



Cine
ma

Nr. 7 (294)
Anul XXV

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

**Sensul dominant
al filmului românesc:
actualitatea**



„Aș menționa activitatea politico-educativă, de dezvoltare a conștiinței revoluționare, socialiste, deoarece numai pe baza înțelegerii generale a necesităților dezvoltării țării în noile condiții, a aplicării ferme a principiilor socialismului științific, a materialismului dialectic și istoric, a realizării unei științe și culturi înaintate, a unei educații generale care să țină seama de noile cuceriri din toate domeniile de activitate vom asigura înaintarea fermă a patriei noastre spre înaltele piscuri ale societății comuniste“.

Nicolae CEAUȘESCU

din Cuvîntarea la Marea adunare populară din municipiul Oradea

sub semnul Festivalului național „Cîntarea României“

Dragostea de film în cetatea Băniei

Gheorghe Muravevici („Mura“ cum îi zic prietenii) nu este erou al muncii socialiste. Este doar șef de tură la fabrica de acetală-ahidă a marelui combinat chimic de lângă Craiova, dar el cunoaște specificul muncii de aici, disciplina, abnegația de care trebuie să dai dovadă în orice moment. Fiind bun în producție, a vrut să fie bun și în film. Așa se face că după o zi și o noapte în combinat, Gheorghe Muravevici a venit să-și proiecteze filmele și diaporamele sale „proaspete“, realizate în ultima ediție a Festivalului național „Cîntarea României“. O proprie selecție, diversă ca gen (reportaje, poeme cinematografice, film cu interpret, animație) a demonstrat ambiția acestui autor de a arăta că a devenit, nu peste noapte, ci prin muncă sa, unul dintre creatorii de frunte ai Craiovei și chiar din țară. Întîi a proiectat A doua înfrîngere, o transpunere notabilă a unei nuleve de Bedros Horasangian (aceea cu căcăleala de 1 aprilie), e adevărat aici fiind ajutat de jocul excelent al unor actori de la „Naționalul“ craiovean. Cîli însă nu sînt ajutați și totuși nu realizează mare lucru? Filmand într-un spațiu mic, închis, fără posibilități majore de a opera în imagine, Gheorghe Muravevici ne-a dat măsura evoluției sale, realizînd un adevărat film artistic, calitățile sale de cineast pu-înd fi remarcate și în celelalte producții: Măstacul (un film despre azalezele chimice), Pădurile Cernat, un poem despre baile Herculanene și, în special, În pom, o animație bună, scurtă și cu idee.

Filme bine realizate au mai fost și altele în gala județeană de la Craiova. Cadran solar — realizat de cineamatorii Casei de cultură municipale Craiova, care și-au propus să arate nou chip, cei de astăzi, al cetății Băniei — este unul dintre acestea, chiar dacă montajul nu i-a conferit un ritm mai alert.

Aceleași cuvinte se pot spune și despre producțiile cineclubului Întreprinderii „Electroputere“ (Progres tehnic, Omagiu, Cercuire calităților), din păcate aici comentariul pre-

luat parcă „ad litteram“ din presă trece uneori pe lângă generoasele subiecte abordate și, mai ales, pe lângă taturile lor umane.

Interesante au fost și filmele Trepte spre afirmare realizat de Paul Sarpe de la cineclubul sindicatului învățămînt Craiova, unul din pionierii cineclubismului de la sate (Birca) trecut acum la oraș și, respectiv, Tampoanele nu lăsa, o peliculă de protecția muncii bine structurată, avîndu-i ca autori pe cineamatorii de la regionala CFR Craiova.

Surpriza galei însă au constituit-o, alături de Gheorghe Muravevici, filmele realizate de Gheorghe Catana de la I.M.M.R. Craiova, care proiectat Via, un film despre copiii de la o grădiniță și preocupările lor și, în special, Vocea inocenței. Despre acesta din urmă se poate scrie mult, nu numai pentru că este o reușită a autorului, ci, mai ales, pentru subiectul abordat, un subiect care și-a propus combaterea parvenitismului. Așa se face că Gheorghe Catana ne-a prezentat o familie, o familie în care există doar firma nu și unitatea, o familie în care bunicul și nepotul erau neglijanți în vederea atingerii unor scopuri — socotele „mai nobile“ a realizării unor interese. Dincolo de imagine (Gh. Catana s-a jucat excelent cu aparatul de filmat, realizînd imagini de mare acuratețe) trebuie subliniat însă și jocul actorilor de la „Naționalul“ craiovean, joc care a contribuit mult la reușita filmului.

În sfîrșit, un element interesant și pentru alte județe: iată, tot în această gală, am avut prilejul să urmărim și un film de artă, un eseu, de fapt, plin de metafore și simboluri. Lîngă noi, pămîntul produs chiar de directorul Centrului județean de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă Florin Sîsu, care anunță împreună cu cei cîți mai sus, o nouă dimensiune a cineamatorilor din Oltenia, aflați în constituirea unuiu dintre principalele centre cineamatore din țară.

Florin VELICU

Constantele și

Se vor împlini, nu peste multă vreme, patru decenii de cinematografie socialistă în România. Patru decenii, în viața unei cinematografii, înțind seama de vîrsta generată a artei a șaptea — abia în miezul deceniului următor centenar — nu reprezintă un interval prea mare. Dar pentru filmul românesc, acești 40 de ani au însemnat (aproape) totul. Au pus în evidență, adică, aspectele rosturi culturale-educative ale cinematografiei, au jalonat un proces complex de maturizare estetică, au dus la constituirea și consolidarea unui larg front creator, cu personalități pregnante și distincte în toate domeniile activității artistice. S-au strîns, de-a lungul acestor ani, destul de multe filme de vîră, ale unor regiuni de vîră, care vorbesc de la sine despre stadiul evolutiv al cinematografiei naționale și despre perspectivele procesului creator. Ne reîntorcem mereu cu gîndul la acele (aceste) filme de referință care însoțesc, ca niște borne, drumul ascendent al producției de filme. Și peliculele respective, înscrise pe filioane tematiche din ce în ce mai limpede conturate, mai substanțiale, mai programatice, desenează, de fapt, însăși devenirea cinematografiei noastre dinspre ieri spre azi, portretul unei cinematografii robuste, care a avut, are și mai are multe de spus spectatorilor, contemporaneității.

Cînd pe ecrane apărea un film precum Răsuna valse de Paul Călinescu (asta se întîmpla în 1950, publicat a simțit, neîndoiros, dincolo de simplitatea intrigii, „noutatea de fond“ a acestui film de răscură. Cinematograful românesc descoperea actualitatea, înlocuia, de fapt, mirajul „imaginii în mișcare“ (care se poate petrece oricînd, oriunde, dinspre sfîrșitul secolului trecut pînă astăzi și pînă întotdeauna) cu mirajul vieții, al realității. „La scară“ — pentru că trebuie să păstrăm mereu o scară a valorilor, în interesul nostru, al tuturor —, respectivul moment cinematografic din istoria cinematografiei noastre echivalează cu socul produs de neorealismul italian în epoca imediat postbelică, pe vremea cînd cinematograful peninsular era victima „tefeloanelor albe“. Într-un anume fel — fără a apela, adică, la o exigență artistică superioară —, despre o „viață ca-n filme“ se putea vorbi în cinematografia românească și pînă la Răsuna valse. Dar acest film, cîruia

nu-i putem spune altfel decît „moment de cultură“, răsturna spectaculos concepția de pînă atunci a cinematografului. În primul rînd pentru că — printre personajele sale de factură oricum însoțită — propunea un „personaj“ structuralmente nou: santierul. Desigur, „hei-rup“-ul brigadierilor din acest film (care va împlini la rîndu-i, nu peste foarte multă vreme, patru decenii) se conjugă, în epoca respectivă, cu un „hei-rup“ cinematografic: filmul românesc se afla, practic, încă la ora uneltor dintîi, concepția despre cinematograful era tributară încă unor cîlee „la modă“, producția socialistă abia își rostuia chipul și menirea. Dar Răsuna valse, filmul de acum aproape patru decenii, pe care-l revedem mereu cu emoția descoperirilor, inaugura, practic, cel mai fertil „ironson“ al cinematografiei socialiste: acela al filmului de actualitate. Prin Marcel Anghelescu, Geo Barton, Radu Beligan, Eugenia Popovici, Angela Chiruaru veneau pe ecran personaje ale unei noi realități sociale...

Din acei ani de început, ne-au mai rămas cîteva filme care dau „măsura“ timpului evocat, altă în ceea ce privește problematica adusă pe ecran, cît și — mai ales — „tonul“ cinematografic. Le putem considera, fără printr-o investigație realistă, deci, a vieții satului de atunci și — respectiv — printr-o comedie satirică, filmul românesc realizează, practic, primele sedimentări valorice. Drumul ascendent al cinematografiei noastre a fost determinat și condiționat de factori diverși și, poate, în primul rînd de afirmarea unor personalități artistice, care au contribuit, în mod decisiv, la impunerea și consolidarea originalității filmului românesc. Dar personalitatea unei cinematografii nu înseamnă, practic, numai suma personalităților creatoare, ci este determinată, firesc, de constantele cu caracter definitoriu ale însuși procesului creator. În această ordine de idei, o trăsătură dintre cele mai specifice ale filmului românesc a fost și este caracterul afirmativ, constructiv și demersului socio-politic și cultural-educativ. Ală prin prizma opțiunilor tematiche cît și în alegerea modalităților filmice propriu-zise, ci-



vîrstele actualității

în întâmpinarea
Congresului Educației Politice
și Culturii Socialiste

neastri nostri cei mai reprezentativi au ținut și în să se adreseze prezentului și viitorului cu argumentele timpului lor, oferind — prin filme realizate — prețioase documente artistice despre semnificativele evenimente petrecute în realitatea românească a ultimelor patru decenii, în ansamblul vieții și pe planul mutațiilor în conștiințe. Ca o consecință logică, s-a afirmat și s-a consolidat treptat vocația politică a cinematografiei românești, filmul devenind nu numai „martor” ci și „participant” activ la dezvoltarea societății contemporane. Adăugând forța reprezentativă a incursiunilor din spate și a filmului de actualitate, în cotidian și capacitatea prospectivă (ambele afirmate cu precădere în cel 22 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului), avem în față doar câteva dintre acele — cum le numeam — „constante cu caracter definitoriu” care au însoțit evoluția dinspre ieri spre azi a filmului de actualitate. el însuși o constantă definitorie a cinematografiei naționale. Dacă în scurtă — totuși — istorie a filmului românesc de actualitate au fost și pelicule peste care timpul a așternut uitarea (și au fost, desigur), acestea se datorează și faptului că în ele nu s-a putut „citi” istoria timpului evocat. Viața și realitatea artistică au demonstrat nu o dată: pentru a citi într-o creație cinematografică istoria unui timp, nu ajută la nimic doar calendarele de perete, cu data exactă a desfășurării acțiunii, și nici măcar calendarele de birou (chiar dacă pe ferestrele respectivelor birouri se profilează curtea unei mari uzine). Creațiile cinematografice care au jalonat evoluția filmului de actualitate pun în evidență condiția indispensabilă a peliculelor menite să învingă timpul, să poarte peste ani mesajul unei spiritualități specifice: adevărul cineast al contemporaneității (care găsește, prin fapte lucruri, cit mai semnificative subiecte și probleme ale actualității) face, practic, istorie contemporană. Citi despre filmul cu tematică istorică, nici el nu poate fi lipsit de dimensiunea contemporaneității: punctul de vedere al prezentului (cu toate implicațiile sale politice, sociale, filozofice, morale, estetice) constituie, trebuie să constituie, „cheia” relației fiștii dintre film și timpul de referință al acțiunii.

Urmasind din această perspectivă evoluția conceptului de actualitate în filmul românesc, putem întrevădea etape distincte. Despre „semnul pozitiv” al relaționării cu viața am

vorbit, ar mai rămâne, poate, de adăugat un exemplu: acela al filmului (cam) uitat *O mică întâmplare* de Gheorghe Turcu, un film de acum trei decenii, cu vîna satirică, amuzant — dar cu „haz de necaz” —, străbătut de fior civic. Dar filmul de actualitate, în acel timp, era o prezență rară în repertoriu, o preocupare oarecum întâmplătoare. O cristalizare a altitudinii cineastilor și producătorilor față de filmul de actualitate a putut fi remarcată în peliculele realizate înspre mijlocul și sfîrșitul deceniului 7. Treptat, filmele inspirate de realități prezente au început să constituie „co-

Cosasu), sancționînd plătirea indiferență prin viața a unei adolescente „fermecătoare”; anii în care regizoarea Malvina Ursianu, în *Gloconda fără suris*, desena cu finețe și adevăr psihologic portretul unei femei contemporane; anii în care Virgil Calotescu, în *Subteranul*, pe un scenariu de Ioan Grigorescu, pătrundea în „subteranele” conștiinței, situîndu-și acțiunea printre căutătorii „aurului negru”; anii în care regizorul, debutant pe atunci, Serban Creangă aducea pe ecran, în *Căldura*, povestea unor tineri aflați la răsrucea drumurilor de viață. — Erau anii în care filmele

Ceaușescu la una dintre acele întâlniri — și pentru a delata corespunzător locul cinematografiei în sistemul mijloacelor de educație, de formare a omului nou, trebuie să pornim de la principiile etice și estetice ale socialismului, de la scopurile societății noastre”. Se sublinia, astfel, principala rațiune de a fi a cinematografiei, artă angajată prin definiție, menită să vibreze la unison cu ritmurile construcției socialiste. Despre multe tendințe noi se poate vorbi, referindu-ne la filmele de actualitate ale anilor care au urmat. Despre „deschiderea tematică” spre problematica specifică a unor colective muncitorești, inaugurată prin pelicule ca *Proprietarii* de Serban Creangă și *Trei scrisori secrete* (de Virgil Calotescu, pe un scenariu de Platon Pardău). Despre infuzia de gînd creator tînar adusă de regizori precum Mircea Daneliuc (prin *Cursa hîrîi*, apoi prin *Proba de microfon* și prin filmele care au urmat), Dan Pița (de la antologicul *Filip cel Bun* încocoare), exemplele prelungindu-se, firesc, pînă în prezentul imediat. Despre forța „filmului politic”, impusă îndeosebi prin filme ca *Puterea și Adevărul* de Manole Marcus (pe un scenariu de Titus Popovici) și *Clipa* de Gh. Vitanidis (pe scenariul lui Dinu Sărau). Despre creșterea combustiei etice a cinematografiei noastre, evidentă în filme precum *Ilustrate cu flori de cîmp* de Andrei Blaier, *Mere roșii și Casa dintre cîmpuri* de Al. Tatos, *Drum în penumbra și Iarașea din tren* de Lucian Bratu, *La barba verde de acasă* de Stere Gulea, *La capătul liniei* de Dinu Tănase, exemplele continuînd, firesc, pînă în prezentul imediat. Au mai apărut pe ecran și filme de actualitate cu o perspectivă îngustă, uneori deformantă, asupra actualității realității, pelicule cu miză socială și estetică mică. Dar frontul creator al cinematografiei noastre s-a diversificat și consolidat an de an, reprezentînd astăzi o forță capabilă să confere filmului de actualitate noi parametri de interes socio-politic, cultural-educativ și public. Este firesc să fie așa. Răspunderea complexă a filmului românesc față de realitatea în continuă și spectaculoasă devenire ale României socialiste, o răspundere, deopotrivă, politică, morală, filozofică și estetică, o răspundere — în primă și ultimă instanță — comunistă, este mereu mai mare și mai generoasă.

Călin CĂLIMAN

Personalitatea unei cinematografii
nu înseamnă doar suma
personalităților sale creatoare,
ci și
constantele tematice și estetice
ce o definesc.
Una, majoră: vocația filmului politic

Ioana vertebrală” a fiecărui an cinematografic. Erau anii în care regizorul Savel Stîncu portretiza cu duioasă, nostalgic și luciditate vîrstele omului (*Anotimpuri*), cînd Geo Saizescu își consolida vocația comică printr-un film tonic, cu umor robust, inspirat din viața satului (*Un suris în plină vară*), cînd Andrei Blaier își afirma — la rîndul său — vocația de „poet al cotidianului” (*Diminețile unui băiat cuminte*). — Erau anii în care Mircea Săucan — pe un scenariu de Horia Lovinescu — făcea un film de actualitate perenă, „pentru mai tîrziu”, *Meandre*, o subtilă și incitantă meditație moral-filozofică pe tema funcției sociale a artistului; anii în care regizorul Lucian Bratu semna *Un film cu o fată fermecătoare* (pe un scenariu fermecător de Radu

unui regizor precum Lucian Pintilie constituiau puncte de referință ale filmului românesc de actualitate, prilejuind momente lucide și responsabile de meditație.

