articolul semnat de Alice Mănoiu în numărul din noiembrie '86, mă întorc fiindcă recunosc în el (l-am citit la cîteva ore după vizionarea filmului, prinseseră să se sedimenteze propriile opinii despre...) exact impresiile mele. **Încrederea** m-a bulversat. Acest lucru nu mă neliniștește, e un semn de bine, un „bine" notat cam în așa fel ca să exprime un superlativ. E foarte probabil ca punctul meu de vedere să fie și al altora și aș vrea să nu mă înșel cînd spun cu gravitatea medicului care pune un diagnostic (nu sînt lipsită de modestie; sînt conștientă de faptul că în primul rînd criticii de specialitate au un cuvînt greu de spus în acest sens, dar publicul e necesar, vital necesar, pentru judecățile de valoare ale criticii) cînd spun, deci: ultimul film semnat de Tudor Mărăscu este o reușită, este o izbîndă. A sa. A cinematografiei noastre. Parafrazînd titlul filmului aș dori să... (să nu mă învinuiți de patetism!) să strîng mîna, fie și așa, imaginar, întregii echipe care s-a dăruit acestei realizări și s-o asigur de bucuria oferită unui cinefil sensibil, (sentimental spun unii) în orice caz receptiv și dornic de calitate. Un cinefil care de cînd se știe cinefil a avut o neumbrită încredere în filmul românesc și, e adevărat, un singur „păcat" de care nu se vrea izbăvit: acela că a încercat, părăsind catedra și așezîndu-se între elevi (deci furînd deliberat minute prețioase dintr-o oră sau dintr-o recreație... mică) să-i contamineze și pe ei de interes și pasiune nicidecum necenzurată de un mic, deocamdată, „ochi critic" față de peliculele noastre. Pare greu de crezut ca un elev dintr-a șaptea să sesizeze valoarea, semnificația luminii, chiar dacă i-a rămas în minte scena întîlnirii dintre personajele interpretate de Cornel Dumitraș și Anton Tauf, în filmul amintit. În urmă cu doi-trei ani, eu îl luam de mînecă și-i duceam la filme „fără bătaie", ostenindu-le, poate, puterea de a pătrunde un dialog fără mișcări bruște, de a înțelege semnificația unui prim plan, a unei ploi ca fundal neschimbat... Acum ei, copiii, caută altceva. Nu toți, e adevărat, dar sînt, printre cei de azi, unii în care cred deja pentru mîine"

prof. Delia Doina Zamfirescu
str. Egalității nr. 17, Satu Mare

Trandafirul presat într-o revistă a presei

Dosarul filmului **Numele trandafirului** are șanse să devină la fel de voluminos ca acela al cărții? Oricum, din el nu ar trebui să lipsească cifrele încasărilor care sînt la un nivel mai mult decît satisfăcător — cu deosebire în RFG și Italia, în SUA ele fixîndu-se la o cotă socotită onorabilă. În RFG se afirmă că dificila poveste intelectualisto-polițistă a lui Umberto Eco „a bătut" încasările la **Rambo** cel violent și fără maniere. În Italia, se glumește pe seama scriitorului care, încercînd ca simplu spectator, să vadă de două ori filmul realizat de Jean-Jacques Annaud, și-ar fi zgîriat nasul în lupta cu mulțimea îndesată masiv în jurul caselor de bilete.

Dar în afară de cifre, lire, mărci și dolari, mai există și cronicile, criticii, critica. Dosarul „Trandafirului" deține, în această direcție, eșantioane dintre cele mai contrastante, de la petale fine și parfumate, la țepi cît se poate de duri. O cronică peste care e greu de trecut, nimicitoare, a fost semnată de celebrul scriitor italian Alberto Moravia în „L'Espresso"; citățm, pentru a vă exersa respirația și cu asemenea termeni: „Romanul lui Eco se vroia o apologie a deriziunii, dar Annaud nu știe să rîdă. Monștrii lui nu-s decît niște monștri, mînăstirea sa, chiar învăluită în ceață și aburi, este complicată, dar nu și misterioasă, procesul lui inchizitorial ne lasă rece... Sean Connery nu convinge. Christian Slater (în rolul lui Adso) nu știe decît să stea cu gura deschisă, Murray Abraham (în rolul lui Bernardo Gui — n.r.: „Oscarul" pentru Salieri în **Amadeus**-ul lui Forman!) nu-i decît o mască țeapănă și inexpresivă. La urma urmei, doar Lucien Bodard (n.r.: un cunoscut scriitor francez) izbutește în rolul Cardinalului. Două treimi din romanul lui Eco oferă o masă enormă de informații culturale. Dar Annaud știe că ideile nu se pot pune în imagini. Rezultă că justificarea culturală a crimelor apare doar din întîmplare. Filmului îi lipsește densitatea". Dacă ne rezumăm la opiniile scriitorilor importanți — rar afirmați în cronica de film — e necesar să transcriem și opinia mult mai blîndă a americanului John Updike în „Corriere della Sera": „Annaud a realizat o creație onorabilă și uneori emoționantă, transformînd un text încăpățînat textualist, dificil și provocator, într-o suită de imagini filmate, în cele din urmă, conform așteptărilor unui spectator convențional..." Firește, din dosar, n-ar trebui să lipsească și părerea lui Eco, autorul cărții ecranizate. În același „L'Espresso", el s-a exprimat dacă nu în doi peri, atunci într-unul și jumătate: „O carte și un film sînt două lucruri diferite, autorii lor sînt deosebiți, fiecare are viața lui și e bine așa... Tot ce pot spune, pentru a-i liniști pe cei obsedați de această problemă, este că eram autorizat prin contract să hotărăsc după vizionarea filmului, dacă accept să îmi las numele sau să mi-l retrag de pe generic, în cazul că nu eram satisfăcut (precizez că în ambele cazuri, nu era prevăzut nici un avantaj material pentru mine). Numele meu rămîne pe generic, concluziile se împun singure. Aceasta nu înseamnă că, pentru mine, filmul exprimă cartea. El spune ceva din ea, dar mai exprimă și altceva..." În sfîrșit, neluînd în seamă expresiile tari ale regizorului despre criticii săi, să consemnăm totuși o părere de a lui care are importanța ei — deși important e trandafirul! — într-o eventuală istorie a relațiilor dintre regizor și scriitor: faptul de a fi devenit un tovarăș al lui Umberto este una din binefacerile vieții mele. Sînt mulțumit. Umberto este unul din oamenii extraordinari pe care i-am întîlnit. În rest, puțin îmi pasă..."

În apărarea unei capodopere

Un protest cinefil — care, sincer vorbind, nu ne așteptam să țîșnească dintr-un ziar sportiv — l-am înregistrat de curînd, semnat de un cronicar de la „L'Equipe", cotidianul francez de specialitate, posedînd, ce-i drept, săptămînal cronici de cinema, la filme fără de legătură cu sportul. Totuși, de aici pînă la indignarea din articolul „Aici zace Jim" e un pas care ne amețește, amuțește, amuză și ne bucură atît ca oameni de sport ca și de cinema. Despre ce e vorba și de unde ne luăm? Un cunoscut istoric american al boxului (există și așa ceva...), Herbert Goldman, a publicat în revista de maxima competență „Ring" o listă a 7 (șapte) meciuri pentru titlul mondial sau disputate de campioni mondiali, toate trucate! Două dintre ele ar fi înfruntările dintre Cassius Clay și Sonny Liston, în '64 și '65, ambele încheiate în favoarea lui Clay, afirmații la care cronicarul francez nu sare în sus, ca ars, fiindcă — vorba lui — „Sonny Liston s-a întins de cîțiva ani pe jos și nu se va mai trezi vreodată, iar Clay e încă în putere să-l urmărească pe H. Goldman pînă în infern pentru calomnia asta". Dar istoricul american susține că și un alt meci epocal a fost aranjat. Un meci nu pentru titlu, dar disputat de un mare campion, de un legendar boxer. Care? Într-un stil plin de haz care nu-l iartă pe calomniator, cronicarul cinefilo-sportiv scrie, pregătindu-și mînia finală: „Dacă sînteți prea sensibili, vă implor să vă întoarceți privirea; mai mult, să întoarceți pagina și să-i îndepărtați pe copii. Curajoșilor care îndrăznesc, le încredințez îngrozitoarea suspiciune: Charles McCoy ar fi adormit la ora prevăzută pentru înfruntarea lui cu Jim Corbett, în anul 1900, la New York. Ați citit bine: Jim Corbett, da, marele Corbett din **Gentleman Jim,** capodopera lui Raoul Walsh, imortalizat de Errol Flynn însuși, vreau să spun de Robin Hood, onorabilul și exemplarul campion Jim; uite, mă sufoc, e acuzat că a fost un trișor... Nimeni și nimic nu mai e respectat? Dacă se continuă așa, mîine o să ni se sugereze că Tarzan a fost un neputincios, Bufallo Bill mai puțin bărbat decît o focă, Zorro un travesti..."

Noi, de aici, ce putem face, după ce zîmbim larg ca sporto-cinefilii? Închidem o clipă ochii și rulăm, în cinemateca noastră de sub pleoapă chipul lui Errol Flynn în două din cele mai bune realizări ale lui: **Robin Hood** și într-adevăr, **Gentleman Jim,** dealtfel unul din cele mai bune filme din cîte a inspirat boxul. Pe cînd la cinemateca reală din strada Eforiei, un ciclu Errol Flynn?

Fotografii la cererea cititorilor: un grup de eleve de la liceul de matematică-fizică nr. 3 din București vor un Errol Flynn: Capitanul Blood... Dar în Robin Hood (cu Olivia de Havilland) nu rimează?

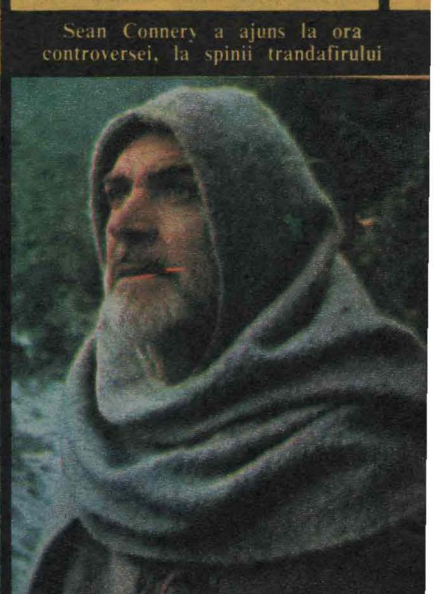
Tamara Akulova a debutat în filmul *Cine a bătut la ușa mea?*
Uneori, titlurile știu ce știu...

Profesiunea: operator

Dintre „cei pe care nu-i vedem pe ecran" (titlul unei rubrici din revista „Filmul sovietic" nr. 2/87), operatorul Iuri Klimenko e unul dintre numele de incontestabil prestigiu de pe orice generic. Antonioni și Tarkovski l-au solicitat intens, dar la Klimenko se face antecameră chiar de către cei mai mari; a lucrat cu floarea regiei sovietice, de la Paradjanov la Danelia, de la Soloviov la Kira Muratova, a cucerit „Marele premiu" la San Remo cu **Tripticul,** avîndu-l la cîrma filmului pe Ali Hamraiev, un realizator de frunte al studioului din Taşkent care-i consacră, în aceeași revistă, un articol de zile mari, nu de vorbe mari, cum nu se întîmplă prea des între regizori și operatorii lor. Descrierea lui Hamraiev e mai mult decît un elogiu, e o secvență din mișcarea psihologică a unui personaj care filmează personaje, devenind el însuși un personaj de profesiune artist:

„Klimenko lucrează la limita riscului; i se întîmplă să înceapă filmările în amurg, atunci cînd toți operatorii din lume se opresc. Face vrăjitorie mînuind obiectivele și filtrele, petrece ore întregi în laborator, inventează soluții cromatice inedite și imaginile de pe ecran ating necrezutul; intuiește cu finețe fiecare gînd al realizatorului și-l aduce pe pînză cu mijloace pe care numai el le cunoaște. Din clipa cînd simte un sunet fals — într-o situație, într-un dialog, într-o interpretare — refuză să mai filmeze. Fără mînie, fără să jignească, el o spune pe un ton scăzut: „Nu pot filma acest episod". Cînd nu e pe platou, îl poți găsi în expoziții, în librării și muzee. Nu se desparte niciodată de aparatul său foto și diapozitivele lui te duc cu gîndul la capodoperele picturii. Cheltuiește tot ce cîștigă pe discuri, cărți și țigări. Obiectele lui personale sînt păstrate de prieteni, de-a lungul și de-a latul Uniunii Sovietice: la Leningrad, la Odesa, la Taşkent. Acum trăiește în regiunea Moscova și lucrează la Mosfilm. Muncește ca o furnică, acest om hipermodest, Iuri Klimenko, prietenul meu, operatorul meu preferat, îți mulțumesc Iuri pentru talentul și măiestria ta".

Sean Connery a ajuns la ora controversei, la spinii trandafirului



https://biblioteca-digitala.ro

Documentul, sursă a filmului

Cariera căpitanului Han Solo

Șase corespondenți — dintre care patru de la Curtea de Argeș: Moise Daniela (cea mai insistentă în argumentarea ei), Beatrice Cantu, Crista Teodorescu și Mina Bogdan, apoi Ștefana Cristescu din Pitești și Norbert Scholer (str. Șelimbărului 15, bloc F, scara E, et. III, Oradea) — ne-au cerut o prezentare cît mai detaliată a carierei lui Harrison Ford, neuitatul căpitan Han Solo din **Războiul stelelor**. Ne conformăm prezentînd filmografia actorului născut la 13 iulie 1942, în Chicago — om, deci, la 45 de ani, care și-a început cariera în turnee teatrale estivale. A debutat în cinema în urmă cu două decenii (1966) sub ochiul lui Bernard Girard în filmul **Duhoarea de pe carusel**. 1967: **Un timp al uciderii** (regia: Phil Carlson) și **Luv** (regia: Clive Donner). 1968: **Călătorie spre Shiloh** (regia William Hale); 1970: **Strict supravegheat** (regia Richard Rush) și **Borfașii** (telefilm, în regia lui William Graham); 1973: **American Graffiti** (regia: George Lucas); 1974: **Conversația** (regia Francis Ford Coppola); 1976 **Dinastia lui James A. Michener** (telefilm în regia lui Lee Philips); 1977: **Războiul stelelor** (regia George Lucas), **Posedații** (telefilm în regia lui Jerry Thorpe) și **Eroi** (în regia lui Jeremy Paul Kagan); 1978: **Uraganul vine de la Navarone** (regia Guy Hamilton); 1979: **Apocalipsul, acum** (regia: F.F. Coppola), **Strada Hanovra** (regia: Peter Hyams) și **Puștiul din Frisco** (regia: Robert Aldrich); 1980: **Imperiul contraatacă** (regia: Irving Kershner); 1981: **În căutarea arcei pierdute** (regia: Steven Spielberg); 1982: **Blade Runner** (regia: Ridley Scott); 1983: **Întoarcerea lui Jedy** (regia: Richard Marquand); 1984: **Indiana Jones și Templul blestemat** (regia: Steven Spielberg); 1985: **Witness** (regia: Peter Weir).

După cum se vede, anul de răscruce pare a fi fost 1977, ca, după numai doi ani, în 1979, să lucreze cu Coppola și Aldrich și să ne dea **Strada Hanovra**, film de mare succes la noi, mai puțin prețuit — ce-i drept — pe piața internațională. Mai există și o asazisă apariție a lui „neacreditată", în **E.T.**-ul lui Spielberg. Mulțumiți? O.K.

Fotografii la cererea cititorilor: Harrison Ford într-un „război" deloc stelar ci pe pămînt în ultimul său film *Witness* (Martorul)

Truffaut spunea despre ochii Isabellei Adjani că au „o putere unică, aspră și dulce, de a-ți merge la suflet..."

Telexcinema

• **Zborul vulturului.** Se împlinesc 90 de ani de la plecarea — în balonul numit „Vulturul" — celor trei suedezi hotărîți să cucerească Polul Nord: Salomon-August Andrée, Knut Fraenkel și Nils Strindberg; se fac 57 de ani de cînd la 5 august 1930, doctor Gunnar Horn, explorator în Spitzberg, a descoperit o cutie de conserve ruginită, apoi o barcă pe care scria „Expediția polară Andrée": 1897. După aceea au apărut: o sanie cu alimente un reșou, o pușcă ruginită, un aparat foto încărcat, scheletele lui Andrée (strîngînd la piept jurnalul expediției) și Strindberg. Rămășițele lui Fraenkel au fost descoperite după alte cîteva săptămîni.

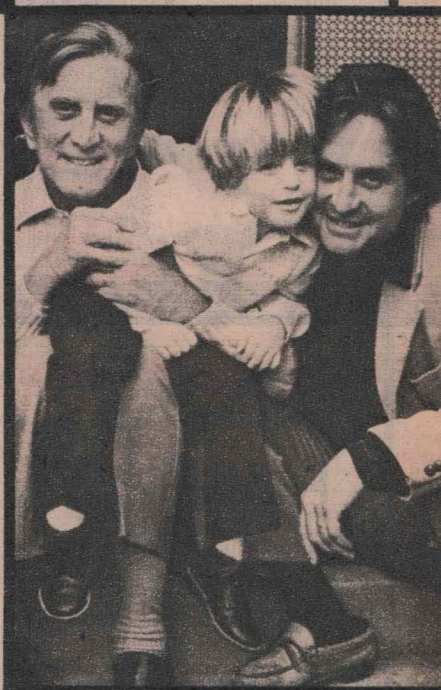
• **Copiii la „Van Gogh".** Michael Douglas, fiul lui Kirk, este întrebat dacă fiul său, Cameron, se sperie atunci cînd îl vede în pericol, pe ecran: „El, nu. Eu, însă, cînd eram copil, l-am văzut într-o zi pe tatăl meu într-un film taindu-și urechea (n.r: se înțelege care film, nu?). Am fost îngrozit! Fratele meu Joel și cu mine am început să strigăm atît de tare încît au fost obligați să ne scoată din cinematograf".

• **A avea sau a nu avea** (un nume). Un urmaș al lui Ernest Hemingway, proprietar al unei întreprinderi de echipament sportiv din statul Michigan, a primit dreptul să comercializeze numele scriitorului pentru a-l întipări pe maiouri, treninguri, bascheți și alte produse ale fabricilor sale.

• **Agonie și textaz.** Ministrul francez al culturii i-a încredințat Isabellei Adjani președinția unuia din organismele fundamentale ale industriei cinematografice: comisia de finanțare a filmelor. Ea va avea de citit anual aproximativ, 500 de scenarii, urmînd să decidă care „merg" sau nu, în care merită investit sau ba. Și se zvonea că actrița e pe moarte...

• **Poetul.** Criticul american Walther Goodman a scris în „New York Times" despre ultimul (și unicul, pînă acum) film **Grădinița de copii**, regizat de celebrul poet sovietic Evgheni Evtușenko (n.r: un film al sfîșietoarelor suferințe îndurate de copiii sovietici în timpul războiului): „Anumite episoade, de o mare originalitate ne trimit spre imaginația lui Fellini, de Sica, Cocteau." Evtușenko a declarat unui critic cinematografic, Larisa Bogoslavskaia, că, într-adevăr, Fellini a văzut filmul lui și i-a plăcut foarte mult o scenă în care soldați defilează ținînd acvariumuri în loc de puști — „un simbol al copilăriei ocrotite de băieții de ieri, pe care doar războiul i-a silit să îmbrace vestonul militar".

Rubrica **„Filmul document al epocii, Documentul sursă a filmului"** este realizată de **Radu COSAȘU**



Trei generații: Kirk Douglas—tatăl, Michael—fiul, Cameron-nepotul...

cartea de film

Spiritul receptiv

Interogației din titlu autorul nu-și propune să-i afle un răspuns anume. El știe cît de hazardate sînt tentativele de normare a modalităților de expresie într-un domeniu de creație supus în primul rînd regulilor nescrise ale talentului, inspirației, vocației, dar și profesionalismului și — de ce nu — și culturii. Culturii generale și culturii de specialitate, aceasta din urmă presupunînd și exercițiul critic de receptare și interpretare, de analiză și judecată, exercițiu necesar atît spectatorului, cît și creatorului.

În materie de cinema, demersul analitic — se știe — calchiază procedeele criticii literare, fie ea de tip „arhetipal" — cu intenții de generalizare, de „modelare" — sau de tip impresionist, adică de „descriere".

Dacă în visul său de „scientificare", de cuantificare a naratologiei, un celebru estetician ca Roland Barthes ambiționase constituirea (sau reconstituirea) unei „mitologii a limbajului literar" (vezi „Le degré zéro de l'écriture"), de ce n-ar aspira și criticii de cinema la o posibilă edificare a unei mitologii a limbajului cinematografic? Istoria acestei arte, deși nu a atins încă suta de ani, oferă materia necesară. Urmează doar ca experții comentatori să depășească stadiul simplelor „inginerii" critice sau a superfluelor „interpretări" și, prin forța de penetrație și eleganța propriului lor stil, să tindă spre ceea ce critica literară deja a realizat. Statutul de **metaliteratură**, la care nu o dată critica literară a ajuns, ar putea să-i stimuleze și pe condeierii celei de a 7-a arte să aibă în vedere și posibilitatea de a produce, la rîndul lor, viabile opere de **metacinema**. Particula „meta" permițînd vehicularea, în ambe sensuri, a valorii, medierea asigurînd o infuzie reciprocă de substanță estetică dintr-un spațiu în altul, între ecran și pagina de exegeză, între faza de elaborare și cea de receptare a operei cinematografice, creîndu-se, astfel, o benefică legătură.

Jucînd rolul de mijlocitor între creator, respectiv creație, și public, criticului îi revin atribuții multiple, plurale. El trebuie să acționeze prospectiv, dar și retroactiv, să propună principii directoare, să calauzească fără constrîngere, să fie deopotrivă comprehensiv și explicativ. Adică să nu se limiteze a emite un simplu „ecou sensibil, de reflex intelectual", ci să impună — pe cît posibil — o metodă valabilă atît în codificarea anumitor mijloace tehnice, cît și în descifrarea sensurilor operei finite. El, criticul, trebuie să descompună mecanismul formal al limbajului cinematografic și să-i releveze latențele semnificative, să-i prezinte, în paralel, morfologia și sintaxa, fără a omite importanța regulilor de punctuație, relațiile paradigmatice și sintagmatice, implicit pe cele asociative. Conjugînd interdependența dintre structură și infrastructură, criticului i se cere, deasemenea, să evidențieze figurile de compoziție și pe cele ale retoricii, să detalieze tropii specifici limbajului cinematografic, încercînd să circumscrie, cît mai limpede, poetica acestei arte de sinteză.

Ioan Lazăr nu este străin de acest ideal țel. Fără a se crampona de anumite rigori de metodă, el procedează, de astă dată, la inventarierea unor fișe de „lecturi filmice", într-o dublă perspectivă: de a-l iniția pe spectatorul ingenuu, dar și în speranța de a provoca specialiștilor utile disponibilități de meditație. Acesta și este principalul merit al cărții care — așa cum cu modestie avertizează autorul — este „un jurnal de filme deghizat" și doar — eventual — „un fals tratat de scriiturologie vizuală". Fascinat de spectacolul discursului cinematografic, de infinitele modalități de „punere în pagină" pe care cinematograful le inventă neîncetat prin intermediul creatorilor săi de excepție, Ioan Lazăr pleacă de la exemple concrete spre categorii și subclasificări, prin acumulări de date avansînd în considerațiile sale despre scriitură, subiect, personaj, timp, tipologia planurilor, montaj, etc. Perspicacitate și fină intuiție demonstrează permanent în descifrarea unor sofisticate construcții, în definirea, pe cît de succintă pe atît de exactă, a unui regizor, a unei școli, a unui curent, reușind să depisteze și să relieve marca de originalitate maximă, de unicitate, a fiecărei pelicule în parte. La aceasta îl ajută, evident, cunoașterea nu doar a filmografiei de referință, dar și a biografiilor și bibliografiilor aferente, în sprijinul argumentărilor fiind aduse citate judicios alese. Marcat de frecventarea asiduă a teoreticienilor structuraliști (prevalează, în exprimarea sa, terminologia lui Christián Metz), Ioan Lazăr probează capacitatea nu doar de asumare, ci și de asimilare deplină a unei modalități de lectură, stăpînind un instrumentar analitic care-i permite să opereze exacte radiografii. Adesea însă criticul își uită de cenzura autoimpusă (pe alocuri unele exprimări sînt excesiv de prețioase), și, înmuindu-și condeiul în „cerneala emoției curate", apelează fericit și la colorate metafore personale.

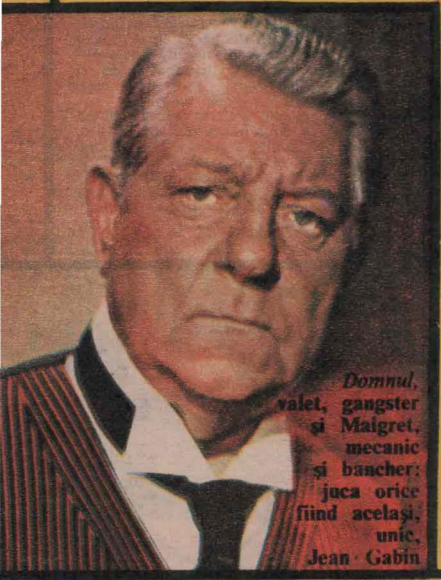
...De multe ori cititorul de filme e nevoit să pătrundă în imperiul semnificațiilor înarmat precum un armurier"... Neuitîndu-și nici o clipă menirea de ghid, de călăuză în hățișul unei vaste producții cinematografice românești și străine (în 350 de pagini sînt puse în discuție peste 300 de filme) filmologul Ioan Lazăr, pe urmele lui Jean Starobinski, mentorul „criticii creatoare", militează pentru menținerea treză a spiritului receptiv: „Dacă spectatorul nu va mai trebui să traducă filmul în limba cuvintelor cum crede Vertov, va fi obligat, în schimb, să inventeze viața, s-o descopere sub vălul prelucrărilor (unghiulație, montaj), al efectelor optice redundante, să interpreteze pentru sine scriitura pentru a-i afla ecuația cinematografică". Ferma convingere criticul o însoțește cu acest voluminos tom ce conține reperele unui drum de urmat.

Irina COROIU

https://biblioteca-digitala.ro

Gabin și scoaterea din țițîni

Cîteva săptămîni, Gabin ne-a trecut prin fața ochilor în nemțește (!?). Jean Valjean „dublat" în limba lui Goethe e o problemă de suprarealism involuntar care ne depășește, dar nu ne împiedică să ne mai uităm o dată la acest actor care a ținut sub privirea și gheara sa cîteva generații de adolescenți, deveniți părinți și bunici. Cu atît mai mult cu cît o emisiune în două părți a rubricii „Mari actori, mari interpreți" ni l-a adus, fie și discutabil în opțiuni, de la **Bestia umană** la **Domnul**.



Domnul, valet, gangster și Maigret, mecanic și bancher: juca orice fiind același, unic, Jean Gabin

> Toată arta lui ține de această amînare cît mai voluptuoasă, cît mai perfidă, cît mai îndelungată, a exploziilor

atîtînd ne din nou întrebarea, valabilă numai în cazurile cele mari, ce și cum a fost cu acest personaj, pus ani de zile deasupra patului, de fete, femei și mătuși cît se poate de lucide, iar în suflet, cu pudoare virilă, de bărbați în toată firea care, fie și cu greu, ți-ar fi mărturisit că le-ar place să semene cu Gabin... Deci, cum? Căci Gabin a fost un cineva anume în cinema: nici Valentino, nici Delon, nici Bogart, nici Wayne, nici Philipe și nici Jouvet, exercitînd, totuși, apăsarea tuturor acestor prototipuri de bărbăție. Era violent, era dur, dar avea maniere și sugera melancolii. Era tăios însă poseda o distincție, o eleganță a sentimentelor viguroase, fie că purta șapcă de „ceferist" sau batistă albă la buzunar, redingotă sau vestă de valet. Putea fi proletar și bancher, șomer și doctor, gangster și Maigret, tată drăguț și soț sastisit gentleman și mic burghez. Era de toate și am cunoscuți care nu-l găsesc incompatibil cu James Dean! Sociologic vorbind, a jucat tot: putea să-i strîngă mîinile, tandru, Simonei Simon, în obscuritatea unei locomotive și să-i tragă palme — unice în cinema — lui Pierre Brasseur, dacă acesta o jignea pe Michèle Morgan... I-a mers „totul" lîngă Michèle Morgan și nimic lîngă Marlene Dietrich. De ce? S-a potrivit cu Bourvil, uluitor, într-o „traversare a Parisului" și cu Delon, tînăr, într-un „Clan al sicilienilor". Domina. Împărăția — chiar dacă avea de jucat un exploatat. O lungă secvență din **La belle équipe** al lui Duvivier ni-l transmitea pe cel din 36, adică din perioada Frontului Popular, punînd bazele unui fel de falanster, cîntînd, valsînd și jazzînd, că la capătul celălalt al traiectoriei, peste aproape 40 de ani, să-l găsim punînd la cale un hold-up fabulos, șef de bandă, distins, cu protocol și morgă. Gravitatea lui căuta un respiro de haz, știa deci de glumă dacă era mordantă, era serios, dar cerea să fie scos din pepeni. Aici e aici. După părerea mea, amplitudinea, bogăția, fastul talentului lui Gabin se strîng toate în exasperare; întreaga lui evoluție cinematografică — deci desfășurarea imaginii lui vizuale, solicitînd scenarii în consecință, căci actorul era un dependent de scenariu — sta în descoperirea și manipularea unei exasperări, strunite cu o știință fără de egal în Europa. Jean Renoir l-a descoperit, primul, arta de a murmura, de a fi violent, aspru, „bestie", fără să ridice glasul. Ca nimeni altul, știa să nu ridice nici măcar sprîncenele cînd era uimit — și nu juca decît în scenarii care cereau uimire, adică intriga și iubire. Acolo unde atîția urlau și îi apucau pandaliile, Gabin punea o surdină și mai aleasă o privire calmă, cît mai calmă, cu care a derutat și a vrăjit o lume supusă în această jumătate ultimă de secol celor mai puternice explozii. Toată arta lui Gabin ține de această amînare, cît mai îndelungată, cît mai voluptuoasă, cît mai perfidă, a exploziilor. Luați-i tot de la șapca de feroviar la batista de gentleman, deposedați-l de toate gesturile prea bine știute, gîndiți-l în afara scenariilor și, ca buni cinefili, opriți-vă doar la privirea lui. Ea e mai întîi un murmur, o șoaptă a unor certe proteste la tot ce e urît și nedrept, opac și neted; privirea lui are originalitatea unei tainuiri de clocot: Gabin se ferește de indiscreția patosului exploziv, fie el eroic sau erotic: cele două sorturi larg solicitate; de aici cred că se trage imaginea de bază pe care artistul o va prelucra toată viața. E capitalul lui pentru toate rolurile de sărac, ideea lui capitală în toate rolurile de bogat. Film după film, cu cît va fi mai „domn", privirea aceasta își pierde din murmurul ei, devine tot mai expresivă, uneori prea, tot mai puțin tainică, dar rămîne în slujba aceleiași tactici: întîrzierea exploziei, frînarea exasperării. Trage tîrziu, sărută rar, pare impasibil, se ambalează greu — tot mai stăpîn pe imaginea lui va ajunge și la o neplăcută rulare a ochilor care-i scade din forța primară — dar scoaterea din țițîni subiectul cel mai fertil al expresivității lui, se va face cît mai lent posibil. Farmec și atîtare toată senzualitatea artistică a lui Gabin aici se ascunde, conform mecanismului unui act ero(t)ic de o vicleană jubilație.