Primii ani ai deceniului 8 au însemnat pentru cinematografia românească o nouă ofensivă a valorilor. Întîlnirile de lucru pe care președintele României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a avut cu cineștii în acea perioadă (în 1971, în 1974) au imprimat un nou curs dezvoltării și creației cinematografice, determinînd un spor de exigență și răspundere, maturizarea spiritului civic, stabilirea unor criterii superioare de apreciere a realizărilor cinematografiei noastre. Pentru a înțelege mai bine — spunea tovarășul Nicolae

Simțul răspunderii,
simțul valorii
(Proprietarii
de Șerban Creangă,
cu Elena Sereda,
Octavian Cotescu,
Carmen Galin
și Nicolae Ifrim)

De la idee la faptă
(Facerea lumii de
Fugen Barbu și Gheorghe Vitanidis,
cu Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu,
Colea Răutu și Marga Barbu)

22 de ani de la Congresul
al IX-lea al P.C.R.

Sensul dominant al filmului românesc

Cineastul - martor

Am revăzut recent filmele ultimilor doi, trei ani, ba chiar unele mai vechi, ale „Sa-niei”. Repetarea contactului cu ele ridică de fiecare dată un alt val de peste fațte, ca și de peste filmele care le consemnează. Cât de împede își apare, de exemplu, că un document al realității trebuie să pornească chiar de la ea și nu de la nu știu ce idee de „mizanscenă” care transformă, până la urmă, faptul în pretext și mizanscenă în text, iar persoana autorului, în personaj central. Revăzându-l, îmi aminteam mai bine, de pildă, pe acel președinte de ogoare bănățene care se poartă cum îi este felul fără să ia în seamă nici că e filmat, nici că se înregistrează ce spune sau cum spune, cum se răstăsele el „în telefon” sau cum își pledează cauza la un for local, tot prin telefon, pentru că nu are timp să bată pe la uși. În agricultură — dar parca în rest nu-l ia fel? — totul e să faci treaba potrivit la timpul potrivit. Natura nu este cea-ia birocratică, iar agricultorul e cu ochii pe ogor. Lui nu-i sună nici un clopoțel să-l anunțe să iasă pe cîmp. El trebuie să-și sune singur pentru că altfel pierde bătaia și spicul se scutură. O mie de treburi îl asaltează pe omul puțin obosit, care — se vede — o grijă are: să nu se piardă în fleacuri și să nu-i piardă din vedere pe ai lui, de pe sutele de hectare. Ei, aici, e la post de comandă și îi are la capătul firului pe toți ceilalți împreună cu care răspunde de „mașina” asta a ogoarelor. Intre două discuții — așa cum se obișnuiesc pe la ei — fără prea multe menajamente, dar și fără bruscări, ci spunând doar lucrurilor pe nume, președintele — pe care îl urmărește cu atîtă discreție, dar și atîtă simțință a „vederii” subiectului său, Felicia Cernăianu (filmul este *Belug în Banat*) — are răgazul să-și mai slăbească gulerul de sub cravată, să-și treacă palma peste fruntea transpirată. Îi surprinzi chiar și un zîmbet, un zîmbet spontan, firesc, pentru că realizatorul știe să aibă răbdare, să aștepte momentul care ei îi spune multe despre omul din fața ei, știe să-și surprindă fără ca nici el și nici noi, spectatori, să băgăm de seamă cît de mult a urmărit a un gest mai obișnuit, unul din acelea pe care alții îl iasă să treacă pentru că, vezi bine, pe ei nu-i interesează decît ceea ce ar ieși din comun. Nu știu ei cît de neprețuit este tocmai gestul care subliniază ceea ce este mai omenească în om.

Se schimbă filmul, se schimbă locul, nu mai sînt cîmpii înverzite, spații largi, nu mai sînt nici flori și nici aleele sediului C.A.P. Nu, aici totul e altfel. Aici totul pare să existe sub semnul aspririi. Clima e grea, viața e grea, munca e grea, natura e superbă, dar rea. Sîntem la mare înălțime, undeva în creier de munte. Păsările înzepzite cîșcesc cîteodată, dar rar, rar de tot, cînd le ajunge cîte o răză de soare. Mai des ele se ascund, misterioase, în fumul gros și întotdeauna amenințător al norilor cenuși. Săntierul hidrocentral este pare o înfruntare a naturii. Și înfruntare și este pentru că domesticirea cursurilor de apă și îndreptarea lor spre un lac de acumulare nu este altceva decît înfruntare, luptă, sacrificiu, cîteanță, pricepere, știință și conștiință.

Oamenii de aici și omul care conduce săntierul, inginerul șef aflat în fața camerei de filmat — pe care și el pare s-o ignore văzîndu-l de treburile lui care nu sînt nici puține și nici ușoare — nu defilează prin fața aparatului pentru că, iarăși, Felicia Cernăianu „a de vină” și pentru isprava asta (filmul se intitulă *Pe Valea Fumoșei*) — cineastul a avut grijă să se contopască cu cei de-aici, să se dizolve în viața lor, să-i înțeleagă și să-i vadă dinăuntru și nu dinăfară (cum se face de-alteori ori cînd se consideră că a se ascunde sub vorbe mari și sonore, sub cifre sumptuoase și „tari” ar fi de ajuns pentru a vorbi despre un efort uman fără să-ți seama de om). Cei de aici, și omul din prim planul filmului mai ales, au de-a face cu neobișnuitul, fac o treabă care presupune și modelarea naturii și a lor înșile. Dar prin firea lor și, pe cît înțeleg, mai ales prin strădania lor, au ajuns la acea înțelepciune care explică de ce pot face ceea ce fac — și anume, de a trata neobișnuitul acesta la scară umană, de a considera totul firesc, de a nu se umfla în pene, de a nu se lăuda și de a nu simți, în viață, nevoia de mizanscenă.

Cît de mult seamănă și se aseamănă cei doi oameni ai Feliciei Cernăianu care muncesc la distanță mare unul de altul, dar care, mîndre, bine ar face ca într-o bună zi, „să facă cunoștință” cum se spune prin „Ardealul plin de dealuri”. Ar avea ce-și spune și n-ar fi rău să nu lipească nici martorul Cernăianu.

Mircea ALEXANDRESCU

Dornici să știe...

Cînd un copil întreabă... este sugestiv titlu al unui documentar dedicat cîrioziității mereu nepotolite a celor mici, film semnat de Alexandria Irimia. Autoarea le răspunde în jocul imaginației potrivit vârstei interlocaților ei. Să preluăm însă întrebarea celor atît de dornici să știe, dîndu-i o rezonanță mai amplă. Deci, cînd cineva întreabă cum au fost, cum sînt anii ultimilor două decenii din viața țării, cine ar putea să răspundă mai convingător, mai exact și totodată mai pătîmăș decît rolele din arhivele Studioului „Alexandria Sa-niei”. Odată scosă la lumină eracranului, ele își scutură, ca prin minune, praful și încep a povesti, ca într-un basm, dar un basm care s-a întîmplat aievea, îndrăznește fapte ale unor Feți Frumoși și Ilene Cosînzene în haine de lăcuț.

Săntiere, hidrocentrale, uzine se ridică sub ochii noștri de la prima la ultima zăcă de beton în Barajul Siri-Curaj pentru fiecare zi, năpăsit de tușa poetică a regizorului Nicolae Căbel. *Dridu, 25 de megawati*, surprins în dinamismul emulațiilor de energie de Alexandru Gaspar, *Microprocesarele* de Alexandru Sîrbu, apt să satisfacă setea de cunoaștere a vîrstelor mai mici și mai mari deopotrivă, — sînt doar cîteva din zecile de exemple posibile.

În preajma colorilor industriali, dar nu la umbra lor, se perpetuează tradiția grației artistice transpusă și ea, azi, pe banda rulantă a proceselor de producție, ca de pildă în o fabrică modernă (de porțelan) de Titus Mesaroș.

Omul, ca însușiilei al acestuia arsenal al tehnicii moderne, îl regăsim în imagini dăruit și concentrat, istovit și triumfător, în nenumărate filme, dintre care amintesc invenții și invenții, realizat în tonalitate sobră de Ion Moscu; în *Roboții industriali*, într-un pasionat dialog al omului cu interlocutorul său, condus de Alexandru Sîrbu; îl regăsim în elanurile juvenile cu căutările, rătăcirile, dar și fermitatea vârstei, pe Canalul Dunare-Maree Neagră, în *Deci n-ai fi dragoste...* de Ioana Holban, ca și în optimismul și sincerul 18 ani. *Stop camera* realizat cu nerv de cineast-reporter de Sabina Pop.

Nu mai puțin, regăsim omul ca măsura tuturor lucrurilor pe întinsul ogoarelor, în ferme de stat sau în gospodării agricole colective, muncind cu tractorul, combina, camionul sau chiar — nu-i glumă — cu telefonul, dar întotdeauna cu pasiune și competență; am revăzut *Belug în Banat* de Felicia Cernăianu, *Ferma Dada* de Eleftherie Voiculescu.

Cînd cineva întreabă cum arată orașele și satele țării, documentariștii sînt pregătiți să răspundă. *Calea Moșilor Ieri și azi*, un documentar-liric semnat de David Reu, *Palatul tineretii* — *Cîmpina* înfățișat festiv de Ion Visu sau *Destinul urban al unei localități rurale* — pe care nu o numim ca să nu nedreptățim altăa altea care au pășit pe același drum și așteaptă aparatul de filmat — de Dumitru Done.

Un răspuns atotcuprinzător la aceeași întrebare îl dau filme ca *România, țara mea*, *Trepte de lumină*, 40 de ani de construcție socialistă, *Un fir lung de 365 de zile* în care documentariștii de vocație și cu experiență ca Alexandru Boiangiu, Ion Visu, Ion Moscu, Iancu Moscu orchestrează realitățile țării ridicate la puterea minții și faptelor omului din România de azi.

Adina DARIAN

Ei, tinerii din ziua de azi

O mină de tineri, „băieți” și „fete”, oameni la douăzeci și spre treizeci de ani, cu meserii solide, inginer mecanic, automatist, proiectant (încadrați la „Automatică”, de bună voie și nesiliți de nimeni, pe timpul lor, cu efortul lor și consumul lor nervos, mai sprijinîți, mai lăsați să se descurce „pe bază de prietenie”, s-au pornit să construiască roboți industriali. De ce? „Poate din dorința tinerescă de a ne afirma, de a ne depăși”? De ce? Ce să ne spună cîțiva „nebuni” care au avut o idee? De ce? Pentru că „robotul este productiv prin ritmicitate, el n-are nevoie de pauze, merge mai încet ca omul, dar nu se oprește”. Și pentru că ei gîndesc

pentru peste un timp, timpul cînd roboții vor lucra cot la cot cu oamenii, probabil. Și pentru că „robotul poate înlocui omul în locurile grele de muncă”. Și pentru că „De ce să avem accidente sau boli profesionale”? Și pentru că ei gîndesc productivitatea ca sentiment. Și pentru că, probabil, — completează rezgizorul prin imagini, nu prin vorbe — doresc să intre într-o polemică sănătoasă cu ideea de „Ah, tinerii din ziua de azi!” care nu mai sînt cum eram noi cînd eram tineri...

Ei sînt, firește, alții. Alții, adică așa cum sînt ei. Timizi sau ambițioși, ponderați sau pătîmași, ei își susțin crezul cu înverșunare uneori, cu înțelegere alteori, întotdeauna cu răbdare. Ei au dus la bun sfîrșit — pe care nu-l văd drept sfîrșit, ci, normal, un început de „altceva” — lucrul pentru care s-au zbatut și bătut (și pentru care, desigur, li s-a recunoscut), dar nu orbește, ci cu ochii larg deschși deopotrivă spre rezultatul muncii lor și spre reacțiile trezite de el. „Ei” fiind RIF, robotul în stare să înlocuiască omul în locurile grele de muncă, dar despre care unii spun că e prea scump, alții că „nu merge, domnule, nu merge din cauza roboților”, alții îl folosesc cîta vreme „parinții” sînt de față, pe urmă îl lasă „la nivel de expoziție”...

Ei sînt, în mod sigur, alții decît am fost noi cînd am fost tineri, pentru că iată-cîci de față complexe, în schimb cu umor, declară că, într-un fel, ei au reinventat bicicleta, pentru că la baza roboților lor nu a stat o documentație mai amplă decît... fotografii din prospecte. Și iată-cîci cum li judecă pe vîrstnici în funcție de atitudine față de munca lor, respectuși față de cei care au înțeles-o, ironici față de cei care au ignorat-o sau, și mai grav, s-au făcut că o apreciază, supărați cînd „cineva vorbește calm, din birou”, despre o treabă pe care nu o pricepe sau nu-i interesează. Înțelegători, totuși, față de toată lumea, pentru că „fiind bura de ceva nou, el trebuie să se obișnuiască cu acest nou”.

În ce-i privește, sînt obișnuiți cu noul, și sigur că sînt, din moment ce îl aparțin și le aparține. Ei sînt, într-adevăr, tineri din ziua de azi care trăiesc — normal! — cu toată ființa intens-arc spre mine, un mine pe care și-i pregătesc pentru că al lor este...

Tereza Barta și-a simțit perfect eroii. Ea a defilat noi alături, nu pe margine, ci în coloana lor, pentru că ea este de azi. Stilul ei este stilul filmului, iar stilul filmului se pliază pe stilul oamenilor despre care vorbește. Ah, tinerii din ziua de azi este, ca și eroii lui, lucid, agresiv, înțelegător, pătîmăș. Cu o privire unică asupra „Jenomenului” privește înfățișat-obiectivă a rezgizorului. Cu acua nota polemică-personală, o polemică folositoare pentru că ea dizolvă imaginea-prejudicată, imaginea agasată de: ah, tinerii din ziua de azi!... Reale, concrete, normale imagini „inventorilor”, în exercițiu funcțional sau în timpul liber, acasă, pe stradă, la masă, în autobuz, la zăpădă cu sau fără copii pe care i-au făcut pe timpul cînd ei gîndeau roboții, — imagini astea unuieră scrisorî oferite ochiului, alături cu tandrețe, pulverizează scurt ideea unui tineret de „neînțelese” numai pentru că ar fi de azi și nu de ieri. Numai pentru că ar fi el, sincer și declarat el și nu o reproducere fidelă după sfînta imagine a tineretii noastre. Ei sînt, fără glumă și cu cît folos pentru timpul lor care este și al nostru, tinerii din ziua de azi. „Frumoși nebuni ai marilor orașe”. Tineretul cu magicele...

Eva SÎRBU



La școala frontului, lecția sacrificiului de sine. (Noi, cei din linia întâi de Sergiu Nicolaescu, cu George Alexandru, Anda Onesa și Bogdan Stanovici)

mănesc: actualitatea

Tîrgoviște: Contemporania '87

Protagonista acestor filme: munca

Intotdeauna sau aproape intotdeauna, timpul hotărăște, cu echilibrată măsură, ce anume merită și ce anume nu, să se prezinte cu caracter de permanență la aspra, dar dreaptă judecată a publicului. În cazul Contemporanei, manifestare care se desfășoară de mai bine de un deceniu la începutul verii — anul acesta a cuprins zilele 2-5 iunie — lucrurile sînt limpezi. Nu o ediție, nu două, nu trei, ci deja douăsprezece ediții vin să confirme ideea că, în municipiul Tîrgoviște, filmele de scurt metraj (incluzind alături de pelecetele profesioniștilor de la studioul „Alexandru Sahia” și pe cele ale amatorilor semnale de entuziaști cineclubiști și-au câștigat conștiință susținătoare.

Este adevărat, interesul spectatorilor a crescut direct proporțional cu vizibila creștere a calității artistice a scurt metrajului, cu atât mai mult cu cît documentariștii și-au îmbunătățit simțitor aria preocupărilor și... media de vîrstă.

Tinerii cinești s-au grăbit să confirme că „Ja valour n'attend pas le nombre des années” și alături de mentori lor — îi vom numi deci pe Ion Bostan, Jean Petrovici, Dumitru Done, Olimpia Daicoviciu, Alexandru Gaspar, Pompiliu Gîlmeanu, Florica Holban, Eric Nussbaum, Virgil Calotescu, Pantelie Tîrfulă, Titus Măscaru, Ion Visu, Alexandru Sirbu, Felicia Cernăianu, Paula Popescu Dorescu s.a. — și-au dat măsura valorii, înscrind-și numele printre cei mai buni dintre cei buni: Nicolae Cabel, Sabina Pop, Ovidiu Bose Paștina, Laurențiu Damian, Ioana Holban, Anghel Mora, Copel Moscu, Luiza Cioacă, Doru Matei, Tereza Barla, Adrian Sirbu, Adrian Istrățescu, Alexandra Irimia. Ei s-au apropiat de miezul fierbinte al cotidianului cu matură curiozitate și viziunea lor despre acei azi care, surprins și imortalizat, devine parte a istoriei recente, s-a dovedit a fi compusă din perspective tinerescă, discretă ironie, aspră luciditate. Au privit cu atenție viața și discursul lor filmic s-a conturat critică rară a fi jignitor, profund și sensibil, epurat de banal. Au știut să aprecieze, încadrînd între polițiști și normali, munca îndrăgita a celor care, cu dăruire, pun umărul la construcția societății noastre socialiste.