Radu COSAȘU

Un Oscar antirăzboinic și umanist

„Sper că această lecție tragică nu va fi fost în zadar și că un nou Vietnam nu se va mai repeta niciodată": cuvintele emoționante rostite de Oliver Stone, realizatorul filmului **Plutonul**, care a cumulat patru Oscaruri (cea mai bună peliculă, cel mai bun regizor, cea mai bună coloană sonoră, cel mai bun montaj), pot fi socotite ca un veritabil motto pentru a 59-a ediție a premiilor acordate de Academia de Arte și Științe Cinematografice americană. Succesul imens al acestui film, o evocare zguduitoare a ororilor nu numai ale unui anumit război, ci ale războaielor în general, multiplele distincții primite anterior au determinat, de altfel, pe critici să afirme că, în afară de celebrul **Pe aripile vîntului**, nici-cînd în întreaga istorie a Oscarurilor o peliculă nu pornea de la început cu mai multe șanse de reușită.

Dacă decizia membrilor Academiei era prevăzută de toată lumea, în schimb, o surpriză de mari proporții a constituit-o decernarea premiului pentru interpretare feminină unei necunoscute, debutanta Marlee Matlin, care a avut o creație excepțională în **Copiii unei divinități inferioare**, în rolul unei surdomute. Ori, tînăra actriță (21 de ani), de o răpitoare frumusețe, prezintă de la cea mai fragedă vîrstă, același handicap ca și personajul căruia i-a dat viață. Este pentru prima oară în analele Oscarurilor cînd, la prima ei apariție pe ecran, o neprofesionistă, pe deasupra și surdomută, primește statueta de aur, ca o recunoaștere a unui talent și a unei voințe ieșite din comun.

Prin contrast, premiul pentru interpretare masculină acordat lui Paul Newman (pentru rolul din **Culoarea banilor**) nu a avut nimic surprinzător, candidatul, nenorocos de șase ori pînă acum, fiind socotit, la cea de-a șaptea încercare, cel mai îndreptățit să primească această distincție.

Un nou succes de prestigiu a obținut Woody Allen, filmul său **Hannah și surorile ei** culegînd trei premii — pentru scenariu original, care îi aparține, și pentru cel mai bun rol secundar masculin (Michael Caine) și feminin (Dianne Wiest). Tot trei distincții (cea mai bună adaptare cinematografică, cea mai bună scenografie, cele mai reușite costume) a obținut și producția britanică **Cameră cu vedere**, o poveste romantică din epoca victoriană.

Premiul pentru cel mai bun film străin (vorbit în altă limbă decît engleză) a revenit peliculei olandeze **Asaltul**, care reînvie împrejurările tragice ale ocupației naziste, în timpul celui de-al doilea război mondial. De consemnat și premiul pentru cel mai bun scurt metraj acordat excelentei microantologii a celei de-a șaptea arte, **Imagini prețioase.**

În afara competiției, Steven Spielberg a primit un binemeritat „premiu comemorativ Irving Thalberg" pentru întreaga sa carieră regizorală, iar actorul veteran Ralph Bellamy (a cărui filmografie cuprinde și creionarea figurii luminoase a președintelui Roosevelt) un tot atît de binemeritat premiu onorific.

Pe scurt, o remarcabilă ediție, antirăzboinică și umanistă, a Oscarurilor.

Romulus CĂPLESCU

Blîndețe împotriva furiei

Pentru mine, premisa dominantă a fost nevoia de comprehensiune și de tandrețe și de tărie morală a celor încătușați și hăituiți de viață" scria Tennessee Williams. Revăzînd **Noaptea iguanei** am avut sentimentul reconfortant al durabilității filmului ce-și găsește punctul de plecare într-o operă literară majoră. Am urmărit pelicula lui John Huston din '64, cu tulburare: nici un sens nu s-a demonetizat, toată intensitatea aceea dramatică e neatinsă și simți că parcă te poate chiar pîrjoli deși timpul a trecut și uite, Burton însuși a intrat în poveste...

Tennessee Williams a fost un magnat al deznădejdii americane. Personajele lui-palălăi ale conștiinței umane, victime, uneori halucinante, ale alienării, într-un timp despre care sacrificiul lor depune mărturie că ar fi crud. El ne-a arătat-ca-ntr-un imaginar teatru de păpuși în care s-ar vedea totul, deopotrivă, păpuși și păpușari ce se află în spatele personajelor care trec prin criză, el a demonstrat cu tehnică subtilă felul în care o societate ostilă poate înstrăina și distruge pe cei ce nu i se conformează. Multe din piesele sale au fost ecranizate.

Acțiunea din **Noaptea iguanei** (cu Richard Burton, Deborah Kerr, Ava Gardner) se desfășoară în 1940, în Mexic, de fapt în acel spațiu de interferență al culturii nord-americane cu cea latino-americană (ca și în „Carmino Real", „Suddenly Last Summer") unde pare că jungla e gata să năvălească, să se prăbușească peste hotelul văduvei Maxine Faulk, jungla mustind de seve și otrăvuri, cu iguane fosgăind, jungla periculoasă și acaparatoare întinzîndu-și mrejele și tentaculele.

Totul sugerează sufocarea, exasperarea și neputința. Aici, pe coasta de apus „debarcă" forțat un autobuz ridicol cu domnișoare bătrîne, văduve și-un drac de fetișcană însetată de dragoste. Ghidul acestei expediții, aparent caraghioase, încăpută pe mîna unei agenții proaste de turism, este Lawrence Shannon, ex-reverendul care încercă, precum un înotător disperat, să se mențină la suprafață, să nu capituleze. Shannon fusese doborît odată de ispită și expulzat din cler. Acum sorții îi erau iarăși potrivnici, blonda atîtătoare i se vîra în suflet. Acuzat de coruperea minorei și amenințat cu pierderea slujbei, Shannon își aduce turistele la hotelul Maxinei ca la un liman, spre o salvare miraculoasă, sperînd să cîștige iar încrederea femeilor înnebunite de căldură, hrană proastă și, da, singurătate, complexe, neîmplinire. Shannon își apără slujba cu ghiarele, dar totul se prăbușește în jur. Rămîne, așadar, fără ea, amenințat cu

> Eliberarea iguanei ca simbol...

justiția. Pe acest fundal apare un cuplu neobișnuit: o fată bătrînă, Miss Hannah Jelkes și un bătrîn-Jonathan Coffin, bunicul ei, prezentat drept „cel mai bătrîn poet în viață", un cuplu disperat și senin la urma urmei, trăgîndu-și cu demnitate și resemnare sărăcia lucie după căruciorul bătrînetii. Miss Jelkes este cheia, este blîndețea oferită ca replică furiei. Blîndețea ca filozofie de viață este soluția ei de supraviețuire. „Îmblînzindu-l" pe Shannon, în discuțiile de pe verandă, stîrnește gelozia senzualei, voluptoasei Maxine.

În noaptea înăbușitoare, o iguană capturată de servitori se zbate la capătul frînghiei. La fel ca Shannon, la capătul puterilor, exasperat de iminența înfrîngerii. La fel ca poetul nonagenar, atras de magnetul mării, la capătul vieții. Pare că blîndețea și resemnarea înțeleaptă a domnișoarei Jelkes triumfă. Shannon eliberează iguana și acest gest simbolic inseamnă, deodată, eliberarea de suferințe și anxietăți. Duhul rău este învins („Accepți viața. E prima condiție ca să trăiești" spune blînd Miss Jelkes). Iguana se pierde în jungla frematătoare („Am eliberat o biată iguană. Ca să scape de panică și să meargă la ea acasă") Bătrînul își înalță cîntecul de lebădă, poemul care-l frămîntă de ani întregi, poemul prin care se eliberează. Miss Jelkes pleacă, refuzînd cu blîndă înțelepciune posibilitatea unei posibile deziluzii.

Soluția (ca și în alte piese ale dramaturgului american) e dragostea. Dragostea cu Maxine, un ultim refugiu de senzualitate și poate de solidaritate. Dar soluția aceasta nu convinge. În așa fel încît nu-ți rămîne decît să speri că, după final, mai urmează ceva.

În jocul tensionat și demonic al lui Richard Burton simți, cum sintetiza cu finețe Mihnea Gheorghiu, „lumina speranței" — ea e mereu prezentă în universul și contextul dramatic al lui Tennessee. Williams ca-n „definiția artistică a tragediei".

Ea pîlpîie ușor, însoțind spectatorul. (Se va și stinge la un moment dat, cînd dramaturgul avea să-și înfățișeze ultimii eroi, din „Regulamentele micii ambarcațiuni", eroi ce-și povesteau tragica prăbușire, fără nădejde, fără soluție.)

Am revăzut filmul lui John Huston cu inima strînsă, trăind alături de eroi: furia, disperarea, angoasa, tristețea, speranța și declinul într-o perspectivă tensionată, cu tușe expresioniste respectînd atmosfera, coerența din stilul marelui dramaturg al sudului american care își rezuma teoria dramatică astfel: **„Expresionismul și toate celelalte tehnici neconvenționale ale dramei au un singur scop valabil, anume acela de a se apropia mai mult de adevăr."**

Mereu mai aproape, tot mai aproape de adevăr. Fascinați de el, ca de zbor, ca de soare, triumfînd preț de o secundă, chiar dacă asemeni lui Icar.

Cleopatra LORINȚIU

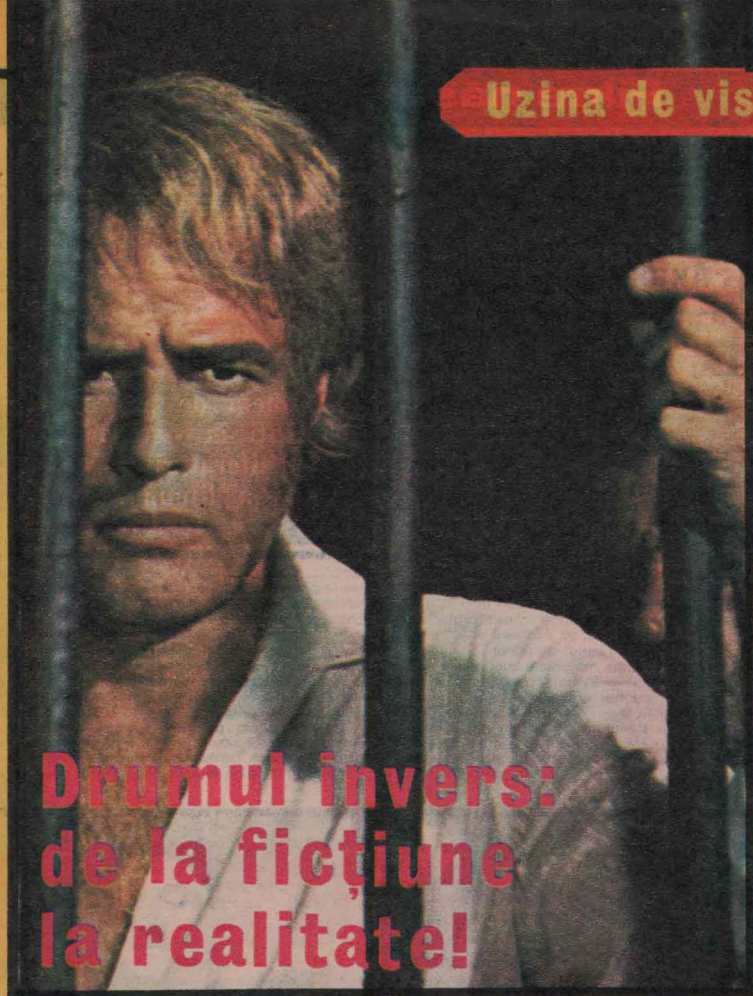
Nici un sens nu s-a demonetizat (Ava Gardner și Richard Burton în *Noaptea iguanei*)

În numărul viitor:

„Noi, cei din linia întîi" și Sergiu Nicolaescu față în față cu publicul „Oscarurilor"

https://biblioteca-digitala.ro

Uzina de vise și oglinda ei



Drumul invers: de la ficțiune la realitate!

Rar, poate niciodată, nu a stîrnit un program de televiziune o asemenea controversă cum a fost cazul cu miniserialul **Amerika**. Zi de zi, timp cu o săptămînă, între 15 și 22 februarie, telespectatorilor americani le-a fost prezentată, de-a lungul a șapte episoade, de circa două ore fiecare, o abracadabrantă povestire, în care este vorba de o Americă a viitorului nu prea îndepărtat (lucrurile se petrec în deceniul următor), o Americă aflată sub ocupație străină, înfăptuită însă nu direct, ci prin intermediul... Organizației Națiunilor Unite! Sub ocupația străină — sugerată și de grafia modificată a numelui țării — se produc tot felul de abuzuri, acțiuni represive, viața cotidiană cunoaște zguduiri și răsturnări dramatice, demnitatea umană este nesocotită.

„Gaz peste tăciunii războiului rece"

Realizarea, sub eticheta de „ficțiune politică" și cu prețul unui efort financiar considerabil — aproape 40 de milioane de dolari — a unei asemenea producții ce nu poate sluji înțelegerii și apropierii între popoare, a dat naștere, pentru a cita cuvintele revistei „Time", unei „avalanșe de proteste". „A proiecta serialul **Amerika** înseamnă a turna gaz peste tăciunii războiului rece", se sublinia într-o declarație a organizației „Medicii lumii pentru preîntîmpinarea unui război nuclear", laureată a premiului Nobel pentru pace; „Conținutul filmului este, de-a dreptul, paranoic, iar calitatea artistică frizează imbecilitatea", declara Todd Gitlin, șeful catedrei de mass-media a Universității California, valului de critici alăturîndu-li-se și oameni politici cu vechi state de serviciu, ca George Kennan. Deosebit de vehementă a fost reacția Națiunilor Unite, secretarul general al O.N.U. Javier Perez de Cuellar exprimîndu-și „profunda preocupare" față de lezarea ce se aduce bunului renume al organizației. Replica companiei de televiziune ABC, care a realizat serialul, a fost la fel de stupefiantă ca și serialul: **Amerika** a fost concepută ca o contrapondere (?!) la celebrul film TV **A doua zi după**, care denunța atît de grăitor consecințele cumplite ale unui eventual război nuclear. Acest film — și-au continuat raționamentul lor uimitor reprezentanții companiei — reflecta punctul de vedere al cercurilor liberal-democrate, „echitatea" impunînd să se dea posibilitate de exprimare și curentelor contrarii! Precizarea face inutil orice comentariu, ea justificînd aprecierea organizației „Psihologii pentru responsabilitatea socială" că **Amerika** reprezintă „o încercare de a discredita mișcarea pentru pace, forțele liberale și progresiste nu numai din S.U.A., dar și din alte țări".

O încercare, în același timp, de a prezenta într-un mod denaturat problematica drepturilor omului, atît de dezbătută astăzi în diferite foruri internaționale. Și poate că nu întîmplător telespectatorilor de peste ocean li s-a înfățișat cum ar fi încălcate drepturile omului într-o „Americă ocupată", tocmai în perioada cînd la reuniunea general-europeană de la Viena devenea evidentă tendința unora din participanți de a impune o viziune deformantă și tendențioasă dezbaterilor asupra acestei problematici... Dar aveau oare nevoie acești telespectatori să arunce o privire în viitor — prin intermediul unei ficțiuni care desfide orice limite ale credibilității — asupra respectării sau nerespectării drepturilor omului, cînd este deajuns să se uite în jur, cînd America (fără schimbare de grafie!) prezentului le-a oferit și le oferă atîtea și atîtea imagini concludente, adesea veridic și convingător reflectate în opera unor cineaști și teleaști de valoare, care au știut și știu să scruteze cu obiectivitate realitatea înconjurătoare?

„Un chip în mulțime"

Încă în 1928, King Vidor spulbera în **Mulțimea** mitul „sanselor egale", aratînd cum individul mărunt și anonim, („un chip în mulțime") este strivit de un mecanism social inuman. Scena finala este antologica: într-un teatru ieftin de revista, eroul rîde în hohote de un clovn îmbrăcat caraghios, un rîs amar, pentru ca înfățișarea clovnului îi amintește de propria-i situație, cînd, ramas multă vreme somer, fusese nevoit, spre a-și cîștiga o bucată de pîine, să facă pe omul-sandvis. Tema somajului revine obsedant în filmele din perioada „marii depresiuni". În **Sint un evadat** (1932), eroul (Paul Muni), veteran de război se izbește de un refuz categoric cînd își oferă, spre vînzare, medalia primită pentru fapte de vitejie. Atîția și atîția dintre foștii lui camarazi acum și ei privați de posibilitatea de a munci, avuseseră aceeași idee... Mai mult, condiția de șomer îl face automat suspect în ochii autorităților, pomenindu-se, pe nedrept, arestat și condamnat la o severa pedeapsă.

Deosebit de grea este, în aceiași perioada, situația micilor fermieri și lucrători agricoli, care pierzîndu-și bruma de avut sînt nevoiți să ia drumul pribegiei, așa cum se întîmplă în **Fructele miniei**, capodopera lui John Ford, realizata în 1940. Iar atunci cînd un om de inimă (Gary Cooper în **Extravagantul mister Deeds**, în regia lui Frank Capra) încearcă să vină în ajutorul fermierilor striviți sub povara ipotecilor, este considerat nebun... Tema micilor fermieri este, de altfel, recurenta, ea regăsîndu-se în multe pelicule de la **Drumul tutunului** (1941), regizat tot de John Ford, și pînă la foarte recentul **Locuri în inimă**.

În **Locuri în inimă** există și un alt filon, al rasismului, cu tot ceea ce acest fenomen implica ca injosire și nesocotire a demnității umane. **Legiunea neagră** (1936), **Legiunea teroarei** (1937), **Crucea în flăcări** (1949), denunța ura oarba promovata de Ku-Klux-Klan impotriva celor a caror piele nu este de culoare alba. În **Patria celui viteaz** (1949), Stanley Kramer dezvaluie abuzurile rasiste petrecute pe front, deși în fața morții, mai mult decît în orice alte împrejurări, oamenii sînt egali, iar în **Ghici cine vine la cină** (1964) demontează, cu sarcasm, mecanismele intime ale persistenței prejudecaților și mentalității rasiale, chiar în cazul celor ce se consideră sincer a fi pe deasupra unor asemenea prejudecăți, în timp ce Edward Dmytryk proiectează lumina în **Foc încrucișat** (1947) asupra altui aspect al rasismului — atitudinile antisemite.

„Cei 10 de la Hollywood"

Mulți dintre cei ce au contribuit la realizarea unor astfel de filme document, ca martorie de curaj civic, aveau să se pomenească acuzați de... lipsă de civism și să devină victime ale „vinatoarei de vrăjitoare". Este vorba de tristul episod al „celor 10 de la Hollywood", oameni somați în fața Comitetului pentru activități antiamericane sa dea socoteală de convingerile lor democrate. Trecuți pe lista neagra, unii dintre aceștia au trebuit, pentru a-și cîștiga existența, să lucreze sub nume de împrumut, așa cum avea să evoce mai tîrziu (1976) acea excelentă pelicula care a fost **Paravanul**, unde Woody Allen interpreta rolul unui „împrumutător" de identitate pentru scenariștii puși la index; alții au fost siliți să se exileze (cazul lui Joseph Losey sau Jules Dassin care aveau să realizeze filme de mare valoare în Europa); cîțiva s-au sinucis; alții, în fine, (printre care, din pacate, și Dmytryk) au acceptat să-și renege propriile convingeri și să „colaboreze" cu instanța inchizitoriala în fața careia fuseseră aduși.

„Alungați socialul, el revine în galop" (daca ne este permis să-l parafrazăm pe Destouches): în ciuda opreliștilor temporare — cazul „celor 10" este de domeniul trecutului — și mai mult, chiar dacă nu a fost în intenția autorilor lor, multe din filmele turnate chiar în perioada anilor '50 și după aceea oferă imagini concludente despre drepturile omului. Universul dezolant al toxicomanilor, de la clasicul **Omul cu brațul de aur**, care a confirmat calitățile actoricești ale lui Frank Sinatra în rolul unei victime a implacabilei „morți albe", la emoționantul **Nedezlipita umbră amenințătoare**, despre efectele destructive ale drogurilor asupra unui sportiv, pentru a nu mai aminti de peliculele „mizerabiliste" ale curentului „underground": delincventa juvenilă în multiplele ei ipostaze, de la inocenții (in fond) **Copii ai străzii** și **Îngeri cu fețe murdare** pînă la sadicii pe motocicleta (**Hell's Angels**) ori proiecția într-un viitor apropiat a furiei destructive gratuite (**Portocala mecanica**); corupția vieții politice (**Candidatul**), a poliției (**Serpico**), a justiției (**Vulturii legalității**, cel mai recent film al lui Robert Redford); șica-nele și persecuțiile împotriva celor ce vor să-i organizeze pe muncitori în sindicate (**Norma Rae**); ororile și violența care se întind ca o molimă în toate straturile societății — condeiul rămîne o clipă în aer în fața avalanșei de exemple ce se oferă la tot pasul, pînă la urmă alegînd, la întîmplare, unul din cele mai recente **Re-Animator**, care reușește performanța unui adevărat record în materie: cultul revanșei, șovinismul belicos (**Rambo, Delta Force**) — sînt tot atîtea fațete ale realității cotidiene, reflectate în opere cinematografice inegale ca valoare artistică, dar deosebit de edificatoare ca documente sociale.

...Nu, adevărul despre drepturile omului nu trebuie căutat într-un viitor fantezist. Prezentul, așa cum este el înfățișat în asemenea pelicule-document, oferă (cu sau fără intenția realizatorilor) suficiente dovezi în acest sens.

O noapte sub cerul liber...

Spre cinstea lor, mulți dintre actorii Hollywood-ului, conștienți de racilele sociale din jur și manifestînd o remarcabila conștiință civică, se numără printre militanții de frunte în sprijinul unei condiții umane demne. Nume ca Jane Fonda, Marlon Brando, Robert Redford, Paul Newman și multe altele au devenit sinonime cu consecvența și curajul puse în slujba unor cauze drepte, de la eliminarea discriminărilor și inechităților de tot felul pînă la apărarea dreptului suprem al fiecărui om la viață, la pace. Un asemenea nume este și cel al lui Martin Sheen, întîlnit pe genericul filmului artizănoinic al lui Coppola **Apocalipsul acum**. Pentru a atrage atenția asupra situației celor 350 000 de americani care nu au un acoperiș deasupra capului, Sheen a dormit o noapte în plină iarnă deasupra uneia din gurile de aerisire ale liniilor de metro, așa cum fac mulți din acești dezmoșteniți ai soartei. Gestul lui se voia o contribuție proprie în cadrul *„Anului internațional pentru asigurarea de locuințe persoanelor fără adăpost"*. Tînărul actor a ieșit zguduit după o astfel de experiență. *„Este inimaginabil cum acești oameni pot supraviețui"* a declarat Sheen. Dar despre asemenea lucruri, în miniserialul amintit la început, nu se suflă o vorbă...

Romulus CĂPLESCU

Al Pacino: împotriva corupției poliției, în *Serpico* lui Sidney Lumet

Jane Fonda: printre primele actrițe care și-au asumat riscurile militantismului

Katharine Hepburn: un personaj anti-rasist în filmul lui Stanley Kramer, *Ghici cine vine la cină?*

Jessica Lange: pe drumul deschis de Jane Fonda...

https://biblioteca-digitala.ro

Filme născute din cărți

Alexei Batalov, alături de eroinele din *Moscova nu crede în lacrimi*

Mantaua lui Akaki Akakievici

D.I. Suchianu considera cinematograful literatură, iar literatura o lungă succesiune de povestiri. De povești, ca și viețile noastre sau ale celorlalți semeni ai noștri. Și de ce n-ar avea dreptate? O astfel de poveste este și cea a unui „slujbaș oarecare dintr-un departament oarecare" — iată de la bun început gradul mare de generalitate al eroului — care a intrat în visteria literaturii/filmului datorită unei... mantale. Chiar așa: o simplă manta l-a făcut nemuritor: a fost odată pe lume, că de n-ar fi fost nu s-ar fi povestit și nici film nu s-ar fi făcut, un omuleț putințel la trup (și chiar la minte) cu nume tare ciudat: Akaki Akakievici Bașmacikin. Și el s-a născut, presupunem doar, nu există dovezi, într-un oraș de pe țărmul Mării Baltice (căruia profesorul Ion Ianoși i-a dedicat un excelent eseu) unde a trăit (aproape) neștiut de nimeni — cum se întîmplă cu marea majoritate dintre noi — și fericit de rostul lui în viață: copist, chiar dacă titlul de funcționar era altul. O muncă obișnuită, plictisitoare și anostă uneori (în anii '30 din secolul trecut nu funcționau mașinile de scris), dar care lui îi aducea o mică (și suficientă) mulțumire: de ce să pară atît de străin? Pînă într-o bună zi cînd scriitorul N V Gogol s-a hotărît să-i schimbe destinul și l-a convins — prin mijlocirea altor personaje — pe timidul, singuraticul, umilul, cumsecadele și fericitul copist (frate vitreg cu tot atît de cunoscuții Bouvard și Pécuchet într-ale existenței scripturale — semnificativ pentru narratologi momentul în care lui Akaki Akakievici i se oferă șansa de a promova avînd de făcut în plus doar o minimă modificare, să schimbe titlul și, pe alocurea, verbele de la persoana

„Oameni de prisos" intrați în vistieria literaturii și a filmului

întîi la persoana a treia, ceea ce analiștii gramaticieni ar interpreta ca o șansă (refuzată) a schimbării de identitate; „A.A. se împotrivește, atîta asuda și atîta își șterge fruntea speriat de înspăimîntătoarea perspectivă de a face **alt-ceva** scoțîndu-l din obișnuitul lui, adică din EL. „Nu! mai bine lăsați-mă să copiez — de atunci îl lăsară, o dată pentru totdeauna,să tot copieze (...) pentru el parcă nu mai exista nimic pe lume") să-și facă o nouă... manta. Și acest protector vestmînt (un soi de carapace belikoviană) devine obsesia unei existențe (pînă în acea clipă, dar și după aceea) anodine. Economii, lașități, umilințe, diplomatice tratative cu un croitor (cam) bețivan (înțelegător, altfel) și tot ce urmează, alegerea materialului, probele și, pe neașteptate, ziua îndelung visată. Akaki Akakievici are o manta nouă: în filmul după care povestim la rîndul nostru, regizat de Alexei Batalov (amănunt nu lipsit de semnificație) iar interpretul (fascinant) al rolului principal este Rolan Bîcov — secvența înmînării mantalei are o demnitate și măreție precum cea a încoronării lui Napoleon Bonaparte (dar ce diferență între Bîcov și Boyer!) Nu rămîne decît să insistăm pe lîngă cei ce nu au văzut această variantă să-l treacă pe listă „a voir absolument". Akaki e fericit, a scăpat de ironiile colegilor, șefilor chiar și a portarului (cînd e să fii rău, titlurile nici nu mai contează). Dar, ca și în viață, clipele acestea nu durează prea mult. După o serată organizată în cinstea mantalei — unde a fost (bineînțeles) stingher și izolat, Akaki Akakievici se îndreaptă spre casă bîntuit de gînduri rele, iar de ceea ce îți-e frică nu scapi, doi hoți îl atacă și-l jefuiesc:ii fură mantaua! Ce nenorocire mai mare se putea ivi în viața unui astfel de om? Caută înțelegere, sprijin, dreptate: iluzii deșarte, cine să se agite pentru un omuleț doar cumsecade? El moare nu atît din cauza frigului și bolii (orice boală este trecătoare, nu?), ci a birocrației, indiferenței, dezumanizării celor din jur. Asta e toată povestea: stafia lui îi va speria pe toți cei care îi vor supraviețui. „Noi toți am purces din Mantaua lui Gogol" — este o vorbă celebră a lui F.M. Dostoievski Nu mai putem adăuga decît: **Mantaua,** o producție Mosfilm, 1960 cu de neuitatul (și după acest film) Rolan Bîcov.