„A visa înseamnă a merge înainte” roștește cu o undă de emoție în glas unul din eroii filmului intitulat sugestiv de Nicolae Cabel *Cușul pentru flacăra* al filmului distins cu trofeul „Contemporania” la ediția a XII-a.

Baraj este „prin definiție o construcție mare” — Nicolae Cabel și-a compus filmul într-o tonalitate viguroasă, optimistă, lasînd imaginii (autori Ilie Valentin și Gheorghe Cocoru) dreptul la poezia înălțimilor dominate, schimbate de mina și voința oamenilor. Am reținut câteva imagini pentru minte, inimă și cronică de film, imagini care se sprijină pe universal sonor creat de Andrei Bretz și Horea Murgu: un pickamer perforază stîncă, mușchii încordați ai muncitorului joacă sub pielea umedă de sudoare și „fundul sonor” ne umple urechile cu trîndă formidabil al unui greier rătăcit în iarbă, un munte se prăbușește sub presiunea unei explozii uriașe și

coloana sonoră ne mingie azul cu sunetele unui fluier. Nobila, pasionantă profesiune de documentarist a găsit în regiunile Nicolae Cabel omul potrivit, care știe să-și stăpînească, cu atență curiozitate, dificilă faptură. Să mai notăm, sub aceiași semnătură, *Oraș cu salcîmi, primăvară*, alt film care și-a prăvit un spontan dialog cu viața la timpul prezent.

Sîntem tinere mîlăde suind, pulsînd, existînd, par să spună eroii din 18 ani, *Stop cadru* (scenariu și regia: Sabina Pop), distins la *Contemporania* cu premiul al II-lea, ex-aequo, cu *Mareșal poștașilor* semnat de Copel Moscu. „Sîntem un altceva și ce e rău în asta? sîntem un altceva de bine” declară ei, mai ales pentru uzul celor care s-ar grăbi să judece pripit. „Sîntem o generație video” și imagini de laborator, unde se studiază limbi străne și se vizionează filme științifice, vin să le confirme suspuse. Ei sînt absolvenții de liceu și Absolvenții și-au intitulat filmul *Paula* și Doru Segal, apăsînd aceiași clapă a aceluiași moment ca Sabina Pop. Numai că absolvenții sînt priviți de Paula și Doru Segal dintr-un alt unghi, mai romantic, mai teatral, poate, dar este și acesta un unghi interesant, știut fiind faptul că sufletul nostru, ei bine, sufletul nostru e împrețuit de linii tremurătoare.

„Sîntem superficiali la prima vedere” se tot scuza, cite unul, cite altul, filmul Sabinei Pop 18 ani, *Stop cadru*. Detoc superficiali, alții doar la momentul prezentei pinului sufletească cînt timp vine clocotind pentru ei, pentru viitorul lor. „La revedere, peste un deceniu” se subînțelege urarea din filmul Sabinei Pop, care reușește performanța (detoc ușor!) de a le descria personalitatea. Un

film modern. Dacă modern înseamnă atunci cînt aparatul de filmat are cursivitate în mișcare, iar montajul urmărește atent sinuozitatea unor portrete individuale și de grup.

Mi se pare firesc să apropiu filmul Sabinei Pop — așa cum spuneam, o reprezentare a dualității val de documentarist — de filmul veteranelor Jean Petrovici, *Virtuozitate*. Și să explic de ce. Există o similitudine de atmosferă tinerescă, un nu știu ce fermecător care apropie cele două scurt metraje. „Maestrie o numesc specialiștii ieri noi, profanii, o numim virtuozitate” se spune în comentariul despre Ion Ivan Bonocrea, harpistul care știe că instrumentul lui e „un obiect în stare să simtă muzică, în măsura în care el o simte”.

„Zilele filmului documentar desfășurate în municipiul Tîrgoviște au fost de bun augur

pentru acel tip de filme care pune preț pe detalii semnificative și în care predomină sinteză generozitatea și tonul atănat. În fruntea „Joliului” se situează filme ca: *Un om al plîntelui său-Mircea cel Mare* (scenariu Lidia Popița, regia Gheorghe Horvat), *Prin Teleorman, azi*, semnat de Alexandru Gaspar, *Plata de viață*, în regia lui Erich Nussbaum, *Proiecții în timp de Ion Visu*, *Docurile pierdute* — portret Jean Marinescu, în regia lui Iulian Mihai, *Scrisoarea Mariel Tănase* în regia lui Laurențiu Damian, *Ceramica de Săcel și Colinde, Colinde străvechi* (regia Olimpia Daicoviciu), *Halterofili* regizat de Luiza Cioacă. Un top confirmat de premiile Contemporanei.

Ileana PERNES DĂNĂLACHE

Sibiu: Cedonia '87

Respirația în climatul culturii

O dată cu sosirea primăverii, documentarul este așteptat la Sibiu. Orașul acesta, de care s-a vorbit și s-a scris pînă la trecerea lui din viață a lui Nicolae Ceaușescu, este locul unde se desfășoară viața culturală și artistică a orașului. El nu poate fi străbătut de motocicliștii lui Fellini (din Roma), în mare viteză, cu farurile aprinse ca niște săbiu raze, nu are nimic din Rîmnic, nu-și dă seamă antonioniană, nu e o tragică Veneție (pe care tot noi ne-am închipuit-o tragică, pentru că ea nu se scufundă, ci se înalță centimetru cu centimetru, uind specialiștii și contrazicînd poezii), nu, nimic din toate acestea. Sibiu, cu forme campanice și armonizate, de o sobrietate și faconism formal și cromatic, ar fi plăcut unui Herzog, fascinat în opera sa de burgul medieval, sau, dat fiind tramvaiul cu o singură șină, trecînd de-a dreptul prin pădure, într-o goană nefirească — unui Nikita Mihaïlov, purtînd în el slave ale iubirii, spre tărîmuri unde vîntul le mai cîntă cîntec din fluier nupțial stelar... Sibiu trebuie străbătut la pas, atent, să nu strîvești linie, cu dețășarea care ține de la creșterea timpului. Turnul fierarilor, Bastionul roșu, primăria veche, muzeul Brukenthal, casele Haller și Reissen, curțile interioare si-biene — mine de aur pentru documentar — ochii caselor, care nu sînt acele ferestre de unde în alte locuri te priveșc ochii curioși, ci sînt ochi și gîndurile, ochii curioși, ochii îndreptați spre soare, niciodată privirea acestor locuitori ai Cîminului n-a cătat în jos. Un astfel de oraș a dat mîstă de notorietatea unui Sebastian Hann. Aici a apărut *Astra*; aici, în imina țării, putem privi și revînt un centru cu o străveche cultură românească. Era firesc, ca alături de alte manifestări culturale, Sibiu să-și deschidă porțile pentru documentar, într-o săptămîna intitulată *Cedonia*. Ce aduce nou această manifestare, pe lîngă cele de la Tîrgoviște (*Contemporania*) de la Piatra Neamț, Cozmești etc., este un fel de retrospectivă tematică a filmelor documentare, de la un an la altul. Filme grupate în cicluri — filmul de artă, filmul și pacea, filmul documentar istoric, portrete ale contemporanilor în filmul documentar, realitățile socialiste în filmul documentar etc. Alte cicluri au fost dedicate filmului științific — noile cuceriri ale științei și tehnicii în filmul documentar, cercetare și creativitate, și, enumerînd toate aceste tematici, alcătuite anual, am schițat un întreg panoramă al filmului documentar prezentat publicului sibian. Pentru cei care în-timpina, anual, această manifestare ca și pentru publicul de pretutindeni, această activitate, intelectuală, distracție, predicție sau patimă — cinema-ul — a intrat în obișnuință, cu o forță, a firescului, semnînd, tot mai mult, cu viața, prelungind existența noastră,

sau întrerupînd-o, pentru a medita cîteva minute la toate sărbătorile oferite de această artă.

Sibiu devine pentru o săptămîna, prin *Cedonia*, un abonat ferm la cinematograful documentar. Publicul, conservator al tăcerii și discreției, devine pentru câteva zile zgometos, curios, vesnic întrebător, probabil că „starea de masă” n-ar putea să-i placă unui Herzog, amator de burguri medievale, dar aproape nelocuit...

Prin „Cedonia”, documentarul capătă acel curs istoric firesc, de la filmele de pionierat la cele mai noi debuturi, prezentînd o autentică școală. Da, se pun întrebări, se cer explicații, ești apreciat sau de neiertat, se face adică, cu înțeles, după *Casul D* al lui Alexandru Boianu, se fredonează pe străzi, pe în-ortochestele străzi care au primit de altă ori echipe de filmare pentru lung metraje artistice, pentru cavalcade și urmări miste-riose, pe aceste străzi care s-au pretat de altă ori să-și schimbe cu candoare secolul, filmele, culorile caselor, să lase spre liberă plimbare pe boieri, haudici, revoluționari, contemporani, deopotrivă, pe aceste străzi deci, se fredonează muzica filmului în *Pădurea cea stăvoasă* (Titus Măscaru), muzică, iată, devenită slagăr, se înțelege și se gustă finețea umorului lui *Leopoldușelul lui Hrib* (Slavomir Popovici). Sensibilitățile plantelor (Mircea Popescu) stîmtește entuziasm, *Cale de dimineață* prin căminul antic al sufletului prin care mai bîntuie angosa, *Înțelegă pîciturii* (Mirel Ilișiu) neliniștește; *Despre strășinătate*... (Paula și Doru Segal) — amuză; versurile eminesciene din *Mircea cel Mare* — Un om al pîmîntului său (Gheorghe Horvat) impresionează prin căminul antic al comentariului filmului scris de Lidia Popița șterge colbul de pe cronici, ne dă starea aceea unică a „tragerii noastre de la Rîm”. *Alături despre mine*... (Adrian Sirbu) incită, se nasc polemici, iar filmul lui Bose Paștina rar ca sentiment, un cristăl de sticlă de contemplare, stil de dragă celor ce locuiesc aici. După *Ce facem pentru ei* (Felicia Cernăianu) se organizează mese rotunde, cu dezbateri furtivoase, prelungești pînă spre miez de noapte, istoria unui clinic (Destăpîțit-le române) este un cristăl de sticlă de contemplare, stil de dragă celor ce locuiesc aici. După *Ce facem pentru ei* (Felicia Cernăianu) se organizează mese rotunde, cu dezbateri furtivoase, prelungești pînă spre miez de noapte, istoria unui clinic (Destăpîțit-le române) este un cristăl de sticlă de contemplare, stil de dragă celor ce locuiesc aici. După *Ce facem pentru ei* (Felicia Cernăianu) se organizează mese rotunde, cu dezbateri furtivoase, prelungești pînă spre miez de noapte, istoria unui clinic (Destăpîțit-le române) este un cristăl de sticlă de contemplare, stil de dragă celor ce locuiesc aici.

Ediția din acest an, *Cedonia 1987*, a prilejuit o retrospectivă a documentarului istoric. Tema a asociat numele multor documentariști: Pompiliu Gîlmeanu, Gheorghe Horvat, Olimpia Daicoviciu, Adrian Istrățescu, Lenor, Pantelie Tîrfulă, Liliana Petringenaru, Paul Orza, Alecu Croitoru, Dumitru Seceleanu. Proiecția filmelor a devenit, într-o cronologie bine alcătuită, întreaga noastră istorie națională, de la Burebista, la Ștefăniș Roxel (Olimpia Daicoviciu), de la Basarab la Mihai Viteazul, de la Băloescu la Onisifor Ghibu, sibianul Ghibu, de la semnalul de luptă din '33 la insursecție, culminînd cu istoria contemporană, cu realizările din ultimii ani ale poporului nostru — un letopisat al istoriei, într-o săptămîna dedicată documentarului. Puterea acestor filme, evocînd personalități istorice, evenimente istorice — și poate lucrul cel mai important — destinul nostru istoric, mi-a dat sentimentul că documentarul românesc are spiritul și structura unui cinema militant, că oricî de departe s-ar sita o temă în trecut, sensul ei dominant trebuie să fie un sens actual. *Cedonia*, această manifestare de prestigiu a filmului documentar, înseamnă și bilanțul — conținînd succese meritorii, eșecuri inevitabile și evitabile și în plus, o mare, o nemărginită doză de speranță...

Laurențiu DAMIAN



Puterea adevărului și adevărul puterii (Puterea și adevărul de Manole Marcus după scenariul lui Titus Popovici, cu Ion Beseș și Silvia Stănculescu)

Piatra unghiulară a comediei:



În vespéralul Dudulenilor:
sobilul Mircea Aldea
(Ovidiu Moldovan).



Furtunoasa Aneta
(Tamara Buciuceanu).



Lena cea stoică
(Raluca Zamfirescu)

Seriozitatea

Raluca ZAMFIRESCU

Sint o tinără debutantă

- Ce să fac?
- Să fiți
dumneavoastră!

Dorința de a te întâlni, de-a lungul unei cariere de teatru de o viață, cu unul din personajele dramaturgiei clasice românești este, desigur, speranța oricărui actor — vis nu în totdeauna împlinit — de cele mai multe ori el rămânând, undeva, în zestre noastră cu împliniri și mai ales cu nostalgii, cu victorii trimblate de cronicle vremii și fotografii, care, acum, nu mai seamănă cu nimic și cu nimeni, sau cu eșecuri, acuzate sever și doct. Ca orice actor, mi-am dorit și eu „niște” întâlniri la care am știut pe ascuns, pe care nu le-am măturat de frică să nu se spargă vraja cu care mi le făuriser și le păzeam. Vi-sam o Domnișoara Nastasia — omagiu plin de venerație, admirație și dragoste filială, o Sîntă Iona pe care mi-o promisese profesorul meu, marele Victor Ion Popa, și, printre altele, acum, mai tirziu, „o gață” a lui Al. Ki-

rițescu, dar nu oricare, ci doar pe Lena. De ce personajul ăsta, la prima lectură așa de „sters”, de oarecare, așa de puțin ajutat de autor, altă de puțin important în economia oricărui spectacol, pe oricare scenă s-ar fi montat piesa? Credeam puternic, cu încăpăținare, știam că Lena poate oferi material dramatic generos pentru o interpretare care, actoricește, poate sta lângă oricare personaj oricât de puternic realizat de autor.

Împlinirea a făcut ca piesa „Gațele”, care era în repertoriul de aur al Teatrului Național, să fie reluată în regia directorului artistic Horea Popescu și eu să apar în distribuția ei, alături de cei mai mari comici ai tinerei garnituri a Naționalului bucurestean. Că nu există rol mare și rol mic, că sînt numai actori buni și actori slabi, că personaj poate fi și cel care nu vorbește și cel despre care se povestește, doar că frica, îndoiala, spaima, și ele pot deveni viață, personaje dramatice — asta învățasem eu în alții ani de muncă. Dar acum, pentru a citi oară, trebuia, din nou, să dovedesc asta. Trebuia să fiu puternică și să nu fiu strivită de tumultul din jurul meu, de avalanșă de întîmplări, de acțiuni, de momente dramatice și comice, de atîta har și dăruire, talent și forță a colegilor mei. Lena e mai mult tăcere, discreție, sărăcie și suferință, umilință aruncată în față și suportată pro-

tește, cu rare momente de izbucniri de răutate reținută și foarte repede cumințită; marcată de foame și lipsuri, cu o dragoste de cîine bătut față de oricine îi zîmbește, marcată de toate tarele societății în care s-a născut, dar și, în mod paradoxal, cu o sensibilitate și o dulceață care sînt numai ale ei. Și, peste toate, o duioasă imensă prostie și incultură. Așa am gîndit-o eu, așa am crescut-o în gîndurile și mîncarea mea, așa am jucat-o, condusă cu atenție și tandrețe de regizorul piesei, Horea Popescu. Se putea alege și alt drum, după părerea mea, mai ușor și mai sigur, de succes imediat, o cale la îndemîna oricui. Noi n-am vrut asta. Am acordat rolului Lena, cu bună știință conștienți de greutatea pe care o vom împlini, locul pe care autorul „Gațelor” i l-a hărăzit; undeva, pe planul doi, poate, ca text; și am încercat să-l aducem, cuminți și cu discreție, alături de celelalte, impresionant de puternice, caractere ale piesei.

Spectacolul a avut succes mare — a umplut sălile Naționalului zece ani — și a fost una din piesele de rezistență ale primei noastre scene.