Bedros HORASANGIAN

„Drumul spre înalta societate" sau „Ei, actorii"

Pe afișul cinematografului scria „Mari actori, mari regizori" anunțînd un ciclu pentru toate categoriile de public. În vitrină se anunța filmul zilei: **Drumul spre înalta societate** de Jack Clayton, reluare a unui succes internațional al anului 1958 (Oscar pentru scenariu-ecranizare și interpretare feminină, premiul Academiei britanice de cinema pentru cel mai bun film al anului, premiul pentru interpretare feminină — Cannes 1959). Incontestabil, filmul a reprezentat un eveniment în epocă. Unii critici și istorici s-au hazardat să-l considere cel mai interesant film britanic al anilor '50, uitînd probabil că un an mai tîrziu debutul lui Tony Richardson în lungmetrajul de ficțiune cu **Privește înapoi cu mînie** marca afirmarea curentului Free cinema. Alții, mai aproape de realitate, vedeau în filmul lui Jack Clayton doar un semn al mutației ce avea să se producă în cinematograful englez

Din punct de vedere istoric, poziția privilegiată pe care și-a cîștigat-o acest film rămîne aceeași chiar și la aproape 30 de ani de la premieră. Trecerea timpului a decantat însă valorile intrinseci ale filmului creînd o mare distanță între interpretarea, încă foarte modernă, a celor doi protagoniști, și restul compartimentelor (decupaj, montaj, cadraj, lumină, tipajul fizionomic și jocul personajelor secundare etc.), unde îmbătrînirea este disproporționat de mare.

Cu alte cuvinte, **Drumul spre înalta societate** e un film cu actori mari, realizat de un regizor mediu.

O primă treaptă în consacrarea internațională a Simonei Signoret: *Drumul spre înalta societate*

Lawrence Harvey (aici în *Darling*, cu Julie Christie)

Vocația lui Jack Clayton nici nu a fost regia, pe care a abordat-o relativ tîrziu (în 1955, la 34 de ani) după ce își făcuse un nume ca producător. De altfel, filmografia sa ca regizor abia dacă numără vreo șase filme, majoritatea ecranizări (Gogol, John Baine, Henry James, Penelope Mortimer, F. Scott Fitzgerald), jumătate dintre ele realizate în perioada curentului Free cinema, din care Clayton nu a făcut parte, în ciuda faptului că îl anunțase. O filmografie ce se înscrie între o promisiune **(Drumul spre înalta societate)** și o parțială dezamăgire **(Marele Gatsby).**

Deci un regizor oarecare al cărui merit principal este că a știut să aleagă doi protagoniști de excepție: Lawrence Harvey, actor de teatru shakespearian convertit în actor de film (vezi **Romeo și Julieta** lui Castelani) pentru care **Drumul spre înalta societate** reprezintă primul succes de prestigiu, și Simone Signoret aflată în culmea gloriei și strălucirii sale, etalate de-a lungul a 13 ani de grație — de la **Casca de aur** (1952) la **Corabia nebunilor** (1965).

Este fascinant felul în care acești doi actori de vîrste, temperamente și formații diferite izbutesc să se completeze și să se stimuleze unul pe celălalt. Neliniștea lui, căutătura sa lunecoasă, încrîncenarea expresiei chipului și stînjeneala mișcărilor trupului, cu pieptul prea bombat între reverele fracului și mersul prea apăsat, contrastează izbitor cu calmul și siguranța ei care ascund abisuri de patimă și framîntare, cu privirea pierdută de dragoste, dar conștientă de valoarea obiectului iubirii, cu bucuria și durerea exprimate mai puțin prin vorbe, cît printr-un zîmbet abia schițat, printr-un geamăt ușor sau prin răsturnarea capului pe speteaza unui scaun. Prezența Simonei Signoret face dintr-o scenă văzută de milioane de ori pe ecran (și în viață), ca aceea a despărțirii din gară, unul dintre momentele cele mai adevărate și mai curate ale acestui film prăfuit. După cum secvențele în care nu apare ea par simple interludii, clipe de așteptare pentru spectatorul prins în această dramă a femeii mature care trăiește o dragoste imposibilă.

Interesant este că publicul nostru tînăr ale cărui reacții sînt uneori neașteptate (s-ar cuveni un amănunțit studiu psiho-sociologic asupra celor care rîd în hohote la tragedia eroinei din **Dantelăreasa** sau la scena tornadei din **Locuri în inimă),** deci e interesant că acest public se arată interesat, dacă nu chiar captivat, de un film ca **Drumul spre înalta societate.** Să fie oare Lawrence Harvey și Simone Signoret străini de această minune? Mai mult ca sigur, nu.

Cristina CORCIOVESCU

Bisturiul, vă rog!

Din lumea halatelor albe

Ce ne atrage la „filmele cu doctori" și de ce se fac la ora actuală atîtea filme pe această temă — ba chiar și seriale de televiziune (ca **Ambulanța,** de pildă, pe care l-am urmărit cîteva săptămîni pe postul nostru)? A devenit lumea medicală un domeniu mai spectaculos ca altădată? Pînă nu de mult, ea a constituit o sursă de inspirație pentru reconstituiri de biografii ale unor personalități ilustre (Pasteur, Koch), pentru povești moralizatoare (gen **Citadela** sau **Nu ca un străin),** filme acuzat demascatoare ca **Mafia albă,** iar de prin anii '70 pentru satire corozive la adresa societății **(M.A.S.H.** sau **Spitalul).** Tendința modei (de mici dimensiuni) din ultimii ani vizează însă în ceva mai mare măsură colectivitatea medicală și problemele ei zilnice. „Colectivul nostru este ca un echipaj de vas sau de aeronavă" spune, la un moment dat, personajul principal al filmului **Bisturiul, vă rog,** subînțelegînd prin asta solidaritatea ce se manifestă în clipele de cumpănă între confrați atît de diferiți. De altfel, filmul abundă în subînțelesuri. Într-o clinică de neurologie, unde se operează sub microscop, unde se răsfață aparatura electronică (componentă vizuală de mare spectaculozitate, introdusă în peliculele ultimilor ani), doctorii au rămas aceiași — din carne și sînge, umori și reacții, sentimente și alergii — ca pe vremea lui Hipocrat. La fel și pacienții, care se agață cu disperare de oamenii în halate albe — care uneori pot, alteori nu pot să îi salveze. Știința a progresat, dar, în paralel, și dușmanii — recte bolile — au luat forme pînă acum neîntîlnite. Iar medicii sînt și ei oameni: unii se dedică total profesiunii, neglijîndu-și familia; alții — mai exact zis altele — își sacrifică talentul tocmai pentru a se dedica familiei. Fiica unui excelent chirurg moare de leucemie. Disperare, demoralizare...

Dar tot acolo se ajunge și din neîncrederea în capacitatea unui doctor — pentru că este femeie și nu bărbat. Unde este granița dintre rutină, spaima de nereușită și iresponsabilitate, cele trei explicații posibile atunci cînd medicul a greșit ireparabil? De ce un cadru medical apt să descopere dintr-un foc defecțiunile altora, nu vede că, la rîndul său, el însuși comite aceleași erori? Toate aceste gînduri irump în mintea spectatorului (cum ar fi spus regretatul D.I.S.) chiar dacă nu sînt enunțate, ca atare, pe ecran.

Poate că aici stă meritul principal al regizorului-scenarist Jiri Svoboda. **Bisturiul, vă rog** nu se dorește a fi altceva decît „o felie de viață" în microuniversul unei clinici, cu succese și eșecuri, cu operații spectaculoase și certuri meschine, cu discuții profesionale și obligații birocratice — iar nu o predică despre etica medicală. Modestia poveștii nu este egalată decît de frumusețea imaginii în tonuri calde, semnată de Vladimir Smutny (indiferent că filmează interioare bine individualizate, coridoare impersonale sau aparate inteligente) și — nu în ultimul rînd — de farmecul protagonistului Miroslav Machácek, de curajul cu care actrițe reputate precum Jana Brejchová și Barbara Brylská înfruntă trecerea anilor.

Aura PURAN

Producție a studioului „Barrandov". **Scenariul:** Jiri Svoboda, Václav Nyh. **Regia: Jiri Svoboda. Imaginea:** Vladimir Smutny. **Cu:** Zasloužilý Umelec, Miroslav Machácek, Zaslužila Umelkyne, Jana Brejchová, Barbara Brylská, Radoslav Brzobohatý.

Și doctorii sînt oameni... (*Bisturiul, vă rog*, cu Jana Brechova și Miroslav Machácek)

https://biblioteca-digitala.ro

Zelig: filmul unei idei

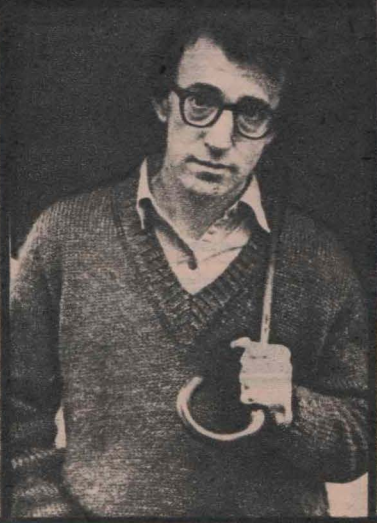
Subiectul filmului: în Statele Unite, în perioada anilor treizeci, își face apariția un individ, Leonard Zelig (Woody Allen) care posedă uimitoarea facultate de a copia personalitatea și tiparul de comportament al partenerilor de conversație, denumit cu promptitudine de opinia publică „omul cameleon", el fiind capabil de a se metamorfoza, fără conștiința faptului, sub aspect fizic și psihic, după circumstanțe, ca: instrumentist negru de jazz, bucătar chinez, doctor psihanalist, instrumentist spaniol, personalitate politică grec, cetățean francez, rabbi, preot catolic, indian, ofițer german sau orice altă tipologie umană. Pus sub investigația medicală, Zelig este vindecat după lungi ședințe de corecție a personalității de doctorița Eudora Fletcher (Mia Farrow). Filmul urmărește reacția opiniei publice care oscilează de la entuziasmul frenetic, faptul având repercursiuni într-o arie ce se extinde de la jurnalistică, la opinia omului de pe stradă, la părerile politice, la discursul publicitar ce servește la vînzarea „produselor cameleon": crenvurști, jucării sau discuri, pînă la film, protagonistul fiind acuzat de o serie de fărădelegi comise de diversele personalități ale eroului.

Stilistic, filmul adoptă formula documentarului în care se alternează interviurile color cu imaginile alb-negru, imagini document Frapează, la vizionare, alternanța dintre realitate și ficțiune — persoanele intervievate sau documentul autentic ori elaborat pe platourile de filmare. Astfel, de exemplu, un insert umoristic pune în succesiune un scriitor fictiv, John Norton Blum, autorul cărții „Interpretîndu-l pe Zelig" și criticul literar Susan Sontag, autoarea cărții „Împotriva interpretării", o figură pregnantă în peisajul criticii literare americane. Sursa alegoriei satirice se regasește în filmul **Being There,** în regia lui Hal Ashby (1980) și interpretat de Peter Sellers în care se relatează peripețiile unui individ al cărui unic contact cu lumea pînă la maturitatea tîrzie fusese televizorul. Satira lui Woody Allen urmărește devalorizarea, discreditarea, diverselor compartimente ale vieții sociale americane și miturile corespondente. Discursul medical, științific, discursul politic, juridic, jurnalistic, psihanalitic sau intelectual sînt luate pe rînd în derîdere, fapt ce explică, probabil, reținerile unei anume critici de specialitate față de film. „Omul cameleon" este, ca și eroul din **Being There,** o absență, „o ființă ce se definește prin trăsăturile care-i lipsesc". O asemenea idee îi permite regizorului trecerea de la comedia burlescă la registrul satirei și al alegoriei simbolice. Dincolo de comicul evident, se întrevede prezența unui plan alarmant prin implicațiile sale. Astfel, filmul aduce aluzia unei problematici sociale prin motivarea comportamentului eroului în funcție de sentimentul de siguranță oferit; mimetismul său, siguranța anonimatului reprezentînd o formă de refugiu, o formă de fugă alienantă în fața presiunii ostile a societății.

Așa cum spuneam, personajul fără personalitate, individul zero, elementul neutru se constituie, într-un plan simbolic, ca metaforă: situația omului mediu față de instituțiile culturale care vorbesc despre un obiect absent, adică despre nimic — discursul publicitar, discursul politic, al show-businness-ului, al mass-mediei sau al intelectualului sînt „discursuri ale iluziei". Simbol plurivalent, Zelig reprezintă, rînd pe rînd, alegoria politică, metaforă a rolului și statutului artistului autentic într-o anume societate.

Valeriu DEAC

Doi virtuozi ai comediei de idei: Peter Sellers (cu Delia Boccardo) și Woody Allen



Pe strunele parodiei

Ali Baba ...și boabele de mei

Realizatorii filmelor pentru copii sînt mereu tematori — normal — de reacția mai greu previzibilă a micilor beneficiari. Spaimă dublată de presimțirea că la concluzii au un cuvînt de spus și însoțitorii lor, părinți și bunici, care vin în sala de cinema dispuși să retrăiască și ei „da capo al fine" șarmul lui „a fost odată".

Dau o comoară pentru o idee! trebuie să fi exclamat realizatorii filmului înaintea rostirii magicii formule: motor! „O idee", dar nu orice fel de idee, ci una în stare să transpună în limbaj filmic, măcar parțial, misterul oriental, o idee seducătoare, capabilă să refacă din întreg farmecul celor o mie și una de nopți, o fărîmă de farmec suficientă pentru vreo trei ore de vizionare. O idee demnă de faima lui Ali Baba și a desferecătorului Sesam (știați că înseamnă bob de mei?).

Aș putea să desconspir, pe ici pe colo, prin părțile (ne)esențiale ale peliculei, intitulată **Ali Baba și cei patruzeci de hoți,** cîteva chei, să decupez secvențe (ah! preafrumoasele prințese interpretînd nostalgice melodii), să pun un semn roșu de atenție în apropierea duplicitarului Abu Hasan, bun să ilustreze proverbe de tipul: răul nu poate lua chipul binelui, dar se poate ascunde sub blîndețe și dărnicie; să analizez prestația actoricească etc. Mai importantă mi se pare precizarea că e un film inspirat din legendele care vin de departe, din „misteriosul" Orient. Un film propunînd întîmplări ne-mai-po-me-ni-te, aromate cu iz polițist, un film în care regăsim, grijuliu recompuse, imagini seducătoare ale unei lumi născătoare de pilde și înțelepciuni. O lume căreia i se potrivesc versurile soresciene: „Infinitul e mult mai mare/ Decît ne închipuim/ N-o să putem niciodată/ Să-l umplem cu sufletul nostru".