Pe urmă... a venit propunerea, tot din partea lui Horea Popescu, de a încerca rolul pentru film. Era pentru prima oară în viața mea de actriță cînd mi se oferea șansa asta.

Drept să spun, n-aș fi vrut să rostesc nici un cuvînt în legătură cu această experiență cinematografică, lăsînd-o pe Aneta Duduleanu să vorbească, să surprindă, să ulmească.

Sînt încă sub impresia emoționantelor primiri pe care publicul și presa au făcut-o filmului **Culb de vîespi**. Peste tot unde am mers la premierele de gală — la București și Timișoara, la Tirgu Mures sau la Cluj — spectatorii ne-au întîmpinat cu interes și căldură, iar după vizionare mulți dintre ei s-au arătat dornici să ne împărtășească impresii, frumoase aprecieri la adresa muncii noastre.

Am fost fericită să fac parte din echipa pe care o întîlnisem în sala de spectacol profesional, regizorul Horea Popescu a constituit-o ca o metamorfoză între-o operă filmică cu ambiții antologice o bine cunoscută piesă de teatru cu lungă carieră în repertoriul românesc. Personaj de anvergură, Aneta Duduleanu mi-a impus un adevărat grad de forță, obligîndu-mă să traversez o gamă de stări sufletești extrem de complexe, de la sensibilitate la

interpreți și roluri

Observatorul-filozof

Iși dau două mii, mergi cu mine la Strehaia? suferă invitația „galantă” adresată mordantului Wanda Serafim de către un totdeauna posibil Tânase Duduleanu. Gros, ochii mici pierduți în cîmpia facililor, sac umflat cu milioane, pălăria incomodă trasa pe ceață, minii mari întinse potficioase spre bunătațile vieții. Personajul inventat de Horea Popescu, dîntro-o sumară trimiteră a textului dramatic original, personaj epizodic încredințat într-un singur flash interpretării robuste a actorului Radu Panamarenco, poartă încărcătura unui exponent al „angrosismului”. Și ridicolul unui contrast plastic din care (de)curge un comic amar. Comic comun și apariția în economia filmului a observatorului „filozof” ancorat în eternitatea „La leacul durerei”. Laconic, masiv și abrupt, excelent portretizat de Mircea Albulescu. Din unghiul lui de vedere, vespéralul Dudulenilor apare în toată splendoarea. Un „dublu” scenografic, caracterizînd existențial clanul: monumentul

funerar, amprentat cu litere aurite de-o schioapă (șarf: „Tasse Duduleanu, angrosist de cereale”) prelungind vila-fortăreață pe frontispiciul căreia se răsfață arrogant-tandru-caraghios numele pereche: Aneta. Fără a forța o incursiune entomologică, viespile, Aneta et co., sînt insecte purtătoare de ac și pungă cu venin trăind (unele specii) în roliuri bine organizate „social”. Geniul popular a

împerecheat în basm două cuvinte vespice și zgrițuroaică generînd acest admirabil sugetiv „viesperoaică”. Mina de aur a talentului celor cinci actori de frunte ai primei noastre scene, exploatare inteligent și sigur de mina de aur regizorală, reface cinematografic „caracterul” viesperoaicilor.

O excelentă Aneta, Tamara Buciuceanu-Botez, îmbracă, prînt studiu atent, nu nu-

mai rochiile scumpe „de 5000”, achiziționate la „Monde Eléfant” ci, mai ales, psihologia brutal-agresivă, humorul derutant în care replici macabre fac casă bună cu trivialitățile verbale ale eroinei. Extrasă din „statismul” scenic al mesei de joc de cărți și protecția în acțiune de aparatul de filmat (turnuri turn-zorilor, țesura „mondene” la cinematograful poartă, imortalizate în gest și mimică, dinamismul și vitalitatea periculoase ale personajului satirizat de pana lui Kirtescu).

Organicitatea unei răutăți voluntare și involuntare „Generozitatea” manifestată „calat” în familie sau umbra triestei unui moment trecător de reflexie în fața mesei mele, așteptînd, nu atenuază senzația unui temperament vulgar-devorator.

Viespe defensiv-venuse, Lena, interpretată exact și nuanțat de Raluca Zamfirescu, este victima dependenței psihologice și financiare de „tătică”. Resemnata stoic în speranța unei „cadorisi” cu o „rochie” de scînduri impermeabile, personajul se „încalzește” în momentele „culturale” ale comentariilor competente a incommoților și vieselor macabre. Acceselor de personalitate „umilă” se frîng brusc în compromisul „dulceții” oferite spre împăcare de familie.

Coca Andronescu propune o „Zoe” „temperamentoasă” („Nu mă las pînă mă dau din degetul mic”). Controlîndu-și atent mimica, talentata noastră actriță marchează perfect provincialismul (secreția strălucitor comică din casa de modă) trăismul „neaos” și arivismul ridicol al unei Dudulene de Caracal. În rolul lui Georges, îndrăgitul nostru actor



Colericul Ianașche (Marin Moraru)
cu dulce-acișoara Colette (Tora Vasilescu)

ului și excelența interpretului

Talentul ca artă a comunicării

Din pinza marilor ingenuie

arogantă, de la rapacitate la blîndețe, de la invidie la generozitate, uzând de un dublu diapazon — candoarea și grotescul. Nu consider că e normal ca actorul să vorbească despre rol și nici într-un caz nu cred că trebuie să dea „rețete”. Spectatorii sînt cei în măsură să ne aprecieze performanțele, atunci cînd ele există. M-am bucurat să citesc ca Aneta Duduleanu reprezintă „o creație excepțională”, realizată atît cu poftă de joc, cit și cu exactă măsură, că e „o compoziție perfectă”, „un recital la cota maximă a talentului”. Desigur, mă interesează și aștept cu nerăbdare și alte păreri în legătură cu acest rol pe care l-am făcut — trebuie să ve mărturisesc — în condiții foarte grele, repetind, în paralel, pe scena Teatrului Bulandra, în „Dîmineașă pierdută”, transpunere a Cătălinei Buzoianu după romanul Gabrielei Adameșteanu. În permanență am fost atentă să respect intențiile și indicațiile regizorului Horea Popescu a cărui viziune a îmbogățit mult pictura inițială, amplificînd sensuri și semnificații. Un sprijin deosebit am avut și în scenografia Andreea Hasnas împreună cu care am stabilit „fața” eroinei mele. Am colaborat excelent cu talentatul operator Vișu Drăgan Vasile și cu inginerul de sunet Horia Murgu pe sincronizarea reprezintă o etapă extrem de importantă mai ales la un astfel de film „de replică”, știut fiind că, în acest moment al muncii noastre, se poate distruge sau crea cu adevărat personajul. Pastrez frumoase amintiri din perioada filmărilor despre fiecare din echipă. Chiar dacă nu mai există și clipe de tensiune sau de nervozitate, le-am depășit ca și pe toate dificultățile ivite... Din jale se-ntrupează Electra, nu?

Dacă, pinza acum, s-a tot spus despre mine ca sînt în cinema o „fîntă debutanță”, sper că, datorită Anetei Duduleanu, lei și depășit acest stadiu...

Tamara BUCUICEANU

Cuvînt și idee

Dintr-un spirit de educație pentru cuvînt și idee, la filmul **Cuibul de viespi** am preluat cu bunăvoință și stimă premisele scenariului și regizorului Horea Popescu, artist de care mă leagă momente de referință în cariera mea teatrală — „Geneza fundatiei” sau „Caligula” — și am dilatat prin mijloace actoricești albia unui personaj bine cantonat în categoria estetică, dacă există o atare categorie estetică, a „junilor primi”, transformîndu-l într-o victimă de sorginte intelectuală, sufocată de un mediu mic-burghoz, bolnav, violent, ignorant și feroc. După o tragică experiență, eroul va avea tăria de a părăsi această lume respingătoare, reînnoind firul propriului său destin. O tardivă, dar oportuna regiune de sine. Nuatînd mai sîntens momentul de criză străbătut de ziaristul Mircea Aldea, cinematograful i-a acordat personajului literar încă o șansă de viabilitate.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Gheorghe Dinică ne rezervă, ca de fiecare dată, plăcerea unei ireproșabile compoziții. Personajul individualizat în zona „fiului risipitor” ce-și caută drumul „drept” spre casa din chef în chef, „primu genitus” al Duduleanilor, în frac sau în haine „civile”, duce la fel de elegant și constant, sticla la gură... „Mătre” de ceremonie, la bal și la cimitir, Dinică — Georges respiră nonsalanță și cinism. Laș și cabotin, personajul este „simpatizat” dintîrului cuibului de viespi și oribil din afara.

Marin Moraru (lanache) redimensionează filmul un Duduleanu mezin, copleșit de responsabilitate financiară și „morală” a familiei. Eliberat de stereotipul unor mutre timpice, personajul comunică firesc și cupiditate. Linia arogantă înfrîptă în ochiul spectatorului a verticiale sale, cu minile adîncite în buzunare și fruntea împinsă berbecist înainte, colerica „familiei”. Aerul posesiv al privirilor vinînd bijuteriile „mamitel” și umerii frăvi ai progeniturilor dau măsura golului interior din spatele pozei de prosperitate, afiate.

Cortegiul „îndurerat” al familiei în tinuta de mare doliu, dar cu lăutări în coadă, ینگine la lumina straniu-echivocă a luminărilor un chef pe cîste din care nu lipesc tropășurile și „Zărează” cîntărea la cerere în amintirea samsanei Margaretuțe, ucisă de acul veninos al Duduleanilor.

Tabloul lui Goya „La Sabbat des Sorcières” ar da o rimă plastică viesparului. Gura pornește în ris. Risul înghețat în grimasă. Grotescul pune stăpînire pe ecranul pastelat în cromatica Azomures.

Mădălina STĂNESCU



Hamlet și Ofelia în civil (Ion Caramitru și Mariana Buruiană)

Am fost eu, cu adevărat, Pădureanca?

Dă, m-am bucurat mult cînd am aliat cu regizorul Nicolae Margineanu și Casa de filme Patru m-au distribuit în rolul titular din **Pădureanca**. Dar, imediat, m-a cuprins teama de a nu reuși să duc pînă la capăt o povară atît de grea. La început m-am simțit singură, prea mică într-o lume atît de mare. Prin scurtă vreme, însă, De ce? Am descoperit doi prieteni minunați: Adrian Pintea și Șerban Ionescu. Cu ajutorul lor am învățat să o cunosc pe Simina, să-i cunosc simțămîntele și gândurile. Cu timpul mi-a devenit familiară lumea în care ea trăia, lumea năvelei lui Slavici, regîndită cinematografic de Augustin Buzura. O lumină avea să se aprindă în sufletul meu. Apoi încă una și încă una, pînă cînd am simțit, arzînd în mine, un foc mistuitor fara

din „Urișii munților” de Pirandello (și cred că e înșafăi alia multe zi de zi despre disponibilitățile neștiate ale ființei ei). Actrița Ilse este un personaj peste care plutește, preocupat cu aspectul surisul enervant al Giocoridei — Sînxul Ilse o solicită pe Buruiană pînă la epuizare, o devorează, o scuipă și îi contemplant, după fiecare repetiție, ramașele în formă. Dar, ca în poveștile cu bieli copilași uciși de mazăre și îngropali din care ies puieți cu mere de aur, firul de iarbă crud al talentului Marianei dă colț și se sumește în fiecare repetiție — impertinent, catifelat, viu. Din această luptă intră splendoarea opulentă, otrăvită, de plantă carnivora a rolului și vreiul salbatic, necrutător al tenacității actriței. Buruiană va iesi, biruitoare, Buruiană — va extrage, desigur, elixirul miraculos al fascinației creaturii, plămădită din vise și dorințe neîmplinite, dar îi va da, în schimb, curajul ei neînduplecat. În fiecare repetiție, Mariana Buruiană se zbate să lase din clipele acumulate și se bate cu fantomele care au marcat-o pînă acum: Julieta, Ofelia. Ea pare croită din pinza străvezie a marilor ingenuie cu silueta fragilă și glas cristalin. Are înfățișarea zdrențuită, nonconformistă a generației care disprețuiește strălucirea calpă. Prin Ilse, Mariana urcă muntele vrăjii al cunoașterii și trece un prag. Pe schema vechilor „emploturi”, pragul de la ingenua la eroină. Sacrificiul Ilsei și identificarea actriței cu personajul — victimă emisară corespunde substanțelor spectacolului. Prin visul Ilsei, Mariana Buruiană leapăda ecorșul dian al Ofeliei per-

tru a trage peste carnea vie, singherind, că-masa aspră a condiției profesiei sale. Ilse este un rol pe care Mariana Buruiană îl va juca în viață, toată viața.

Actorul-spectacol

Nu pot face un „portret” al lui Caramitru — pentru că nu-l cunosc. N-am lucrat niciodată cu el pînă acum și sîntem amîndoi la stadiul unui complicită bilet de curte, cu figuri sofisticate, cu eufemisme demne de scena atingerii minilor din „Pornea și Julieta”. Repeta Cotrone în „Urișii munților” și ne dăruiește, la fiecare repetiție, un one-man-show incitant, spiritual, o lecție a tehnicii de seducție. Așa se apără el de agresiunea pe care acest rol enigmatic, profeic, tulburător o exercită asupra lui — Cotrone este o replică a lui Pirandello la Prospero și Caramitru, după Hamlet, a acumulat o experiență profesională și o experiență de viață care-i folosește imens, acum. Pentru că măgul Cotrone este stăpînului unei insule ferice și năpăstuite de cînd lumea. Teatrul. Și fara o luptă crîncenă, devastatoare cu puterile întinerului culor scenei, accesul în olimpul vitei lui Cotrone de pe muntele vrăjii nu este permis.

Caramitru vine la repetiție acoperit cu plajosa costumului de blugi, desfășurînd o jerbă de surisuri și vorbe de duh. Fetele se adună în poarta scenei gîndindu și ciugulindu și una altele penele de repetiție (treninguri și aerobice). „Tu ești prințul nostru” — solfează ele futurind gene de diverse lungimi și culori. Băieții se adună, în grup, potrivind, la focurile lor, mușchi, mustați, genunchere. Folosesc glasuri care mai de care mai baritonale, acordate, profesional, cu timbrul tenoral al protagonistului. Aruncă și ei, respectuos, che o vorbă de duh, alți cit să nu stîrjenească verva lui Pîno care, încălzit de admirație și așezat la locul lui, adică în frunte, începe repetiția conducînd, detașat, formația. Vocea de lider (și, implicit, de regizor) a lui Caramitru își gasește, cu acest rol, deplina desfășurare. Găsește soluții cu o uimitoră dexteritate a jonglării mijloacelor, sfătuiește colegii mai tineri cu o ton protector, aruncă spre mine kilograme de farmec și curtoazie în care eu mă scald, vrăjita și suspicioasă, căci am învățat din experiențe dezastroase cit de distrugător poate acționa farmecul unui actor asupra unei concepții regizorale. Relația noastră este de tot hazul, așa se explică de ce ridem pericolul de mult repetind acest text. Dialogul nostru este un fel de dans al cocșilor de munte, în perioada impecabilă, în care gînușă modestă și ciufuflă trece în revistă, filtrînd circumspect, ca o gospodină, zborul înalt, tipetele dureroase, penajul multicolor, întreaga splendoare a operei de artă provocate de natură.

Pentru noi toți repetițiile acestui spectacol sînt un privilegiu. Pentru mine cunoștința cu Ion Caramitru este, în plus, o experiență privilegiată.

Cătălina BUZOIANU

Nespus de frumoasă pădureancă... (Manuela Hărăbtor)

de care nu mai puteam trăi. Întreaga mea existență căpătase sens datorită filmului. Tot ce mă înconjură era raportat la viața Pădureanca. Dar, imediat, m-a cuprins teama de a nu reuși să duc pînă la capăt o povară atît de grea. La început m-am simțit singură, prea mică într-o lume atît de mare. Prin scurtă vreme, însă, De ce? Am descoperit doi prieteni minunați: Adrian Pintea și Șerban Ionescu. Cu ajutorul lor am învățat să o cunosc pe Simina, să-i cunosc simțămîntele și gândurile. Cu timpul mi-a devenit familiară lumea în care ea trăia, lumea năvelei lui Slavici, regîndită cinematografic de Augustin Buzura. O lumină avea să se aprindă în sufletul meu. Apoi încă una și încă una, pînă cînd am simțit, arzînd în mine, un foc mistuitor fara

...Cînd m-am reîntors acasă, m-am simțit, deodată, golită sufleteste. Filmul se terminase. Eram ca o barcă pustie care plutește în neștire pe mare. Din nou singură, eu cu amintirea verii trecute... Pînă cînd, într-o noapte, m-am trezit cu un sentiment ciudat. Am deschis țearaștră; afară ploua, ploaie frumoasă și liniștită și caldă și bună... Să fii frumoasă și cumințe” mi-a șoptit. „Să crezi în zborul păsărilor și în gingășia florilor, în glasul pămîntului și în liniștea vîntului, în iubire și în speranță...”

Manuela HĂRĂBTOR



Lui îi aparțin:
ideea,
scenariul,
 regia și...
gagurile
(Gopo)



Dulcea povară a premiilor...

In domeniul filmului artistic de lung metraj cu actori, Ion Popescu Gopo numără deja 10 titluri — deci numele acestui reputat regizor de animație poate fi înscris și printre cele ale realizatorilor cu o bogată activitate pe platourile de filmare. Filmele sale au înregistrat succese atât la publicul din țara noastră, cât și la spectatorii din lumea întreagă. **S-a lăsat o bombă**, a obținut Diploma de merit la Festi-

valul internațional al filmului de la Edinburgh, din 1962. Pentru **De-aș fi Harap Alb**, lui Gopo i s-a atribuit Premiul de regie la Festivalul Internațional de la Moscova. În 1965, Dorn de remarcă este faptul că televiziunea din Danemarca și-a inaugurat transmisiunile în culori cu acest film. În 1964, **Maria Mirabela** a fost distins cu Premiul I la Festivalul filmului pentru copii de la Chicago. Cu toate că filmele sale cu actori se consti-

tue într-o filmografie bogată și variată (de la „science fiction” — **Faust XX**, **Comedia fantastica** la basme vechi — **Rămasăcu** — sau mai noi — **Galea**) Gopo este și rămâne în conștiința spectatorilor, distribuitorilor și a criticilor cinematografici de pretutindeni, în primul rând un autor de filme de animație.

Marele succes reputat — Palme d'Or la Festivalul Internațional al filmului de la Cannes, în 1957 — a proiectat, dintr-o dată, desenul animat românesc și pe creatorul **Scurții istorici**, Ion Popescu Gopo, în circuitul mondial. Toate filmele cu celebrul omuleț au fost vândute și vizionate, pe marele și micul ecran, pe toate meridianele globului.

Omulețul lui Gopo a fost, la timpul respectiv, „une trouvaille”, o găseală cu totul originală în limbajul filmului de animație.

În „Dictionnaire des cinéastes” (Microcosme Editions du Seuil, Paris, 1965), Georges Sadoul îl prezintă pe Gopo ca pe „unul dintre cei mai mari animatori europeni, care s-a impus cu 3 filme adică, însumat cu mai puțin de 25 de minute: **Scurții istorici**, **Homu Sapiens**, **Șapte arte**”. Al patrulea film, **Allo... Allo...**, a fost realizat la comanda UNESCO.

De altfel, UNESCO i-a solicitat pe Gopo să accepte postul de șef al Secției de propagandă pentru cinema și televiziune (Cinema and TV Officer) al organizației Mondiale a Sănătății, cu sediul la Geneva. A exercitat această funcție între anii 1969—1974, timp în care, fără a înceta să facă filme la București, a realizat, în colaborare cu studii din diverse țări, 12 documentare științifice de propagandă pentru sănătate, difuzate în întreaga lume.

Este interesant de notat că primii săi patru metri de pelicula animată, circa 8 secunde, Gopo i-a realizat în 1939, pentru că, în 1941, s-a făcut un film publicitar ceva „mai lung”, respectiv de un minut, care este totodată și primul film sonor de animație produs în România. Între 1945—47 a realizat desene și hărți animate pentru diferite filme documentar-științifice, iar în 1950 — împreună cu tatăl său, pictorul Constantin Popescu a pus bazele desenului animat românesc.

Ion Popescu Gopo a publicat numeroase desene și ilustrații în presă, a ilustrat cărți pentru copii, a scris și însuși cartea „Filme, filme, filme...”. În prefața acestei cărți, Tudor Argeșu spune: „Filmele acestui român cu numele derivat din Popescu, au ridicat

Poezii noștri, luată până deunăzi în glumă și raspar, pînă la prestigii mondiale. America cere Butiei filmele lui, pe nevăzute. În activitatea artistică internațională, Gopo este prezența românească — fericită pentru faima țării și a poporului nostru — al cărui gen autentic începe să circule prin toate lumea vechi și nouă”.

Este posesorul a peste 40 de premii internaționale. În afară de Marele Premiu de la Cannes, pentru **Scurții istorici**, și cele amintite la lung metraj, menționăm Grand Prix, Festivalul de la Tours — Franța (1950) — **Șapte arte**; premiul pentru cel mai bun film de tineret — **Mar del Plata** (1959) — **De dragul prieteniei**; Golden Gate — San Francisco și Marele Premiu Karlovy Vary (1960) — **Homu Sapiens**; Medalia de aur — Teheran (1964) — **Fetița mincinoasă**, și în 1971, Eu + Eu = Eu etc.

În întreaga sa creație cinematografică — impresionantă, dacă ne gândim că ea numără 34 de scurt metraje animate, patru scurt metraje cu actori și unsprezece lung metraje — Gopo este ceea ce se cheamă un autor complet: îi aparțin și ideea, și scenariul, și regia, și gagurile, și... etc. El s-a „exprimat” și ca actor, aparținând prima dată pe ecran în rolul unui student îndrăgostit în filmul lui Ion Sahghian **O noapte de pomină** (1939). Mai tirziu, Gopo și-a rezervat scurte apariții a la Hitchock în toate filmele sale, iar în **Canemlar** de Mihnea Gheorghiu și George Vitandis interpretează rolul lui Petru cel Mare.

Mai puțin cunoscută sînt aptitudinile de compozitor ale cineastului. În filmul **Pași spre lumină**, melodia „E pur si muove”, cîntată de Radu Beligan, deși nu se menționează pe generic, îi aparține, iar în **Povestea dracului** semnează toate melodiile după care s-a realizat muzica filmului.

O zi la București este ultimul său lung metraj a cărui premieră a avut loc în cursul acestui an.

Ce planuri de viitor are Gopo? Cum o spune criticul S. Asenin, în cartea pe care i-a dedicat-o: „În capul său și în caietele sale de însemnări, el aparține, în **Povestea dracului**, ajunge pentru cel puțin 20 de ani de aici înainte”.

Mihai DUȚĂ

„Partea lui de socialism” cum îi place să spună...

Ti se deschide larg o ușă și pătrunzi în ospitalitatea apartamentului în care există o bibliotecă impresionantă, lăsînd la vedere un citat din Danton — „O partidă pierdută poate fi recîștigată, una abandonată, niciodată” — cuvinte ce amintesc de crezul stăpînului casei: Alexandru Boiangiu, care de peste 30 de ani prin filmele sale documentar-științifice, partea lui de socialism” cum îi place să spună.

Un om sincer, deschis, care primește cu cordialitate și simplitate orice discuție despre munca sa, creația sa, constituția deja într-o operă distinctă. Simplitatea aparentă a dialogului se încarcă de o spontană participare prietenească și regizorul se dovedește un fin analist al teritoriului vocației sale, un împătimit al formulărilor de substanță îndelung meditate.

Regizorul Alexandru Boiangiu aparține celei de-a doua generații de regizori ai Studiului „Sahia”, dintre cei ce ne-au dat, la timpul lor, jurnalele de actualitate, cu subiectele lor solid construite: „Porneai ca la filmarea unei gazete, îți lărgi orizontul pe intenția, sugestia venită de bază; sau povestea ca lumea, sau reușita. Sint unii care încearcă să facă din documentar o pilulă supersofisticată, după consumarea căreia stai și te întrebi ce gust a vrut, de fapt, să aibă”. „Și e foarte rău atunci cînd spectatorul se întreabă ce ai vrut, de fapt, să spui. Netransmițîndu-ți nimic din emoția care te-a împins să faci filmul, el nu te va însoți, lăsîndu-te singur”.

Îi place să vorbească, iar ție îi place să ascuți. Îi întrebi și pentru fiecare întrebare primești, în schimb, o poveste spusă cu aceeași cărare și dorința de a respecta adevărul cu care și practică profesia. Profesia aceasta în care „îi pui la bătaie un suflet și-un obraz”. Ne-a dat și câteva filme artistice de lung metraj în care se recunoaște amprenta documentaristului: **Malour și moartea**, **Un zîmbet pentru mai tirziu**, **Destinajia Mahmudia** — dar de fiecare dată s-a întors consecvent la pilula aceea de zece minute — documentarul — ce cuprinde un înreg univers. Document pentru a nu uita finele cine arătat, cu cine am fost contemporani și, mai ales, cum”. Și așa, document fiind document, se configurează istoria anilor aceștia. Filmele lui Boiangiu sînt în arhivă, rîmîn în rezevi, îi aduci aminte — „Trebuie să rămîna macar o parte de adevăr din noi. Dacă din

porția aceea de adevăr pe care tu ai pus-o pe tavă a rămas o felie, e bine că a rămas și punctul tău de vedere, acceptat sau nu, amendat sau nu. Dar tu, trebuie să respecti adevărul”.

După jurnalele de actualitate au urmat documentarele primei etape: „Închinăm acest film bărbetilor de pe Someșul cald” (**Șaptezăci bărbetilor**)... și apoi, peste 15 ani, a filmat tot acolo **Ecoul**, cu aceiași bărbetii, sau poate alții, dar pe Someș, ca să aflăm ce s-a mai întîmplat de atunci. Și, mai tirziu, la Porțile de Fier, la Electroputere, la Combinatul chimic Isăndia și pe ogoreale Otteniei, greu încercate de calamitățile apelor și secetelor, care pareau că n-or să mai rodescă niciodată și tăta ca acum vedem recoltate record... (**Ottenii din Ottenia**). „Nu e timp, mergem înainte, kilometri și kilometri de drumuri ale țării bătute de noi, kilometri de peliculă, kilometri de sunet — omul de sunet, mai însoțesc pretutindeni. Tu deschizi pentru spectator lacutul inimii fiecăruia, cu răbdare; nu-l ațit de simplu să te duci într-o zi undeva unde nu te știe nimeni și să spui: „vreau să fac film despre dumneavoastră”, cei care muncii în Cetățile Industriale socialiste”. Trebuie să te apropii de oameni, să-i cunoști cu adevărat, să te împrietenești cu ei...”. Așa a filmat la Borzești, Rovinari, Petroșani, 23 August, Grivița Rosie, Arad, Șantierul naval Galați, Brașov, Făgăraș, Săvinești, Govora, Roznov, Hunedoara, apoi

de la nou Galațiul cu flux continuu, din care a ieșit filmul **O tractorie ulterioare**. „Și toate acestea...”, pentru voi toți, și pentru femeile voastre, aceea cu genunchii rotunzi și ochii limpezi, care așteaptă cuminți fiecare sfîrșit de schimb, fiecare întoarcere a voastră din adîncuri sau de la suprafață...”, a filmat o înregă simfonie a muncii și a vieții, nervoasă, dinamică, reală.

„Un regizor de film jucat trebuie să se priceapă la caractere în general, le întregesc, le corectează, le face să corespundă logicii scenariului. Un regizor de film documentar trebuie să se priceapă la caracterul particular al oamenilor vii — trebuie să-mi sint interlocutori. Cum întorc capul la o frază, bănuî că-mi ascunde ceva din adevărul intim de viață pe care încerc să-l scot de la el, și așa prăpădesc kilometri de sunet și ezitării lui, dar vine pînă la urmă și adevărul personal inconfundabil, pe care-l aștept. Sint unii care taie în banda sonoră pauzele mai lungi din priza directă, dar dacă tai un gînd neadunat se simte, fraza își pierde din temperatură. Nu se poate așa. Meseria asta trebuie făcută cinstit, cu maximă concentrare afectivă pe ceea ce vrei; trebuie să supraveghezi, să dirijezi filmarea pentru a obține ce vrei cu adevărat”.

Acest sens al căutării sale, se poate discerne pe trei fluxuri de preocupări marcate distinct, stilistic. Este evidentă, astfel, ca direcția, setea sa de a investiga a tipologiei unui mediu, conjugarea eforturilor unor eroi ai cotidianului în atingerea unui tel, revelarea acestui tel colectiv și personal totodată, totdeauna detaliat, cu finele întreprinderii acestor tendințe. Aici e puternică adresa unghiului, totdeauna neașteptată, pregnantă, semnificativă. De asemenea, montajul, bogat în aluzii, conexiuni revelatoare de sensuri. Aici se simte bine școala de bună tradiție a actualității — „Sahia” unde regizorul, film după

film, se dovedește un reper stilistic definitiv.

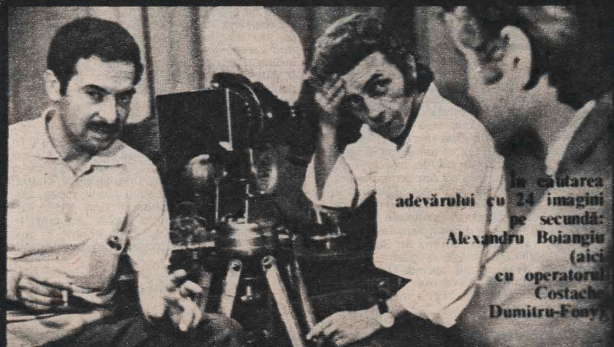
Există, apoi, în opera sa, direcția distinctă a „anchetării cazului”. Regizorul, aidoma unui dibaci chirurg, analizează sub lupă „cazul” socialmente deficitar și cu bisturiul său, operator, cu aparatele sale de înregistrare imagine și sunet, detașează partea bolnavă, fără vătăma întregul. Totdeauna cu finețe, fără brutalitate, cu înțelegere omenască, dar și cu intransigență tălmăciturilor. Filmarea e condusă abil. Se filmează cu aparatul ascuns, cu oplica cu focalizaj lung, exact o filmare model pentru „cinema-ul adevărului”. Cădrele sint lungi, uneori îndelung panoramare, urmărit, detaliind, semnificând. Sunetul e aici aproape la fel de pregnant ca imaginea. „Cazul” devine extrem de viu, de complex, uman și exemplar totodată. Niciodată regizorul nu rămîne dator cu precizările, cu circumstanțele, atenuate sau agravate. Filmele acestei direcții au un suspens stilistic aparte.

În fine, este direcția unificatoare a simfoniei audiovizuale. Mișcarea oamenilor și a spațiilor consacrînd evenimente epocale ale timpului; mașini sau agregate; muncitori și muncitoare, intelectuali, activiști, sint surprinși în toți muncii lor definitori, sint sinceri și direcți în fața aparatului și apoi toți aceștia se topec în bogata simfonie magistică în care unghiul se unește cu mișcarea, culoarea se împletește cu sunetul, filmarea „pe viu” cu montajul cel mai elaborat. Sint caracteristici ale stilului împlinit al unui artist. Cu Bun psiholog, regizorul „înmeste” cu bucurie în sufletele oamenilor aducîndu-ne spre judecare, în aceeași „turnare continuă”, faptul real, adevărul de dincolo de aparențe. Aparatul său are șansa să „vadă” din orice unghi — nu doar din cel tehnic cerut de operator — să ajute la ameliorarea unui punct de vedere. O concepție deschisă, unor critică, polemici, atunci cînd vrei să dai alarma pentru ceva grav — se mai întîmplă și de asta! Ca în **Casa noastră** cu o floare, **Cazul D**, **Un pahar prea plin**.”

Întrebat de ce se întoarce pe locuri unde a filmat cîndva, de ce își reia personajele, de ce și urmărește cu asiduăte bernelle „Sahia” puse de el, reper, răspunde simplu: „Pentru că mi-e dor, pentru că vreau să mai pot vedea odată, din alt unghi, un adevăr propus din care adevărul documentar-document ne ajută să desprindem mereu o patcăică justă. Povestim ceea ce vedem, dar după film, în timp, urmează confirmarea: filmul filmului. Cam la asta duce pilula de zece minute, cu întregul ei univers, cu „picătura ei de adevăr”.

„Partea de adevăr” a unui regizor împătimit de adevăr.