Să privim filmul cu ochii copilăriei și să nu ne mirăm de completările „moderne" aduse basmului știut: imensa broască țestoasă proiectată pe ecranul din peștera Zinei Sesam, „praful de foc" care face ravagii în preajma cetății Guljabad ș.a.

În loc de concluzii, o remarcă: ecranizarea unui basm este oricînd binevenită, (pentru ca în el — în basm — sentimente nobile abundă, înălțînd un devotament părintesc, împins pînă la sacrificiu, cu o dragoste filială fără cusur și aducînd, în dar, tuturor bucuria că binele triumfă împotriva răului...

Ileana DĂNĂLACHE

O producție a studiourilor sovietice și indiene. Scenariul: S. Baakov și El. Bakșt. Regia: Lapil Faizev, Umeș Meera. Cu: Darmendra (Ali Baba), H. Malini (Mardjina), Rolan Bikov (Cîrmuitorul cetății), Muhamedjanov (tatăl), S. Ceaurelli (mama), ș.a.

Serbările galante Con sentimento

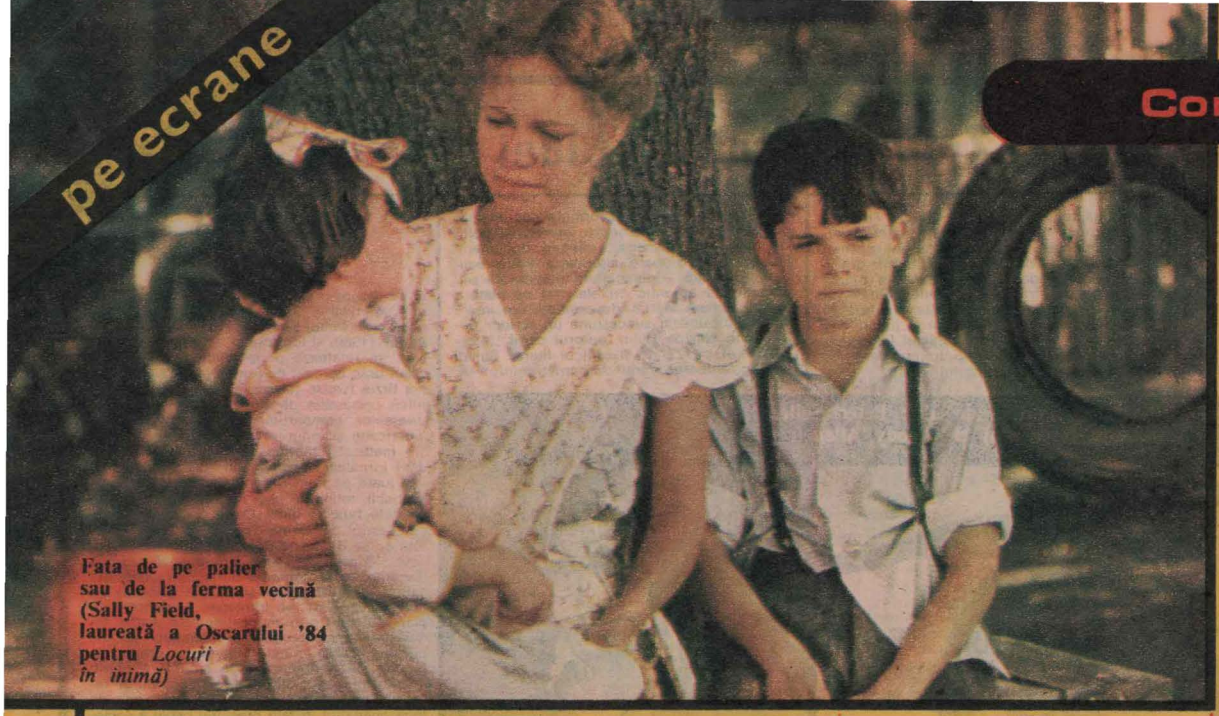
Filmele se împart în două categorii: filme **care se uită** și filme **la care se uită. Serbările galante** face parte dintr-o a treia categorie: îl poți păstra în memorie (fie și parțial), dar nu cere să-l privești prea atent. Categorie ofertantă în raport cu o anumită — destul de largă — masă de spectatori, judecînd și după succesul pe care această ultimă peliculă a lui René Clair îl are, la peste două decenii de la premiera sa, în rîndul noilor generații. Dar să mutăm discuția, de pe teritoriul labil al sociologiei pe acela mai adecvat, al axiologiei. Filmul lui Clair, dacă își datorează valoarea (cîtă e) operei unitare din care face parte, se revendică, totuși, mai întîi unui gen. **Serbările galante** (sau, cum echivala, mai exact, Ion Cantacuzino, **Petrecerile elegante),** ca titlu, definește la limita inferioară genul cinematografic numit cu o altfel de grație „războiul în dantele", iar la limita superioară, pelicula impune invocarea **parodiei.** Așadar, războiul privit cu un zîmbet șăgalnic, înfățișat ca o distracție burlescă și comentat (căci există și un comentariu propriuzis) cu detașare ironică. Dar poate fi, se cuvine a fi luat în derîdere războiul? Războiul este un lucru prea grav ca să fie ironizat. Iar parodia — un gen prea subtil ca să fie receptat întotdeauna cu eficiență. Dintr-o „povestire eroi-comică", așa cum se subintitulează filmul lui Clair, risca, atunci, să rămînă doar aspectul „buf", iar mesajul pacifist să devină ostios, ca unul implicit și aprioric atașant. Desigur, **Serbările galante** respectă cu fidelitate regulile genului pe care-l exemplifică la fel de amuzant, de pildă. **Babette pleacă la război, Viața la castel** (de ce mi-oi fi amintind doar pelicule franțuzești?), regula fundamentală fiind convenția (ne)verosimilității. Desigur, „războiul în dantele" e preferabil, artisticește, filmului cvasi-documentar, apropiat reportajului, cu excese de pirotehnie, și care, dacă aparține unui gen, acela nu este decît cel **neutru.** Dar nu-i este, oare, preferabil filmul de investigație psihologică, de pildă **Colina, Pentru țară și rege** (de ce mi-oi fi amintind doar pelicule englezești?), care sondează, și cu avantajul adevărului artistic, efectele destructive ale războiului la scara individului? În absența unor asemenea ambiții, parodia, așa cum e minuită în **Serbările galante,** se va mulțumi cu ironii fine (felicitările adresate reciproc de cele două căpetenii după încetarea asediului), răstălmăciri de clișee („nu ascultați propaganda inamică", adică meniul fastuos, strigat ostentativ în auzul dușmanilor înfometați), rapeluri amare la fraternitate (întîlnirea efuzivă a celor doi amici inamici și despărțirea lor grabnică pentru a-și ocupa pozițiile de luptă), ba chiar o profetică aluzie cu bătaie lungă la un procedeu uzual în actualele relații internaționale (luarea de ostateci). Încheindu-și cariera de regizor-pledant al poeziei și candorii din om, René Clair a ținut să facă o demonstrație de factură nouă. Ceea ce a reușit, dincolo de amploarea scenografică prin care a înzestrat malul lacului Buftea cu o cetate trainică (dar s-au mai văzut și cartiere, orașe întregi clădite din butaforie și rezultatul a fost derizoriu, nu oricine poate fi un Orson Welles capabil să facă zgîrie-nori din lăzi de lemn), a fost să-și rămînă credincios sieși, umorului său sentimental și lirismului duios cu care și-a impregnat consecvent filmografia. Și în **Serbările galante** adeziunea lui la destinul ingrat al omului umil este evidentă, caricatura, oricît de blîndă, nu-l atinge pe țăranul Thomas, personaj inocent într-un război stupid și despre care finalul declară ritos: „Istoria nu se ocupă de soldații obscuri".

Sergiu SELIAN

La Buftea, primul regizor de la Academia franceză — René Clair, cu György Kovacs (filmînd o scenă din *„Serbările galante"*)

https://biblioteca-digitala.ro

Condiția femeii,



Fata de pe palier sau de la ferma vecină (Sally Field, laureată a Oscarului '84 pentru *Locuri în inimă*)

Locuri în inima... ...spectatorului

În competiția Oscarului '84, decernat în primăvara '85, **Locuri în inimă**, scris și realizat de Robert Benton, figura printre candidați la șase categorii: pentru cel mai bun film, regie, scenariu original, actriță în rol principal, actriță în rol secundar, costume. În finala, extrem de strînsă, al cărei mare cîștigător a fost filmul lui Milos Forman, **Amadeus** (cu 8 premii Oscar), au mai figurat **Cîmpiile morții** de Roland Joffe, **Călătorie în India** de David Lean, **Povestea soldatului** de Norman Jewison și **Locuri în inimă**. Filmul a obținut, atunci, statueta pentru cel mai bun scenariu original, iar Oscarul pentru cea mai bună interpretare feminină a revenit (pentru a doua oară) actriței Sally Field. Era o incontestabilă victorie care, iată, o putem evalua și noi, astăzi, datorită unei oportune achiziții în repertoriul propus de Româniafilm.

Aureolat, așadar, de prestigiul breslei, respectiv de Academia de Arte și Științe a filmului american, **Locuri în inimă** ne apare reprezentativ pentru gustul și aspirațiile americanului obișnuit, filmul lui Robert Benton fiind totodată un excelent exemplu de ceea ce înseamnă experiența unei cinematografii. A unei cinematografii care nu aleargă — decît prin excepții — după noutate, ci se îndreaptă, de obicei, către teme și scheme verificate, înfățișîndu-le, mereu, în haine noi. De altfel, dacă ne-am conduce din nou după diagrama Oscarurilor, deschizătorii de drum nu s-au bucurat de la primele încercări (uneori nici la următoarele, cum a fost, în trecut, Hitchcock și, azi Spielberg) de sufragiile numitei Academii. În schimb, modele cunoscute și mai ales recunoscute au fost adesea aplaudate. De pildă, acum, personajul interpretat de Sally Field și-ar fi găsit foarte bine locul prin dîrzenie, curaj și destin într-un western (să dau doar un exemplu: eroina din **Shane**). Oricum, acțiunea are și acum atmosfera unui Far-sudic și o tentă retro: sîntem în Texasul anului 1935. Numai că — în vestul sălbatic se purtau self-made-men-ii, iar acum, în plină epocă feministă, este la modă ideia de self made-woman. Dar, în ciuda acestei translații, și acum, în satul aparent patriarhal, violența își pune, de la prima secvență, amprenta pe destinul personajelor, chiar dacă se insinuează din „joacă".

Șeriful își ia tihnitul prînz duminical împreună cu soția și doi copii, cînd este chemat să pună capăt unui scandal. Un adolescent de culoare băuse peste măsură și se distra trăgînd cu pistolul. Șeriful pleacă, asigurîndu-și familia că se va înapoia grabnic, dar la întîlnirea cu tînărul zurbagiu, fără ca nimeni să-și dea seama, băiatul trage cu inconștiență în șerif. Cînd ușa casei se deschide din nou, este pentru a aduce trupul neînsuflețit al șerifului.

Iată, așadar, că, doar cu un glonte rătăcit, Benton introduce două dintre temele fierbinți ale Americii de ieri și de azi: violența ce pîndește parcă la fiecare colț de stradă (ca și în fiecare secvență cinematografică) și conflictul rasial. Văduva se vede în imposibilitatea de a-și întreține copiii într-o societate dominată și organizată de bărbați, care nu-i recunosc nici măcar dreptul de a încerca să-și facă un nou rost: amenințările învelite în surîsuri perfide și gesturile false prevenitoare ale funcționarilor și patronilor băncii; felul în care negustorul de semințe încearcă să profite de lipsa de experiență a femeii, urmărind să o tragă pe sfoară. Dar, așa cum întîmplarea o aruncase într-o situație fără ieșire, tot întîmplarea îi va aduce în prag un neașteptat, și de fapt imposibil, aliat: un negru în căutare de lucru. Desigur, o asemenea situație nu s-ar fi putut vedea pe ecranul hollywoodian înainte de anii '70 (în 1943, în **Casablanca**, pentru prima dată într-un film american, un personaj de culoare stătea de vorbă, de la egal la egal, cu o femeie albă: pianistul Sam și Ilsa Lund; iar o primă tentativă, în care relația nu ajungea la prietenie ca acum, și-a asumat-o Sidney Poitier în **Crinii sălbatici**, tandrețe pentru imensul cîine negru (legenda spune că ar fi aceasta una din ipostazierile lui Mefistofeles — o aluzie, deci, la pactul diavolesc pentru dobîndirea veșnicei tinereți, o primă sugestie în seria conotațiilor narațiunii secunde, de faustica sorginte, care dublează narațiunea de suprafață, tribulațiile creatorilor unei îndrăznețe montări după vestitul roman al lui Mihail Bulgakov, „Maestrul și Margareta"). Eroina, mai tot timpul absentă la ceea ce o înconjoară, trăiește intens în imaginație. Își proiectează pe ecranul minții, în flux continuu, scene patetice din baletul la care trudește de ani de zile. Identificarea cu personajele romanești a fost atît de categorică, încît și-a asumat și atributiile rolului masculin, mai ales în condițiile în care partenerul — coregraful, dovedind o ingratitudine de neiertat, vrea să se dispenseze de aportul ei și o anunță, fără menajamente, că o va înlocui cu o foarte tînără balerină, care, lipsită și de experiența scenei și de cea a vieții, se va dovedi insensibilă la tragedia întru cunoaștere și adevăr care mistuie personajele bulgakoviene.