Vera FAGĂDARU



la căutarea
adevărului cu 24 imagini
pe secundă:
Alexandru Boiangiu
(aici)
cu operatorul
Costache
Dumitru-Foay

a doua „premieră“

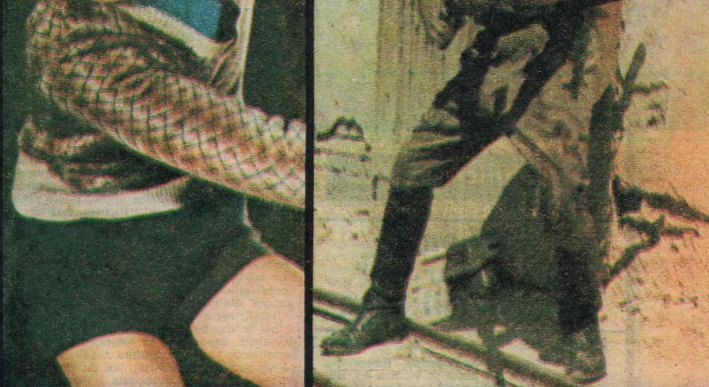
„Pistruiatul“ deschizător de drum

Erau în sală părinți cu copii. Copii de toate vârstele. Bunici n-am zărit. Probabil că dimineața dimineața când am văzut filmul lui Francisc Munteanu în haina lui cea nouă — trei părți, variații de color, ecran lat, remonat la Buttea după serialul tv de succes — bunicii erau la piață. Păcat! S-ar fi bucurat și ei, odată cu nepoții între 3 și 13 ani (ba chiar mai răsarți), care, între peripețiile lui Delon (medalion „Patria“) și cele ale Brigitte Bardot și Jeannei Moreau din *Viva Maria* (alturi, pe bulevard) le-au preferat pe cele ale pistruiatului nostru simpatic foc, jucat cu haz, aplomb și firesc. Ceea ce nu-i de ici de colo nici ca rivalitate a actorului-copil de atunci (Costel Băloiu, poate acum tată și el) cu marile vedete de ieri și de azi ale cinema-ului mondial. Și nici ca rezistență în timp față de el înșiși, serialul transmis pe micul ecran, în urmă cu mulți ani, care ținea interesul, săptămână de săptămână, al multor copii de toate vârstele, copii care astăzi etc. etc.

Acestea fiind zise, m-am bucurat și am intrat cu plăcere în joc. În jocul numit „de ce vedem aceste filme“, de ce remontan, pentru ochi contemporani, succesele „omologate“ (vezi *Toate pinzele sus*); de ce pe unele nu le privim ca pe simple remake-uri, cu indulgență și nostalgie, ci ca spectacole ce re-

crispările începutului, cu o anume deșăurire față de importanța temei — drept care s-a și reformat o oarecare superficialitate. Doar ca s-a omis că adevărata lema este tocmai trecerea copilului de la joacă de-a hoții și varietății la realitatea dură a războiului, cu hațu-lu! Siguranței care-l pune pe pusti în situația de a și să acționeze, să se debaraseze de urmăriții, să le deaocă planurile până la a reuși să treacă pe sub nasul hitleristilor arme destinate insurgenților. Ca în orice serial de aventuri pentru copii sint aglomerate, în genul basmului, toate peripețiile, mai credibile ori mai puțin credibile, prin care trec eroii, în cazul nostru un năstrușnic Gavroche autohton, capabil să-l tragă pe sfoară pe înșuși șeful Siguranței. Ca prin farmec, când pustiul se află la mare ananghie, fluiera odată scurt și spre satisfacția piticilor din sală apare „Calul“ năzdrăvan, (chiar Calu se cheamă cine-lu, extraordinar dresat) care stăpânește de pe simă o cămășă salvatoare pentru evadată, pune pe fugă un copil al Siguranței ori plasează sub burta unei mitraliere inamice grena- da care explodează exact la timp ca să se poată salva Cal și călare — alias cine și pistruiatul, într-o antantă perfectă. O cascadă de întâmplări — unele greu de imaginat care au pus — se vede — la încercare toată inventivitatea povestitorului (scenarist și regizor, și ei în perfectă înțelegere) și — mai ales — pe cea a micului interpret. Un copil deloc stingerhit de aparat nici când apare în prim plan cu nasul pin de pistru și privirea poznașă, replica stăta, nici când se zărește în plan general escaladând ca o pisică zidul fabricii de cărămizi. Decor bine găsit, decor ce joacă în dramă — pentru că dramatic sfârșește prietenia copilului cu ofițerul comunist salvat de el, dar ucis de fasciști în prezia Eliberării orașului. Moment dificil pentru micul interpret, durere și disperare laolaltă, pe care Costel Băloiu îl joacă sincer, cu emoție, așa cum sincer, și de aceea emoționant, își susține tot rolul parcă scris anume pentru un pusti isteț, ingenios în toate ocaziile, știind să se descurce bine și cu ajutorul dialogului și, evident, al regizorului, care l-a pilotat cu dragoste și înțelegere a virstei. Un personaj firesc, și ca replicant ager al capcanelor întinse de anchetatori hirsți în meserie (cei doi comisari superiori interpretați cu haz de Gyorgy Kovacs și Zephi Alsce) cîi și în cele mai neprevăzute situații de război (transportarea armelor cu ajutorul unui coșciug, către fabrica-refugiu).

Mai reușită decît țesătura de aventuri — citodată naivă, cum spunem, dar în legea genului — la acest tri-film mi s-a părut hădus situațiilor și al dialogului. Comicul din această poveste gravă. Nu cred că Francisc Munteanu a mai adunat ulterior, cu altă spontaneitate și înțelegere, așa de poante la un loc — che face și spune Pistruiatul ghidus — nici măcar în comedie cu adresa expresă,



O prietenie sub semnul războiului
(Pistruiatul cu Sergiu Nicolaescu și Costel Băloiu)

Un mare eveniment istoric: Eliberarea, prin ochii unui erou de 10 ani

zistă comparații, analize, exigențe. Un joc serios, ca orice joc, care în copilarie se cheamă joacă, iar la maturitate, artă. Adică tot fantezie, dar și rigoare, regula jocului, respectiv legea genului: gen care, aici, poartă numele filmului de aventuri. Dezvoltat, ca acțiune în ajunul insurecției, războiul, deci, și rezistența din unghiul unui copil. Dar un copil participant activ la luptă, care devine într-un fel ilegalist („ce-i aceea ilegalist, tată?“) și întreabă ai părintele comunist, alături de care înfruntă — ba nu, firească necesitate — îl va aduce în aceeași acțiune temerară. Gravitatea momentului istoric și candoarea virstei — contrast de ajuns de ex-plicitat cinematografic, dacă n-ar fi să amînăm decît două seriale tv reușite ca *Fala de pe strada Florilor* și recentul *Cine în zori*. Pe atunci, însă, *Pistruiatul* deschidea o cale, lara

Și acum să revenim puțin la alte legi ale genului de aventuri. Una din ele: neprevăzutu-l. Prezent suficient în film și bine dozat, de la coincidența ca omul de la purtarea intr-o acțiune să fie chiar Pistruiatul, fiul muncitorului ce preia imprimatorul — până la surpriza cu transportarea armelor într-un coșciug, pe sub nasul nemților sau la manifestele aflate în ghiozdanul de care se sprijină comisarii șef cîi p-aci să-l desfacă, noroc cu un telefon etc. etc. Alia lege nescrisă a filmului de aventuri: personajul atasant, simpatic. Fără el, aventura ori șarada polițistă rămîn ecuații corect rezolvate, cu eliminarea pe rînd a necunoscutelor dar operație tehnică, uscată ca un fel de *Malgrat* fără *Malgrat*. Ce-ar fi însemnat *Pistruiatul* fără năzdrăvanul roșovan cu pistru simpatic? O aventura de război, ca oricare alta dintre miile de pelicule văzute și uitate instantaneu... Farmecul micului interpret pune în valoare farmecul personajului scris și regizat de Francisc Munteanu și filmat cu căldură de un regretat operator, Vasile Oglindă, împreună cu Valentin Ducaru.

Filmul mai are două focare simpatice: un Sergiu Nicolaescu de o irezistibilă forță, căldură față de copil, farmec viril. Priviri de star ce trec rampa și ezarunul. Surle amare de război ce nu apuca bucuria victoriei. Gest hotărît, de combatant familiarizat cu riscul, dar și cu

prudența ilegalității. Rol parcă anume scris pentru Sergiu Nicolaescu, cum tot anume — mănășă potrivită — a fost tatăl Pistruiatului încredințat lui Vistrian Roman. Franchește, sinceritate, ris sănătos, tandrețe învâltă în ușoară ironie, față de băiatul care vrea să le știe pe toate, pînă cînd tată și fiu se înfrînesc pe aceeași baricadă și își zîmbesc cu înțelegere superioară, complicitatea bărbătescă. Intre ei, îngrijorată, așa cum numai o mamă poate fi, Margareta Pogonat. În momentele de acțiune eroică, un cor bărbătesc (muzica Horia Moculescu) murmură un cîntec brav de rezistență, cîntec ce se amplifică, în final, cu voci puternice, victorioase.

Alice MĂNOIU

Producție a Casei de Filme Patru. Scenariul și regia: Francisc Munteanu. Imaginea: Vasile Oglindă și Valentin Ducaru. Muzica: Horia Moculescu. Costume: Tomma. Montaj: Adriana Ionescu și Erika Aurian. Coloana sonoră: Ilarion George, Delfa Anghel. Cu: Costel Băloiu, Sergiu Nicolaescu, Vistrian Roman, Margareta Pogonat, Aurel Giumaru, Ion Dichesanu, Gyorgy Kovacs, Constantin Codrescu, Florin Tănase, Viorel Comăniac. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București“ după serialul produs de televiziunea română.

O veselie tonică,
deloc gratuită:
Cucuruz Chirița.



limba
românească
în filmul
romănesc

Verva unui clasic mereu actual

Frumoasă adaptarea lui Tudor Mușatescu după „Chirițele“ lui Alecsandri, așa cum am jucat-o astăzi ai pe scena Naționalului bucureștean. Dar mie tot la Alecsandri cel adevărat mi-era gîndul, așa cum îl știam eu din copilarie, cînd nu scăpam nici un spectacol cu marele Miliuță Gheorghiu interpretînd-o pe Chirița clasică, într-un grai moldovenesc de

neuitat. Astăzi, din păcate, chiar și actorii moldoveni străduindu-se să rostosească doar limba literară, au cam pierdut savoare dialectală. S-a cam pierdut pe scenă muzicalitatea specifică. Cu toate că e același „dulce grai moldovenesc“, muzicalitatea limbii lui Alecsandri e alta decît muzicalitatea limbii lui Creangă ori Sadoveanu.

Cînd m-am apucat cu 13 ani în urmă să realizez versiunea cinematografică a „Chirițe-

lor“ (care, desigur, au rămas baza filmului nostru), am simțit nevoia ca în jurul lor să aduc personaje sau replici din întreaga dramaturgie a lui Alecsandri, folosind și expresii sau idei din proza, poezia, publicistica și chiar corespondența bardului de la Mircești. Un cuplu comic Ion și Rafira — interpretat pe ecran de Dionisie Vitcu și Rodica Popescu Bitănescu — mi-a fost inspirat oarecum de „Florin și Florica“ și de „Fusaliile“. Uneori, am preluat replici din gura lui Birzoi și le-am adus ca ironii ale Rafirei ce-și ride de hainele nemțești proa strîmte ale proaspătului valet. Unele declarații sentimentale în versuri parodice cîntate de boierii îndrăgostiți le-am luat din unele exemple amuzante de stilire a limbii (precum latinizarea „vergura“ din dicționarul grotesc). Altele le-am preluat de la Guță („Iorice jivină/ de amor suspină“) iar unele, pur și simplu, le-am inventat în stilul binecunoscut al celui pe care George Călinescu îl considera un subtil minuior al jocului de cuvinte. Și reacțiile spontane ale publicului mi-au dovedit că am reușit. Oricum, paternitatea uneia l-a fost atribuită de către un cronicar, dramaturgului, ceea ce pe mine, mă flatează. („Chirițoia în ranguri urcă/ și de nimeni nu se încurcă“) lui Birzoi (interpretat de Dem. Rădulescu) i-am servit un neos „chei leor o fi ti!“ cu o intenție satirică față de fandosele bonjuriste ale consoartei. Cu aceeași intenție am introdus în film și ora de franco-română cu monșiu Șarlă și Barabulă, ultimul, existent doar cu numele în niște cîntecule comice, aici devenit un personaj cu o evoluție oarecare dramatică: de dragul Chiriței (Ioana, în textul original) pe care Chirițoia o ridică la rangul de cameristă și o botează cu ajutorul mame „Sivaleta“ — bucatăru oacheș se străduie să învețe limba lui Voltaire, în timp ce monșiu Șarlă se chinuie cu accontele locale. Ca să traduc în imagini cinematografice și în acțiune ceea ce se spune Alecsandri despre Chirița care se vrea „hailafă de bonton“ am inventat petrecerea cu strigarea

bucătelor pe numele lor franțuzești și „traducerea“ lor foarte sub generis de către bucatăru ad hoc franțuzit. Gest pe care îl preia isprăvnicească la petrecerea dată în cinstea noului rang, traducînd într-o turco-valahogrească numele înghetator de „fistici“, de „chitru“ și de „naramze“.

Sigur că toate exagerările satirizate trebuiau preluate cu măsură, pentru ca nici arhaismele nici modernismele să nu alunece într-o bablonie de neînțeles pentru spectatorul de azi, ci doar să pigmenteze cu ironie și umor tendințele ridice ale epocii. Așa cum compozitorul George Grigoriu a modernizat cu măsură melodiile lui Flechtenmacher, am încercat să prelucrez și eu versuri din teatrul lui Alecsandri pentru urechile spectatorului contemporan. Revenirea unor motive-comentarii ironice la adresa fumurilor Chirițoiei și grandomaniei viitoare isprăvniceșe — în corurile frănești care apar pe ecran. — mi-au fost inspirate tot de numeroasele parodii ale lui Vasile Alecsandri.

Alecsandri, poetul, dramaturgul, eseistul, publicistul (care a militat pentru „dezvoltarea limbii române în chip măsurat și înfrînt“) — a declarat că o veră satirică strălucită și o patimă polemică neobosită, o adevărată campanie împotriva stilistilor de limbă. Limbă, care — sărmana — dă-o să mai fie mult batjocorită „o să ajungă a fi bună doar de pus în pod la afumat“. Acestora, marele poet național le-a opus hazul popular sănătos, realie via, calamburii isteț și ironic al omului simplu, care spune „geaba s-o trezit boierul, dacă nu s-o desleptat“. Replica la care se ride în sală cu poftă și bucurie.

Această veselie salutară, deloc gratuită, prin care poporul a știut dintodeauna să sancționeze excesele de orice fel, cîmpănind înfrînt efectele, am urmărit eu s-o aduc pe ecran din opera lui Alecsandri. Operă atât de frumoasă și mereu actuală prin spiritul ei tonic, vital.

Draga OLTEANU MATEI

Umăr lîngă

...frumusețea plastică
(Cadru din filmul *Ochi de urs*, regia Stere Gulea, imaginea Florin Mihailescu)

tehnicienii

Un om
și „jucăriile”
sale de milioane

Frații Lumière l-au inventat, Edison l-a perfecționat și puțin la vremea lui, dar acum aparatul de filmat s-a transformat într-o mașinărie complicată în care mecanica fină, optica și electronica aduc ceva nou aproape în fiecare sezon, firmele producătoare luptând pentru fiabilitate, calitate ireproșabilă a imaginii, miniaturizare, silențiozitate și alte o mie de caracteristici și parametri înscrise în fișele tehnice (sînt aparate la care un simplu contact electric se face cu aur) și de care, la Buftea, se ocupă un grup de oameni ultra-specializați, în frunte cu inginerul Gheorghe Ciobanu, cel care, în urmă cu vreo trei decenii, a refuzat o repartizare în învățământul superior, preferind munca de migală și artă cu zecile de „stilouri” care caligrafiază filmul pe

Dialoguri de lucru: operatorul
Ion Marinescu, tehnicianul Constantin
Vlăscăanu și Tiberiu Rusu



mecanicul de cameră

Au trecut anii
și totuși

Vorbeam despre ceva... nu-mi aduc aminte... cred că vorbeam despre film, cînd, fără să interup conversația, am început să visez... Omul din fața mea nu mai era același — adevărat, ar trecut anii, eu îl cunosc de peste douăzeci — gesturile sale sînt la fel de precise, poate nu atât de rapide, aceeași voce, aceeași mustață, acum puțin grizonată, ochii însă privesc altfel: severi, pătrunzători, au ceva din răceala experienței îndelungate. Una e să crezi, să simți, să visezi, să-ți închipui lumea de celuloid și alta este s-o cunoști, să-ți găsești toate adevăratele, necazurile, realitățile acestei munci atât de dificile, frumoasă, dar și răzunătoare, dacă-i prost făcută.

Să-i fi șters oare din ochii lui Dumitru Gaiță lăcărarea fanatică de înflăcărare entuziastă experiența, cunoașterea tuturor secretelor tuturor misterelor din lumea lui uită, nu e? — așa cum numea Tudor Arghezi cinematograful.

...peretele camerei 12 din Buftea este acoperit de afișe, de fotografii din toate filmele la care a lucrat. Deasupra fotografiilor operatorilor preferați: Gore, Ogilinda, Pișta... regișori, puțin.