Formidabil este faptul că aceasta dublă, multiplă, implicare în procesul de creație este sesizabilă și în planul realității. **Fouetté**, pelicula intitulată pe ecranele noastre **Visul unei balerine**, a fost gîndită și realizată chiar de maestrul coregraf Vladimir Vasiliev, care-și interpretează personajul și în fața camerei de luat vederi. Asimilînd în mod cu totul remarcabil tehnicile specifice prozei marelui scriitor sovietic, Boris Ermolaev și Savva Kuliș au elaborat un scenariu dinamic, care efectuează salturi din cotidian în mitologic, din fantastic în filozofic, refăcînd calea alegoriei către rotunjirea parabolei, totul desfășurîndu-se cu dezinvoltura pe care limbajul cinematografic, perfect stăpînit, o permite. Plastica fiecărui cadru este construită contrapunctic, dar în așa fel încît polaritățile să nu schematizeze diagrama sensului, ci să potențeze latențele lui. Astfel, sala de repetiții nu este altceva decît spațiul închis al supliciului obligatoriu în itinerarul fix al perpetuei ascensiuni căreia, în plein air, îi corespund tablouri vivante, „desenate" pe stînci ale căror piscuri aride se cer cucerite sau închipuite din chiar fizionomiile unor edecari ai unei totdeauna existente Golgote. Mișcătoarele nisipuri, asemeni nesfîrșitei mări care desființează cu azurul ei linia orizontului, văluri transparente tinzînd a ascunde adevăruri ce nu încetează a ieși la iveală, toate aceste elemente de mirific decor natural, recompus însă teatral, surprinse cinematografic nu o dată din unghiuri oblice care le sporesc stranietatea — converg în a figura ideea mereu enunțată a mișcării eterne revigoratoare. Pentru om, pentru viață, esențială rămîne mișcarea. La unison cu planul vizual, se țese și planul auditiv, în volute sonore care alternează muzica gravă a lui Bach (anticipată de o continuă vocaliză care o însoțește pe eroină) și cristalinul melodic

Nu-i un happy end, ci o soluție firească — Visul unei balerine — Maeștrii și Margaretele

Dacă ar fi să dau un titlu acestor succinte impresii despre **Visul unei balerine** acesta ar fi: „Nu se poate pleca de bună voie din teatru". Într-adevăr, filmul este o demonstrație emoționantă a afirmației de mai sus, dar, în același timp, este și o pledoarie convingătoare pentru artistul ajuns în vîrful piramidei, aflat însă într-un moment de cumpănă. Cine are curajul sau lașitatea să plece de bunăvoie din teatru își trăiește propria moarte, devine un cadavru viu. Este copleșitor chipul ravășit, privirea rătăcită, descumpănită, starea de om însingurat și hăituit de neliniști a Elenei Sergheevna Kneazeva atunci cînd ia hotărîrea temerară de a se retrage din teatru. Ce personaj adevarat! De fapt, ce film adevărat! Fără trucuri, fără „măști" — deși nu-i lipsește simbolul și metafora.

Prin Ekaterina Maximova (Kneazeva) întîlnim o artistă și o femeie care cunoaște din plin plăcerea succesului, bucuria muncii de creație ajunsă la extaz, puternică și mereu biruitoare a Golgotei artistice. Dilema ei este să renunțe la teatru pentru a se dedica unei salcii vieți casnice sau să-și adune toate puterile și să lupte mai departe cu vîrsta, cu demonii îndoielilor, cu spaimele aparenței neputințe?

Cum să nu te urmărească un asemenea personaj? Cum să nu visezi — ca actriță — să întruchipezi un asemenea rol? Cîte stări sînt vehiculate în film prin minunata actriță care este Ekaterina Maximova! De la socotirea triumfului ca pe ceva de la sine înțeles, cunoscînd și depășind chinurile creației, pînă la starea de umilință, cînd îl urmărește pe bărbatul iubit în stația de metrou. Balerina ne apare ca un om adevărat și ca artist autentic. Finalul filmului, cînd Artista se reîntoarce la scenă, nu este un happy-end, ca o concesie făcută marelui public, ci soluția firească a unei existențe de excepție dedicată numai și numai teatrului. Căci „nu se poate pleca de bună voie din teatru".

Mariana CERCEL

Producție a *studiourilor sovietice*. **Scenariul:** *Boris Ermolaev, Savva Kulis*. **Regia:** *Vladimir Vasiliev, Boris Ermolaev*. **Imaginea:** *Valeri Mironov*. **Muzica:** *Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ilici Ceaikovski*. **Cu:** *Ekaterina Maximova, Vladimir Vasiliev, Natalia Bolșakova, Anghelina Kabarova*

Cutia de rezonanță a memoriei și personajele filmului *Visul unei balerine*

https://biblioteca-digitala.ro

din trei unghiuri, în trei momente istorice

cînd, mai mult obligat, ajută niște maicuțe să-și construiască o locuință, devenind primul interpret de culoare care să fi obținut Oscarul pentru cel mai bun rol masculin principal în 1963.

Este evident că, acum, Benton pune în discuție această relație din perspectiva de azi, preluînd, totodată, o veche temă a cinematografului american, aceea a solidarității dintre paria. De la „dezmoșteniții" lui Chaplin la **Sperietoarea** lui Schatzberg sau la **Easy Rider** al lui Hopper-Fonda, filmul american a avut mereu o viziune contestatar tandră față de cei, pe nedrept, respinși din „cetate". Pentru a nu contraveni realității epocii alese, Benton are însă grijă să nu permanentizeze pactul, căci atunci, în 1935, nici o femeie și nici un om de culoare nu ar fi putut cîștiga o victorie de durată. În schimb, introduce obligatoria scenă a linșajului și cruzimea Ku-Klux-Klanului, nici azi total prescrise din realitatea americană.

Fie și din această sumară introducere în subiect — ramificat în numeroase acțiuni secundare și condus cu un desăvîrșit respect al ambianței locale și al reacțiilor eterni umane — ne putem da seama că Benton a urmărit, în primul rînd, să cîștige publicul, fără să-l șocheze, propunîndu-i un univers cunoscut în care să se re-cunoască. Așa s-a și întîmplat. Filmul s-a bucurat de un succes deloc neglijabil, care a contribuit la împingerea sa pe podiumul Oscarului. Pentru noi „rețeta" se explică prin: puțină melodramă, puțin suspens (introducerea orbului are, în principal, această funcție); un accent de aventură (episodul tornadei); un reportaj social (petrecerile country — în notă veselă, secvențele culegerii bumbacului și sosirii muncitorilor agricoli, descinse parcă din romanele lui Steinbeck); iubiri fierbinți și trecătoare (ca cele dintre eroii Bătrînului sud din piesele lui Tennessee Williams); violența conflictelor rasiale, dar și licărul unui posibil dialog, dacă ai în inimă un ochi pentru fiecare...

Deși filmul mi se pare a fi fost supraevaluat, el se impune prin observația pertinentă, redată cu un incontestabil simț estetic (în care recunoaștem ochiul fostului director artistic al revistei „Esquire", alias Robert Benton) și prin numeroasele sugestii afective indirecte, ca, de pildă, scena în care puștiul se lasă bătut de mamă, ba chiar îi provoacă gestul punitiv, din dor pentru tatăl dispărut. Stilul filmului amintește de celălalt succes al cineastului, **Kramer contra Kramer**, care i-a adus un prim Oscar pentru scenariu și regie, în 1979.

În ciuda diferenței de mediu și a distanței dintre intrigi — separate de aproape o jumătate de secol, cele două filme mărturisesc constanta preocupare a autorului pentru condiția femeii, a copilului, a familiei. Cel ce debutase în cinema (co-scenarist) cu furtunosul **Bonnie și Clyde** — o altă fraternitate între paria — s-a instalat, după acel succes, în scaunul regizoral cu filme pentru America de zi cu zi.

Văzînd filmul, m-am întrebat ce i-a determinat pe cei aproape patru mii de membri ai Academiei de Arte și Științe a filmului american să o prefere pe Sally Field redutabilelor sale contra-concurente de atunci: Judy Davis în **Călătorie în India**, Jessica Lange în **La țară**, Vanessa Redgrave în **Bostonienii**, Sissy Spacek în **Fluviul?** Să fi fost oare scena cînd ea primește vestea morții soțului sau în care culege bumbacul (ce exemplu de *știință* și, desigur, de *artă* a filmului într-un detaliu: chipul îmbătrînit și înăsprit al actriței se topește într-un flash-back al amintirii unui dans cu soțul ei, cînd era radioasă, sclipitoare, frumoasă), să fi fost scena cînd aleargă să-și pună copiii la adăpost de tornadă sau cea cînd învață să fie o businesswoman? Mi-am amintit însă declarația actriței după decernare: „Întotdeauna rolul trage Oscarul!" Într-adevăr, succesul lui Sally Field, ca și cel al filmului, stă în poveste. O poveste despre afirmarea unei femei, chiar dacă temporară, despre posibilitatea înțelegerii dintre oameni avînd culoarea pielii diferită, despre biruința binelui asupra răului. O poveste care merge la inimă, în care Americii îi place să se recunoască, chiar și atunci cînd ea este contrazisă de realitate.

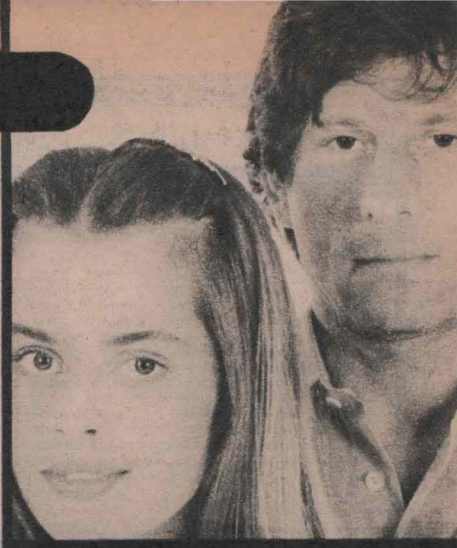
Adina DARIAN

Producție a *studiourilor americane*. **Scenariul și regia:** *Robert Benton*. **Imaginea:** *Nestor Almendros*. **Muzica:** *John Kander*. **Cu:** *Sally Field, Lindsay Crouse, Ed Harris, Amy Madigan, John Malkovich, Danny Glover, Lane Smith, Terry O'Quinn*

Rivalele
Lupta cu tine însuți

Povestea e, de fapt, de dragoste. Chiar dacă în film e vorba de o canotoare de performanță pe nume Natașa, care nu poate depăși impasul psihologic al finișului. Conduce întreaga cursă și, cînd să treacă linia de sosire, o ciudată inhibiție o face să piardă primul loc. Spre deznodămîntul antrenorului încrîncenat, ambițios, obsedat de mirajul „aurului", pînă la a-și îndrepta preferințele către o altă sportivă, tînără, promițătoare și „afurisită". Complexată de propriul impas, Natașa e gata să abandoneze schifu în favoarea unui sport mai poetic și mai dur: windsurfing-ul. Pentru care are și aptitudini și ajutor din partea unui tînăr admirator, mai pasionat de frumusețea luptei sportive în sine, decît de gloria rezultatului. Acasă, departe de febra competițiilor, cu concursul unui prieten delfin și al noului antrenor, Natașa învață să înfrunte marea. Încrederea echipei îi insuflă încredere în ea, iar succesul într-un concurs internațional de windsurfing, în care reușește, după multă trudă și opintiri, nu e o simplă performanță tehnică, ci chiar victoria Natașei asupra ei însăși. Un hobby de vacanță o face să învingă obstacolul temerilor și să revină la schif și la antrenorul orgolios, ursuz, preocupat în aparență mai mult de prestigiul personal, decît de psihologia Natașei (foarte atent condusă pe parcursul filmului și excelent redată de Larisa Guzeeva), în realitate aplicînd un experiment psihologic care i-a reușit, căci iată, Natasa reușește, la sfîrșitul unei competiții de o tensiune foarte exact sugerată în film, reușește, deci, să obțină mult visata medalie de aur, i-o dăruiește lui, antrenorului dur și încapățînat. Și, chiar dacă el primește medalia și nu prea știe ce să spună și nici măcar nu-i vine ideea s-o sărute pe campioană, povestea e, de fapt, tot de dragoste.

Irina POPESCU



Nastassia Kinski și Roman Polanski, deținătorul atitor „chei" interpretative

Jolanta Lewis, fata de pe „iahtul-univers".

Sharon Tate — una din „măștile" de la *Balul vampirilor*

mozartian, cu reverberațiile ceaikovskiene (superbele momente din nemuritorul „Lacul lebedelor"). Pulsațiile conștiinței auctoriale (abil disimulată) care disecă și analizează se impun prin maniera montajului cînd lent, cînd precipitat, cu racorduri subtile (cum ar fi o translucidă rază de soare care orchestrează atît scena de interior în care cele trei balerine — trei femei la vîrste diferite — exersează împreună într-un salutar efort de autodepășire cît și scena de exterior în care aceleași balerine, cu adevărat eliberate de invidia meschină, dansează în imensitatea deșertică. Chiar și măruntele detalii sînt atent acumulate: pansarea unei răni, ratarea unei figuri, îmbrăcat-dezbrăcatul, micile bîrfe, capriciile prea fragedei vedete sau isteriile fostei soții condamnate la postura de dublură, și nu o dată ochii celorlalți în care se răsfrînge, deopotrivă, imaginea ei și imaginea lor. Imaginea ei, a eroinei — ființa vibratilă, cu obrazul încremenit de o teribilă ardere lăuntrică care o menține stoică și în fața neîncrederii, și în fața succesului.

...generozitatea ei va triumfa — după ce își dăduse demisia, la rugămintea lui, a coregrafului, acceptă să fie corepetitoare, consimțind la predarea ștafetei, iar hazardul o va răsplăti: printr-un anume concurs de împrejurări, ea trebuie să susțină rolul la premieră. Dar încrederea în propriile forțe, voința i-au fost spulberate: se află într-un impas pe care nu mai are cum să-l depășească singură. Sprijinul îi va veni din partea unui misterios personaj, care a demonstrat, pe parcursul întregului film, virtuți de ubicuitate, fiind mereu în apropierea eroinei, urmărind-o neîncetat, pas cu pas, chiar și în evadarile ei în nirvana ficțiunii. Deconspirîndu-se, se prezintă ca ucenic al unui profesor prestigiator — echivalent taciturn al demonicului personaj bulgakovian Woland, animat de aceiași fervoare justițiară, „principiu activ al Dezordinii necesare și fecunde" cum îl definesc exegeții. El îi declară dragostea, de fapt, nețărmuritul interes pentru pasiunea ei mistuitoare de artista dăruită trup și suflet creației, și îi oferă un talisman — un minunat colier — pe care să-l poarte în scena balului. Și ea va străluci încă o dată pentru a conferi magnificiența novatoarei viziuni coregrafice. Frenezia dansului nu va mai cunoaște limite. Iar enigmaticul personaj, apropiindu-se de granița convențională a ecranului, va repeta și în grai poetic metafora acestui superb joc care se cheamă viață — creație. Astfel se încheie această insolită operă cinematografică care a reușit să focalizeze, sub semnul oglinzii, atît semnificația unui destin individual — balerina ce învață să-și accepte vîrsta, cît și pe aceea, infinit mai complexă, a creatorului care trebuie să-și asume condiția tragică. Prin sacrificiu, prin efort, spre frumusețe și adevăr...

Irina COROIU

la Casa de cultură a studenților
Misterul mai aproape de... miss

Conectat la simbolistica primelor scurt-metraje ale lui Polanski — **Doi oameni și un dulap, Grasul și slabul** sau **Mamifere, Cuțitul în apă** oferă atîtea chei interpretative cîte unși poate imagina un constructor de castele de nisip... Într-un week-end vărătic, doi bărbați își încearcă puterile (sau două puteri își încearcă bărbații!) pe un iaht (sau pe un teritoriu „imaginar") purtînd numele femeii care-i arbitrează. Ea este „goală de sine", pînă la bikini, ei sînt plini de ei pînă la... cuțit. Mai presus de atari interpretări simplificator-narative, filmul durează însă ca unicat cinematografic prin chiar splendoarea primei vederi, care persista la revizionare. Fotogramele lui sînt memorabile fiecare în parte, încît plăcerea aducerii lor aminte se sustrage necesității de-a le „specula" înțelesul și satisface atavica aspirație (sau inerție) umană de a reface, fie numai mental, creația originară. Chiar dacă, prin readucerea la absurd, fragmente din film s-ar pierde sau s-ar deteriora, el pare a rămîne întreg, încadraturile lui se potrivesc unei meniri plastice de-o rectitudine aparte față de sinuoasa aventură nautică a celor trei „personaje". Planurile imaginii glisează pe axe rectangulare, trasate de catargele de la debarcader sau de profilul iahtului vertical, avînd ca abscisă luciul liniștit al apei, mereu paralel cu orizontul, adevărată linie de cezura a cadrelor, margine iscată de suma nemărginilor. Proiectate la orizont sau epurate în oglinda lacului, chipurile dinamizează spațiul, îi exfoliază suprafețele dîndu-i adîncime. „Profunzimea cîmpului", rezultată la Welles, Renoir sau Olivier, din sugestia datorată intunecării planului depărtat, mai ales în secvențele de interior, se naște, în filmul lui Polanski, în aer liber și în plină zi, din transparențe ce comprimă spațiul, dar nu-l epuizează, ca-n racursiul unui infinit. Zonele de interes ale ecranului se dispun în triunghiuri, fixitatea formei triangulare a iahtului e compensată de poziționarea variabilă a celor doi bărbați „corpusculari", în disputa pentru „ondulatoria" femeie dintre ei. Conflictul formal, geometric, subzistă în „culoarea" filmului ne-color, guvernată și ea de o triadă: alb, negru și gri. Corpurile omenești, expuse la soare, filmate în plonjeu, cvasi-crucificate pe puntea vasului, sînt topite în albul acesteia precum petele albe ale lui Malevici pe fondul lor imaculat.

Și, totuși, prin aerul abstract, răzbate voluptatea filmării în gros-plan sau, din unghiuri subiective, a Krystynei, cu pielea încinsă de raze parcă atrase de lentila transfocatorului. Aceeași calofilie feminizantă, înțeleasă pur și simplu ca adorație de frumos, aceeași senzuală idealizare a formei, îl face inconfundabil pe Roman Polanski, de la **Cuțitul în apă** la **Balul vampirilor** sau de la **Tess la Piratii.** Altfel spus, de la Jolanta Umecka la Sharon Tate sau de la Nastassia Kinski la Charlotte Lewis. Paradoxalul mister al imaginilor limpezi ce accentuează o taină este din nou mai departe de **mister** și mai aproape de... **miss.**

Daniel DANIEL

cinema

Nr.4 Anul XXV (291)

București, aprilie, 1987

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Coperta I

Rodica Mandache și Sebastian Papaiani: îndrăgiți de public, stimați de critică

foto: Victor Stroe

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

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Statie

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Scînteii» — București

https://biblioteca-digitala.ro

în premieră

Pădureanca

Proza lui Slavici cu acumulările ei dramatice lente, tensiuni cînd mocnite (stilul taciunilor sub cenușă" îl numește Călinescu), cînd explozii de pasiuni vitale, misterioase (un „energetism artistic" îi atribuie Pompiliu Marcea) a inspirat creator cinematograful. „Gheara leului", pecetea marelui scriitor realist de la sfîrșitul veacului trecut, a marcat puternic toate ecranizările operei sale. Lucru mai rar, s-o recunoaștem, în istoria filmului. **Moara cu noroc** era încă în plină maturitate regizorală, dominat însă de atmosfera romantică a nuvelei cu psihologiile ei complicate, prinse în caruselul destinului, spectaculoase eșecuri existențiale. Victime, în fapt, ale prozei lui Slavici cu acumulările ei dramatice lente, tensiuni cînd mocnite (stilul taciunilor sub cenușă" îl numește Călinescu), cînd explozii de pasiuni vitale, misterioase (un „energetism artistic" îi atribuie Pompiliu Marcea) a inspirat creator cinematograful „Gheara leului", pecetea marelui scriitor realist de la sfîrșitul veacului trecut, a marcat puternic toate ecranizările operei sale. Lucru mai rar, s-o recunoaștem, în istoria filmului. **Moara cu noroc** era încă în plină maturitate regizorală, dominat însă de atmosfera romantică a nuvelei cu psihologiile ei complicate, prinse în caruselul destinului, spectaculoase eșecuri existențiale. Victime, în fapt, ale prostrilor patimi, slăbiciuni, condiționări sociale. **Dincolo de pod** prelua mai liber universul Marei", dar stilul „taciunilor" antrenînd finalmente într-un vîrtej fatal determina hotărîrile și plastica filmului și mișcarea interpreților. Atrași de ritmul narativ al nuvelei „Pădureanca", autorii versiunii ei filmice, urmînd descrierile minuțioase, tensionale, supun literatura unei elegante alchimii cinematografice.

Apărută cu zece ani înaintea „Marei", „Pădureanca" prefigura niște destine pe care romanul — primul roman realist al satului românesc — le va dezvolta apoi pregătind printr-o tehnică și o artă a construcției, pînă atunci necunoscută în proza autohtonă, apariția capodoperelor rebreniene. Persida, fiica Marei, va încerca și ea, ca frumoasa fată din Zimbru să se împotrivească sentimentului ce o copleșește „ca un blestem", dar pe care și-l va asuma eroic (da, eroismul femeilor puternice din slăbiciune) înfruntînd ceea ce bărbații nu îndrăzneau: ostilitatea familiei, gura satului, prejudecățile. Și, mai ales, lașitatea celui iubit. Iubit cu o duioșie maternă, ca un copil, căruia îi porți de grijă. E ceea ce explică hotărîrea Siminei-acel „trebuie, tu nu vezi că trebuie!" rostit răspicat lui Șofron, hotărîrea de a rămîne în preajma tînărului bicisnic, temător — în versiunea filmică, de moarte ca și de viață: („Ce echilibru îți dă ție această frică egală de holeră ca și de dragoste" — îi ironizează cineva, pe Iorgovan).

Într-un spirit — i-aș zice integrator — vizînd toata opera clasicului, opera cu motive ce se reiau, se amplifică și se întregesc armonios, (cum sînt cuplurile-perechi măcinate de aceeași „iubire nefericită: Persida—Nati, Simina—Iorgovan) au preluat nuvela autorii filmului: scriitorul Augustin Buzura și regizorul Nicolae Mărgineanu. Primul, cu experiența prozei analist-moderne, celălalt, omul de film, cu experiența unor creații de referință, îndatorate unui ușor expresionism: **Luchian** și **Întoarcerea din iad**. Din colaborarea aceasta sobră, eficace, rezultă o bine cumpănită modernizare a nuvelei, echilibrat desprinsă din pagina vremii prin sugestive trimiteri la epocă, — unele inexistente or abia sugerate în carte: discuțiile intelectualilor ardeleni animați de idealuri ale revoluției pașoptiste, tabloul lui Avram lăncu la loc de cinste în casa unui dascăl, acuzarea de lașitate, de egoism pe care i-o fac prietenii lui Iorgovan, feciorului „bogătoiului din Curtici", cînd

(Continuare în pag. 10)

Alice MĂNOIU

Dragostea ca o lungă și răbdătoare suferință (Șerban Ionescu și Manuela Hărăbor)

Slavici și Nicolae Mărgineanu prilejuind lui Victor Rebengiuc o admirabilă creație (aici alături de Mihai Constantin)

interpreți și roluri

Demnitatea răbdării

De două ori în cuprinsul nuvelei, prozatorul adună într-o singură frază personajele principale; prima dată, liantul este un pericol abia presimțit: „Busuioc, bogătoiul de la Curtici, fecioru-său Iorgovan, Simina, fata crîsnicului din Zimbru și Șofron, care tot mai stetea la casa lui Busuioc, toți patru erau foarte mîhniți și parcă se temeau de vreo primejdie".

A doua oară, Simina dispare din „cadru": „Busuioc, bogătoiul din Curtici, fecioru-său Iorgovan și Șofron, care tot mai stetea și acum la casa lui Busuioc, sărira toți trei în picioare, cînd aflară că Simina s-a mutat la Șocodor..." Primejdia avea acum un nume. În ciuda acestor determinări atît de exacte, fixate de Slavici, forța filmului și, implicit, a celor trei interpreți ai bărbaților: **Victor Rebengiuc** — Busuioc, **Adrian Pintea** — Iorgovan, **Șerban Ionescu** — Șofron deplasează liniile și schimbă accentele, infuzînd complexitate și un alt mister relațiilor dintre ei, definindu-i — dincolo de raportarea la răspunsul Pădurencei — prin propria lor mișcare existențială. Augmentativul „bogătoiul din Curtici", lipit mereu de numele lui Busuioc, este tradus pe ecran prin prezența dominatoare a acestui om mereu îngrijorat de ceva. Ochii lui Victor Rebengiuc adulmecă primejdia, dar se înșeală asupra direcției și imineței ei, drama elementară a personajului fiind drama neputinței de a accepta adevărul. Doar violența șocului îl aruncă în plină evidență. Lîngă el se mistuie Iorgovan, fecioru-său, dar atîta timp cît știe că „îi lasă averea", nu vede rostul frămîntărilor. „Se mistuie" este, cred, cel dintîi verb potrivit pentru Adrian Pintea. Ceea ce credea Busuioc despre băiat (un neisprăvit, „nici plugar, nici om cu carte", se pierde ca sugestie, chipul răvășit al actorului pas trînd doar acea „învrăjbire cu el însuși", de rata tînărului pentru care „viața nu are nici cap, nici coadă". Îndîrjirile îi sînt scurte — și în fața tatălui și în raporturile cu Șofron — cu de la sine puteri retezate, dintr-un sentiment al zădărniciei lor. Natură contorsionată, Iorgovan nu-și dorește nici o biruință, dragostea respinsă sau nu, rivalitatea învinsă ori ba nemaipuțind potoli un chin mai adînc și mai rău. Probabil că, în simplitatea lui, singurul care îl înțelege este Șofron, argatul, căruia Șerban Ionescu îi transferă mai puțin îngăduința blîndă d in nuvelă, cît demnitatea răbdării. Înalt, învești mîntat în albeața cămășoaielor cu care parcă dislocă spațiul, ca o abia perceptibilă amenințare, Șofron știe ceea ce alții — inclusiv Iorgovan, înstrăinatul — nu au stat să priceapă: că doar o zguduire îl poate aduce pe Busuioc în preajma realității. După ce i se refuză înapoierea banilor și i se poruncește să ude curtea, o inundă pur și simplu, o afundă în noroi, dezlănțuie, cu gesturi tot mai încrîncenate, un început premonitoriu al unei alte urgii. A respins Busuioc holera („holera în timpul secerișului, nu există"), închide ochii în fața revoltei, cum va întîmpina moartea? Mistificîndu-i cauza, înnebunind ori simulînd nebunia? Întrebarea, tulburătoare, plasează definitiv filmul în registrul tragic.

Magda MIHĂILESCU

debutul

Frumoasă fată, Simina!

Evinovată Simina de năpasta abătută peste casa lui Busuioc, bogătanul din Curtici, tocmai cînd blestemata de holeră trecuse? E vinovată padureanca pentru că e atît de frumoasă, încît flăcăii și bărbații în toată firea își pierd liniștea văzînd-o? E vinovată că Iorgovan, fiul lui Busuioc, e bolnav de boala fără nume „Cînd vrei să nu voiești ce vrei, și simți că nu poți voi nimic, că te duce altul cum le poate?"...

E frumoasă Simina! Gesturile ei au grația înnăscută a lujerului de nalbă. Ele cad, împezi, și la seceriș, și la joc, și la sărutat. Privirea ei caută drept, albastru, fără ascunzișuri. Demnitatea neprihănirii. Curățenia picioarelor desculțe mîngîind pămîntul. E frumoasă Simina! Frumusețea holdei dată în pîrg, frumusețea vîlcelelor catifelat adumbrite de păduri misterioase. Frumoasă, dar săracă. Sub semnul dionisiac al secerișului, soarta o mînă sub blestemul imposibilei iubiri. Căci totul o desparte de Iorgovan: avere, obiceiuri, prejudecăți, morală. Simina iubește dureros, fără speranță, fără înțelegere. Cum e, la rîndul ei, iubită de Șofron. Curajul înfruntării dragostei. Dîrzenia constrîngerii interioare. Între cel pe care îl dorește și cel care o dorește. Între chemarea tainic irezistibilă a iubirii și datoria filială. Un simbure profund dramatic, declanșat tragic prin moartea tatălui sub secera holerei. Rol dificil, piatră de încercare, apropiat, ca personalitate cinematografică, de cel al Veronicăi din **Întoarcerea din iad**. Simina, ca și Veronica, două „suflete tari" aparținînd, desigur, unor matrici culturale diferite.

Alegerea lui Nicolae Mărgineanu, a ochiului său talentat de regizor-operator, e fără greș: tînăra debutantă Manuela Hărăbor. Cosițe grele, aurii ca strălucirea spicelor de grîu, ochii albastrului cer de vară, mers moale, catifelat, obraz limpede, transfigurînd lumina asemeni statuilor lui Rodin, bust înalt, feciorelnic.

Evoluția personajului în interpretarea actriței este sigur punctată, de la hirioana adolescentină a îndrăgostitei, la pietrificarea durerii vinovate a fiicei în doliu, respingînd pețitul lui Busuioc-tatăl. Manuela Hărăbor construiește stări complexe cu un zîmbet părelnic fluturat cu o încruntare încărcată de înțeles din sprînceana frumos încondeiată, cu o lacrimă dureros de adevărată, țîșnită din adîncul sufletului ei alb. Manuela Hărăbor trăiește exuberanța solară a secerișului și premoniția sfîrșitului tragic al lui Iorgovan, în balada Pacurariului, ca și disperarea împăcării în fața morții...

Prin prisma întîlnirii, inteligent conduse, între eroină și interpretă, filmul **Pădureanca** poate fi considerat o reușită artistică.

Mădălina STĂNESCU

Producție a Casei de filme Patru. Scenariul: *Augustin Buzura.* **Regia:** *Nicolae Mărgineanu.* **Decoruri:** *arh. Magdalena Mărășescu.* **Costume:** *Mioara Trandafir.* **Muzica:** *Cornel Țăranu.* **Imaginea:** *Doru Mitran.* **Montajul:** *Nița Chivulescu.* **Coloana sonoră:** *Silviu Camil.* **Cu:** *Victor Rebengiuc, Adrian Pintea, Șerban Ionescu, Manuela Hărăbor, Melania Ursu, Dorel Vișan, Nicolae Toma, Mihai Constantin, Claudiu Stănescu, Larisa Stase Mureșan, Dan Bădărău, Florin Anton, Eugen Harizomenov, Ion Haiduc.* **Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București".**

Cinema
Nr. 4 (291)
Anul XXV
Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste
București, aprilie, 1987

https://biblioteca-digitala.ro