S-a aprins, vorbește tare, repede, de fapt, majoritatea opiniilor sale nu au ca suport elemente raționale, sînt dominate de elemente

peliculă și care se numesc Arriflex, Mitchell, Eclair, transformatoare Angenieux și Canon, motoare cu cuarț de tip CFA — 6/A, optica fixă supraluminosă Zeiss și alte multe aparate și tehnologii din dotare, americane și japoneze, sovietice și franceze, românești și germane. Prodigiosul inginer și-a format de-a lungul anilor un grup de elita, muncitori și tehnicieni de excepție, subingineri și ingineri care întrețin și perfecționează, în funcție de necesitățile fiecărui film, aceste mirabile „jucării” ale inteligenței și creativității umane.

Tiberiu Rusu lucrează din 1954 în studioul, a fost la început deservator, apoi proiectant, dovadă capacitate și inteligență tehnică (este fiu de țărani din Buftea, taciturn și atent ca un semnal de alarmă); ani de zile, seară de seară a venit cu autobuzul la București, la Politehnică, absolvind în 1971 Tehnologia construcțiilor de mașini și devenind subinginer, fără să absenteze, o singură zi, de la studioul, unde a fost numit șeful formației de întreținere, modernizare și construcții noi de aparatură de filmare. Modest și reflexiv, în cei peste 33 ani de muncă a învățat toate secretele meseriei, descifrînd fișele constructorilor germani și japonezi, francezi și americani în domeniul aparatului de filmare, purtînd lungi discuții cu specialiștii noștri de la IOR, deplasîndu-se în Franța la uzina de aparatură și mecanică fină Angenieux din Saint Etienne, la Berlin și Moscova, în Maroc și Bulgaria, pretutindeni în România, în vederea achiziționării de utilaje, sau a întineririi și perfecționării aparatelor din dotare. Cînd, în urmă cu ani, Elisabeta Bostan filma povestea ursului polar Fram, la nord de Leningrad, pe un ger de minus 25 grade, și cînd aparatele au „refuzat” să mai execute comenziile, Tiberiu Rusu s-a deplasat la fața locului și a rezolvat problema, operatorul șef, Puiu Marinescu, trecîndu-l pe inginerul nostru în categoria prietenilor de inimă. Cînd Mircea Drăgan filma *Bretele Albe* din Maroc (operator Alexandru David) și cînd aparatele filmau în turturi de nisip, sub apă, pe cămile, sau în palmieri și cînd a apărut pericolul rătăcirii unor filmări, Tiberiu Rusu s-a deplasat la fața locului și a făcut ca aparatele să nu „refuze” de nisp și căldură, să filmeze impecabil subacvatic, regînd în trecut, din prietenie, și aparatele de filmare ale cineastilor marocani care i-au mulțumit ca unui hakim (doctor) în aparatură de filmare. Am putea înșira pagini întregi cu exemple de diverse mecanisme

afective, îl văd discutînd cu pasiune și sînt sigur că este animat de dorința unei cinematografii pe care o visăm cu toții: „una formidabilă” — fotoseste mult cîvintul „formidabil” și-mi place.

Dumitru Gaiță este mecanic de cameră, el sta lîngă ochiul rece al aparatului de filmat și vede filmul născîndu-se sub ochii lui. Am lucrat împreună încă de la filmul *Pas spre lună*. Abia venise în cinematografie.

Atunci i-am văzut ochii prima dată, erau ochii care-mi furau gîndurile. Sărea ager în cadru, muta un scaun sau un reflector, aprindea un exploziv sau se urca pe cele mai periculoase schele pentru o filmare mai bună. Am făcut multe filme împreună, a lucrat cu mulți regișori, ne cunoaște pe toți, ne caracterizează foarte bine, pe mulți îi aprobă, pe mulți îi consideră voiașori sau adăpostii în cinematografie...

Pas spre lună
cu Ion Popescu
Gopo
și Radu Beligan



construite de Tiberiu Rusu printre care ar fi, de exemplu, designul, și dispozitivul cerut de operatorul șef Florin Mihailescu la filmul *Ochi de urs* (regia Stere Gulea) și care realizează, pe peliculă, în același cadru de film, efectul vără-iarnă, ceea ce nu este un lucru chiar atât de simplu.

Tiberiu Rusu: „Cunosc o echipă numeroasă, printre care Ștefan Bichim, Gheorghe Tudose, Ionel Iacov și George Olteanu, muncitori de înaltă calificare. Alexandru Apostol e la fel de bine calificat, ca și tehnicianul Constantin Vlăscăanu, controlor tehnic. Sistem cu toții „copiii” inginerului Gheorghe Ciobanu, înțelegeri ce vreau să spun... adică de la dînsul am învățat enorm, mai ales peșina pentru profesie. Dacă n-ar fi un mare inginer, conducătorul nostru tehnic ar fi un prim operator de excepție, adică este și una și alta, dacă mă înțelegeți, și asta o știm din experiență. Dar nu cumva să creadă că vreau să-l laud, așa că mai bine să mă refer la altceva... Compartimentul nostru de producție merge bine atunci cînd, pe peliculă, nici măcar nu se observă că există. Cei mai apropiați colaboratori ai noștri sînt operatorii de imagine, cu ei împartăm toate teoriile și — de ce nu? — deziluziile care se ivesc uneori. Problema ar fi alta: un film cu mici defecțiuni tehnice, uneori imperceptibile pentru spectator, poate fi un film foarte bun. Acesta ar fi raportul dintre artă și tehnologie, în care noi ne aducem contribuția doar în partea a doua a ecuației. Cunosc filme proaste impecabile sub raport tehnic, tot așa cum cunosc capodopere în care tehnologia suferă pe ici și colo. Filmul, în esența lui, este artă vizuală și este enorm atunci cînd cade în discursul de teorie auditivă. Părerea mea e că filmul românesc, în general, are prea mult dialog, uneori seamănă prea mult cu teatru. Mi-a plăcut mult Ion (scenariu Titus Popovici, regie Mircea Mureșan, operator șef Ion Marinescu) fiindcă imaginea vorbește de la sine, dialogul revinîndu-i doar rolul de punctare și nuanțare. Să nu cumva să creadă cineva că sînt împotriva sunetului în film, a cîvintelor și ambianțelor auditive!... Filmul însă, mă repet, în esența lui e imagine, cred că un dialog de trei pagini poate fi redus la o imagine percutantă și la cîteva cîvinte spuse cum și unde trebuie. Filmul să nu fie tautologic, asta ar fi problema... Avem scenariști renumiți, avem regișori de înaltă, avem operatori de clasă internațională... Facem, în general, filme bune și am convingerea că sîntem în preajma unui salt calitativ, dar adevărul majoră trece dincolo de bine și foarte bine...”

Tiberiu Rusu vorbește cumpănit, dovedește o preocupare pasionată pentru ceea ce a săpărit, are dubii și certitudini, câte demonstratează că arta și tehnica filmului la România au devenit deja o tradiție, un imperativ al afirmării unei viziuni filmice înconfundabile a spiritualității românești.

Marcel PĂRUȘ

operatorii noștri

Un romantic
pur singe

Am în față o listă nesfîrșită de filme aparținînd lui Nicolae Girardi, o însușire impresionantă de titluri majore, filmate de-a lungul a trei decenii de activitate în studioul Buftea, însumînd aproximativ 60 pelicule — cifra exactă depinde de echivalarea seriilor de televiziune, a filmelor în două serii — și brusc, ai o revelație de proporții: acest operator-șef talentat, modest, tenace a realizat imaginea unei zecini din întreaga producție a cinematografiei românești, o putere de înălțare de tip batzarian, colaborînd cu mai toți regișorii importanți ai epocii, Gheorghe Vitanidis, alături de care debutase, Jean Georgescu, Lucian Bratu, Francisc Munteanu, Malvina Ursianu, Andrei Blaier, Elisabeta Bostan, Sergiu Nicolaescu. Te frezi la ochi și nu-ți vine în crederi. De unde atîta forță, impetuozitate, rezistență la efort pe termen lung? Care a fost combustia sufletescă în stare să dezvolte atîtea energii creative? Răspunsul, simplu ca o teoremă, avem să-l aflăm chiar din gura autorului: „Am lucrat, întotdeauna, cu prieteni și din prietenie”. Explicația satisface numai pe jumătate, Girardi a parcurs un drum complicat, presărat cu imprevizibile capcane într-o perioadă de mari prefaceri în zona imaginii de film, cu alte cuvinte a reușit să meargă în pas cu timpul”, pe cînd alți colegi de-aici „gîlăiau în urma timpului”, dar oricum, motivația sentimentală mă emoționează.

Cîte filme, începînd cu ucenicia la *Clujul Bărgănașului* (1956) și terminînd cu *Francisc Villos* (1987)? Și, curios, le am proaspete în memorie, nu sînt nevoia să revad pe nici unul, sînt în stare să le înșir mecanic ca un pașaj învîrnat pe de rost din „De bello gallico”. O, nu mi-e teamă să uit vreo dată imaginea de debut (în colaborare cu A. Kostrakiewicz) candidă, proaspătă din Băilele Noi (1959), n-am nevoie de nici un punct de reper, de nici un jalon pentru că, în amintire, să merg, din nou, pas cu pas, pe drumul acelor ani presărați cu *Cerul începe la etajul III* (1967), *Serata* (1977), sau *Pentru Patrie* (1979), sau *Ultima noapte de dragoste* (1980), sau *Saltimbancii* (1981), în colaborare cu Ion Marinescu, așa putea să deseneze pe hîrtie acel superb portret al Margaretei Pogonat din *Drum în penumbra* (1972), cel mai „frumos” chip al actriței răsplătit de cinema-

portret afectiv

„Vikingul”

Brunet, cu o statură de viking fals și mindu, Marian Stanciu, văzut de la distanță și dintr-un unghi subiectiv, ne apare, mai degrabă, ca un personaj antipatic, deseori individ, învidios pentru înălțarea sa plăcută și, seacă, cînd, de fapt, ar trebui să fie judecat după prestigiul său, evident, ca realizator de imagine, afirmat ca talent de la primul său film, *Masterdodont* (semnat împreună cu Florin Parascchi) și pînă la ultima producție a Casei de Film.

Văzut de aproape, Marian Stanciu este un timid în problemele personale, fapt care-l face ca, uneori, să braveze, jucid în fațet pe „grozavul”, lucru lăsat frapant la o judecată superficială. Adevărul e că Marian Stanciu nu e deloc timid în problemele ce tin de profesia sa, de judecățile de valoare a imaginii realizate de el sau de colegii săi (poate că, uneori, e prea direct și, deci, deranjant în modul franc de exprimare privind munca altuia). Judecată ca „frumos” și „plăcut” și proaspătul său film, imaginea sînt mereu surprinzătoare prin concepție, încadratură, misură. Pe traseul filmelor semnate ca operator există opere de primă mărime precum *Pas în*

umăr, maeștrii și maiștrii...

tografie, conturul fiecărei frunze sau căpțe de fin în peisajul autumnal din *Gloconda fără suris* (1967) etc. De dragul ordinii, trebuie să mă stăpinesc, căci, numai gândindu-mă la amănunte, mă cuprind un fel de amețeală și trebuie să stăvilesc amintirile, ca să nu se îmbulească una într-alta, ca o beție colorată. Prin urmare, dacă punctez un film sau altul, nu o fac din teama de a le pierde, ci din plăcerea de a le regăsi.

Absolvent IATC (1955), alături de Alexandru Intorsoreanu și George Cornea, nu se apropie de camera de luat vederi înainte de a

consens cu deplasarea actorului în cadru, într-un cuvânt, acele reguli de aur ce guvernează imaginea de tip clasic (cei tineri o consideră „retro”), căreia îi va rămâne credincios mai bine de 30 de ani de cinema. A rezistat eroic la toate tentațiile „moder” deceniului 60 și bine a făcut; a iluminat cu ajutorul rațiunii și nu s-a lăsat antrenat în nici o confuzie senzorială sau exaltare. Deși, atras de ci-né-vérité, n-a mișcat aparatul haotic spre a-și pune în valoare bicepsii, și, slava domnului, i-arz, spre deosebire de alți colegi de generație, dispăruți de mult din evidențele noastre,

corespondent în aspectul exterior cu ajutorul luminii. Este de-a dreptul o obsesie. „Am ză-grăvit în filmele mele oameni frumoși, femei sau bărbați”, mărturisește Girardi, „poate pentru că eu n-am fost frumos”. Cochetărie masculină ori simplă explicație psihologică de circumstanță? Diagnosticul meu se nu-meste consecvență stilistică, într-o vreme cînd cinematograful de pretutindeni promova vedete urâte, reacție contestată la modelele fotografice de esență hollywoodiană, în ideea că „urâtul” nu este mai expresiv, mai incitant, armonia sufletească prevălad celei

numbră), dar foarte pricepută să și-l ascundă sub o melancolie distinsă, iată-o pe Irina Petrescu (*Șeful sectorului suflăte*), enigmatică cu linia frumos desenată a frunții, a sprincenelor, a pomelilor de un profil inedit și interesant, iată-o pe Ioana Pacula din *Ultima noapte de dragoste* respirînd o frumusețe, careia o admirație neîntreruptă îi dă siguranță de sine și pare a fi devenit o frumusețe fatică și sătulă. Și, apoi, ochii, ochii dilatați cu beladonă, speculați, fără excepție, printr-o lizieră de lumină (Sergiu Nicolaescu din *Revanșa* și Zile fierbinți), Iurie Darie în *Cantemir*, emblema a unei sincerități funciare, căci, zice tot Girardi „oamenii pot miți din gură, din ochi niciodată”. Romantic, pur singe, confratele meu uită, probabil, că în cinematografia „a miți din ochi” face parte din însăși morala profesiei noastre.

În fața unui actor într-un decor nou, se mișcă prin învăluire, căutînd unghiuri și direcții de lumină pentru a surprinde „tablouri viante”, instantanee de viață sau stări sufletești de mare intensitate. Deși filmează repede, Nicolae Girardi nu este un spontan, are nevoie de un timp de acomodare, spre a-și însuși un mod de simțire vecin cu obișnuința. I-am văzut la lucru, l-am studiat pe platou și mi-am dat seama că nu aranjează lumina în decor pînă nu se familiarizează cu spațiul, pînă nu se simte la el acasă. Abia atunci imaginează unghiul și mișcarea de aparat, subordonate necondiționat acțiunii din cadru. Revodeți filmele *Gloconda*, *Neap*, cei din *Linia întâi* și veți fi de acord că traiectoriile aparatului sînt elaborate cursiv, funcțional, neostentativ. Cît despre culoare, fascinat de rafinamentul marii picturi, adoră pastelul, evitînd, cu predicție stridentă cromatică de roșu aprins sau albastru intens, Bunkoara *Capcana mercenarilor*, o acțiune alert-sufocantă îmbibată de masculinitate agresivă, abundă în cadre de o imobilitate misterioasă, unde lumina însăși amplifică misterul, iar culorile delicate cu tendința de deplasare către zona „roze” a albastrului dăun dau o senzație de liniște confidențială, de melancolie solitară, contrapunct cromatic care mărește tensiunea montajului. Atecțiunea față de Doru Mitrăn, își găsește explicație tocmai în capacitatea firinului său confrate de a crea o dulce, tandră atmosferă bazată pe culori infimezimale, o anume vibrație de esență poetică.

Mă opresc aici. Activitatea artistică a unui operator de talia lui Nicolae Girardi nu poate fi redusă la dimensiunile unui articol, prin forța împrejurărilor o schițăm sumară, o simplă sugestie despre personalitatea unui operator reprezentativ pentru o întreagă generație care a influențat ecranul mai bine de două decenii. Și-l va mai influența.

Constantin PIVNICERU



Nicolae Girardi, discuit portretist

Ioana Pacula și Vladimir Găitan în *Ultima noapte de dragoste* de Sergiu Nicolaescu



Talented, modest, tenacious, he realized the image of our generation in national film production

parcurge toate specialitățile adiacente de electrician, mecanic, mecanic de camera, travelingist, șarfeur, laborant, conștient că pentru „a cere” trebuie mai întâi „a cunoaște” toate măruntaiele profesiei și, abia după aceea, avansează pe postul de asistent, nu un asistent oarecare, ci mina dreaptă a lui Ovidiu Gologan, de la care învață tainele meseriei și deprinde cultul pentru frumos, conceptul aranjării luminii pe principii strict funcționale, compoziția ordonată pe „treimea sfîntă” a încadrării, mișcarea de aparat în

caractere imprecise care izbutesc numai arii-reori să vadă limpede situația lor proprie și preferă să înote în aproximație, el rămîne „credincios sie însuși”. Adică? Portretează din emoție frustră, compune după o logică imprumutată de la pictură, urmărește cu obiectivul din convingerea că operatorul este, prin definiție, un narator vizual.

Rezultatul? Personajele sale trădează frumusețe, ceva care vine din adîncuri, pentru că, avînd o sensibilitate de seismograf față de viața interioară a actorului, caută și îi găsește

strict fizionomice. Totuși nu cumva „moderniști” erau cei care greșeau? Nu cumva lipsa lor de siguranță în gustul pentru frumusețea feminină provenea tocmai din lipsa lor de dragoste pentru „femei”, din atitudinea lor mereu fluctuantă față de cea pe care nu o socoteau demnă de dragoste și egalitate? Girardi nu face rabat de la crezul său artistic, considerînd că frumusețea este un principiu estetic și nu o chestiune de prejudecată. Iată-o pe Margareta Pogonat fascinantă, misterioasă, cu vădit temperament (Drum în pe-



Un tânăr și talentat operator, Marian Stanciu (cu regizorul polonez Bogdan Pohreba)

citorilor, ca și în gestică reținută dintr-o imagine monumentală a lui Toma Caragiu sau în izbucnirile isterice și memorabile ale lui Gheorghe Dinică — în toate, dar în absolut toate, expresia unei plastici subordonate unei concepții puternice și mai ales personale.

Vizionînd ultima sa realizare, *Trenul de aur*, unde turnează ca operator împreună cu Nicolae Girardi, nu poți să uii imaginile filmate de Marian Stanciu pe teritoriul Poloniei, începînd cu secvența ucigașilor și ucisilor din gara, precum și unele situații din drumul auriu prin România sau excepționalul portret

al ministrului român.

Între începutul atestării sale ca profesionist de prestigiu și ultima confirmare, *Trenul de aur*, un bogat palmares cinematografic: *Regăsim*, *Septembrie*, *Al patrulea zid*, *Escadrila Teodorului*, *Jachetele galbene*, *Detasamentul Concordia*, *Tridentul* nu răspunde, împreună cu Adrian Drăgulin, *Petrul*, *Petrul și ardenii*, *Buletin de București*, *Un echipaj pentru Singapore*, *Însingul* împreună cu Nicolae Girardi apoi *Zbor periculos*, *Recolarea*, *Sania albastră*. În perioada respectivă a fost solicitat și a colaborat cu regizori

recunoscuți ai cinematografilor noastre precum: Sergiu Nicolaescu, Dan Pița, Francisc Munteanu, Virgil Calotescu și alții.

Desigur că despre munca lui Marian Stanciu, esemini cu a altor creatori de imagine din cinematografia noastră, se pot face studii, se poate vorbi despre concepția fiecărei încadrări sau secvențe.

Virgil CALOTESCU

În decorul actualității sau în cel de epocă, aceeași prospețime: secvențe din *Sania albastră* de Fănuș Neagu, *Vintilă Omaru* și *Ioan Cărmăzan* (cu Diana Ghiorghean) și din *Pruncul, petrolul și ardenii* de Titus Popovici și Dan Pița (cu Tania Filip și Mircea Diaconu)



De la bărbătești imagini austere, la intense emoții tinerești

doi, unde el, Marian Stanciu, înțelegînd ideile regizorale exprimă imagistic emoția, conflictul, situațiile dramatice. Dar, rămînînd la prima sa dragoste, cum s-ar zice (pe care am împărtășit-o împreună), la filmul său de debut nu se poate să nu revodeți cu ochii memoriei în imaginile crud-bărbătești și voit austere ale drumului echipei petrolistilor din *Mastodontul*, viziunea apocaliptică a vulcanilor noroșii, filmări de tineri operatori, sau în imaginea crimelor săvîrșite de dușmanii mun-

Grația și subtilitatea
profesionalismului
Mihai Truică,
operator la *Furtună în Pacific*
de Constantin Novac și Nicu Stan
(cu Serban Ionescu și Olga Bacsay)



Comisia profesională-imagini din cadrul Studioului Buftea a organizat un original concurs la care jurații pot figura și în competiție, un concurs al autoexigenței. Publicăm mai jos rezultatul unei analize întreprinse de o echipă de operatori și sintetizată de semnatarul acestor pagini.



Autoritatea stilistului — Doru Mitran,
laureat ACIN pentru *Adela*
(cu Marina Procopie și George Matea)

în imaginea filmului

Anul 1986 a adus o nouă structură organizatorică Comisiei profesionale-imagini, condusă de Doru Mitran. Suflând un aer proaspăt (care sperăm că nu va fi o briză trecătoare), în cadrul acestei comisii a apărut, printre altele, năstrusnica idee (așa pareă la început), de a organiza un concurs anual de creație în materie de imagine, concurs la care juriul să fie alcătuit din membrii acestei comisii — o evaluare a forțelor proprii în deplina cunoștință de cauză. S-a trecut, deci, la vizionarea filmelor, apoi la vot individual, strict secret (Oscarurile pot roși de invidie...); în final s-a obținut un palmares și, în plus, pe baza notărilor, s-a putut face și o apreciere generală a lucrurilor bune sau rele din domeniul pe care îl slujim.

Prin urmare, încercând o analiză — pe cât posibil obiectivă — a imaginii filmelor anului 1986, dintr-un unghi interior profesiei, conștienți că o apreciere exhaustivă este dificil de emis atunci când se are în vedere subiectivitatea artistică, intenția și finalitatea, talentul și meșteșugul, arta și seria prin aceste rânduri ne propunem doar să sintetizăm opiniile unor colegi de breasă împreună cu care am revăzut filmele anului 1986, încercând să creionăm un posibil portret al operatorului de lung metraj artistic, raportându-l, firesc, la valoarea de ansamblu a operei respective.

O aură specială considerăm că a căpătat filmul *Domnișoara Aurica* datorită operatorului Vlad Păunescu, datorită măiestriei și harului, cu totul speciale, cu care luminează, decupează și „se misca” colegul nostru, afiat, aici, după părerea noastră la cel mai izbit film al său de până acum. Modul în care și-a conceput „pasta grea” de griuri reci și apăsătoare, conturând o lume crepusculară; desenele portretelor în lumina, cînd groșesc-expresionistă, cînd suav și bacovian simbolistă; valoarea obiectelor în compoziția fiecărui cadru, decupînd „ogîndă în ogîndă”, realitate

și simbol în același plan; planul larg, nervos, „haot” al unui colț de cartier buclărean, cu o lume mimînd jalnic un Paris iluzoriu, în luminile licărind ale cinematografului cu drame pasionale care „trec strada” la braț cu Domnișoara Aurica, devenind, treptat, realitate crudă, într-un grafism sec și monocrom, în care culoarea e alungată spre a face loc pustiuului și lipsei de orizont; apoi mișcarea din secvența nunții, o mișcare fără contururi precise — înconștientă în haos — sugerată printr-o lungă rotire a aparatului, suspendată parcă în aer, mator uluit al unei degradări treptate; toate acestea și multe altele au fost gândite și realizate impecabil. Folosind o prelucrare specială (filtrare), concepiind câteva anexe ingenioase pentru mișcare, alegînd ore anume pentru momentul filmării, nimic nu i-a scăpat de sub control colegului nostru. Bucurîndu-se de șansa unui scenariu, opera unui scriitor de primă mărime, Eugen Barbu, avîndu-l ca șef de orchestră pe Serban Marinescu (un regizor deosebit de dotat și ambițios care a știut să armonizeze talentele disperate angajate în realizarea acestui film: scenograf, pictor de costume, compozitor, monteur), operatorul Vlad Păunescu a putut demonstra că, atunci cînd există har și inteligență creatoare se poate surmonta aproape orice handicap tehnic. O echipă întreagă, de la simplul electrician pînă la directorul de producție, a lucrat virtuos, construind și filmand un veritabil colț de București al anilor 30-40, realizare de proporții în care, avîndu-se girul curajului al conducerii studioului, s-a obținut „imposibilul”.

O dovadă similară de talent și profesionalism demonstrează Doru Mitran în filmul *Bătălia din umbră*, avînd și el de înfruntat dificultăți tehnice (mai ales legate de realizarea filmului pe ecran lat) și avînd, în plus, „neșansa” unui scenariu precar. Depășind meritele aceste dificultăți, apelînd la o peliculă alb-negru și la valentele ecranului lat dînd spațiului „funcția neliniștii”, compunîndu-și

imaginea în griuri nesfîrșite și virîndu-le apoi în tonuri sopte, Doru Mitran reușește, din punct de vedere al structurilor formale, să capteze atenția spectatorului, precum și pe cea a criticului, mult mai mult decît o prevestea, din pornire, „scriptul”. Lucrînd cu un regizor cu experiență (Andrei Blăier, improspăt, parcă, și el la această primă colaborare cu un stilist bătaios și neconformist), colegul nostru se dovedește, și cu acest film, un profesionist viguros, un artist cu personalitate. Într-un registru schimbat față de celelalte două filme alb-negru lucrate anterior (*La capătul liniei*, *Să mori rîmînd din dragoste de viață*), evitînd, de asta dată, albul șocant pentru a obține valorății din zonele griurilor mergînd spre negru, folosind tonul greu, adînc, al cenușiuului brun, tipic fotografiilor din epocă, mișcînd aparatul cu tensionată economie, preferînd „înghețul” într-un unghi de expresivitate maximă, el luminează cu discreție, fără străluciri calofite, un spațiu ce conferă pămîntului valoare de simbol. Travelingul lung de la începutul filmului, prin coșmarul exploziilor și ur-

Responsabilitatea și inteligența în

gia morții prezenta la tot pasul, într-un apăsător nefiresc, asimilabil, metaforic, cu sfîrșitul înșuși, pare un „cînt” și un omagiu adus maestrului Ovidiu Gologan și filmului *Padurea Spinzurătorilor*.

Filmul *Întunecare* poartă în dreptul imaginii semnătura de prestigiu Călin Ghibu. Personalitatea artistică marcantă a colegului nos-

Inedit Cine a fost operatorul

Istoricul filmului românesc, ca și colegii lor francezi René Jeanneret și Charles Froelich, sînt de acord în a-l indica drept autor al imaginii la *Independența României* pe francezul Franck Daniaeu, supranumit, ulterior, Johnston. Totuși, ca și în cazul regiei atribuite, prin inerția legendei, lui Grigore Brezeanu, nu există nici o sursă directă a timpului pe care o asemenea aserțiune să se poată sprijini. Ba, dimpotrivă! Am văzut (în „Cinema” nr. 3/1987) că George Ranetti, mator al unei filmări, pomenite de un operator francez, fără a-i dezvălui însă și numele. Cîr despre Franck Daniaeu, acesta apare în coloanele presei românești abia în 1913, cu prilejul conflictului juridic cu Leon Popescu, descris după cum urmează într-o colorată informație apărută în „Dimineața” din 10 decembrie:

„Litigiul cinematografic! Cu progresele cinematografului nu se putea să nu avem procese și pe această temă. Și cum este firesc, cel care face primele încercări, are de suferit și rizicului proceselor ce se nasc. D. Leon Popescu este cel care a creat prima uzină cinematografică din România. Ce șef al uzinei a angajat pe d. Fr. Daniaeu din Paris care, la rîndul său a angajat personal lucrători, pentru a satisface obligațiunile luate, pe d. Chagny și pe d-na Paula Cambon... Cum Popescu îi concedia pe angajații săi francezi fără vreun motiv întemeiat, Tribunalul... a judecat procesul în lipsa d-lui Popescu, obligîndu-l pe d-sa să plătească reclamantului 40.000 de lei despăgubiri...”

Din documentele instanței, amănunțit analizate de către istoricul B.T. Ripleanu, reiese că acel contract denunțat, în august 1913, de către Popescu, fusese încheiat la Paris doar cu șase luni în urmă, la 24 ianuarie, adică în momentul în care ambițiosul producător trecea la realizarea „pe bandă” a unei serii de

filme interpretate de trupa Marioarei Voiculescu.

În pofida vreunei dovezi materiale, s-a continuat cu presupunerea că Daniaeu ar fi fost angajatul lui Leon Popescu într-o perioadă anterioară acestui contract disputat, cînd ar fi filmat *Independența*. Fără motiv întemeiat a fost ignorată o polemică izbucnită tocmai în jurul identității operatorului *Independenței României*, în 1925, adică la numai 13 ani de la data filmării propriu-zise. Nestor Cassvan, directorul de atunci al revistei „Cinema” nu de mult apărute, îl combatea pe ziaristul Marcel Blossoms, care într-un articol înserat în săptămînalul parizian „Ciné-Magazine”, susținea că „francezul Damian (sic!) a instalat laboratorul regretatului Leon Popescu și că el ar fi fost acela care realizează imaginea la *Independența României*. Blossoms recunoștea, de altfel, că nu posedă informația din sursă directă, ci din biografia operatorului care ar fi fost publicată de aceeași revistă „Ciné-Magazine” „cu cîțiva ani în urmă”, fără a preciza și data. Datorită procesului la care ne-am referit mai sus, noi știm că Blossoms nu greșea prea mult. Daniaeu lucrase cu Leon Popescu și, în calitate de șef al uzinei”, îi instalase, probabil, laboratorul. Ceea ce nu înseamnă însă și că filmase cu un an înainte la *Independența României*!

Aici era și nodul polemicii dintre Cassvan și Blossoms, fiindcă „Nestorul” de la „Cinema” afirmă — fără a indica nici el surse sigure — că operatorul filmului *Independenței* fusese un anume Indigues. Semnificativ este că și mai tîrziu, în decembrie 1933, într-un alt reportaj retrospectiv, publicat de astădată de „Cuvîntul”, numele operatorului adus de Leon Popescu din Paris ar fi fost Indigues! Indigues sau Indiques (ortografierea diferită a numelui presupusului operator arată că reporterul de la „Cuvîntul” nu din „Cinema” se

Autoexigența la cub — Vlad Păunescu, autorul imaginii la *Domnișoara Aurica* de Eugen Barbu și Serban Marinescu (cu Valentin Uritescu și Marcel Iures)



ui nostru

DIPLOME

„desenul diplomei
e iscălit de
campiona grafică
cinematografică:
Klara Tamaș-Blaier



ui nostru

civică a operatorului ta lui artistică prim plan

tru lei lăsa, și în acest film, amprenta stilistică de neconfundat. Un portretist de excepție în sensul larg, cinematografic, al cuvintului și nu în cel strict, fotografic) care știe să imbrace în lumina sa, de o ireală picturalitate, siluetele fără contur ale personajelor aparținând totuși unei anume epoci, conducându-l pe spectator, din umbra ambianței către lumina interioară a chipului omenesc, mode-

filmului „Independența României“?

Iată o întrebare,
care,
după peste 70 de ani,
își așteaptă încă
răspunsul

inspirase, ci dintr-o altă sursă paralelă care menționa același nume), e ciudat că istoricii filmului românesc n-au dat mai multă atenție acestei controverse.

O scrisoare pe care am descoperit-o recent în bogata Arhivă Demetriade (singurul document autograf rămas la noi de la operator) aduce informații importante. După încheierea filmărilor la Oțelul războiului, al cărui operator fusese și câștigarea procesului cu Leon Popescu, Danianu îi scria, de la Paris, lui Aristide Demetriade aceste rânduri (pe care le traducem în românește):

Le Peneux (Villa du Trocadéro — Seine),
măști 29 dec. 1913

„Dragă domnule. Cite scuze vă datoriez pentru că v-am părșit fără să vă spun „Ja revvedere“? În ajun v-am căutat la cafeneaua Terasei, dar nu v-am găsit. Am sosit cu Paula de câteva zile în bătrânul nostru Paris, dar vă asigur că nu fără regret am părăsit București unde am lăsat prietenii buni. Sper că filmul va fi reputat înțelegându-se pe care-l merita. (E vorba, desigur, de Oțelul războiului, n.r.). Impreună cu Paula, am regretat că n-am putut lua parte la premieră. Permiteți-ne să vă mulțumim încă o dată pentru dezințersatul concurs pe care ați binevoit să-l acordați modestilor dv. prieteni francezi. V-aș ruga să bine-

Premiile Comisiei profesionale imagine pe anul 1986

Premiul I:
Domnișoara Aurica —
autor imagine Vlad Păunescu
Premiul II:
Bătălia din umbră —
autor imagine Doru Mitran
Premiul III:
Întunecare —
autor imagine Călin Ghibu
Mențiune:
Încrederea —
autor imagine Vivi Drăgan Vasile
Mențiune:
Noi, cei din linia întâi —
autor imagine Nicolae Girardi

lind volume de culoare cu lumină și întineric misterios, de tip rembrandian. Recordându-se propunerii regionale a lui Alexandru Tatos și ajutat de un univers scenografic bine gândit, Călin Ghibu creează un spațiu vivid de judecată temporalității decorative, în favoarea unei picturalități simboliste, cu puține elemente compoziționale, lăsând să transpare discret, din loc în loc, grație obiectivului său preferat (100 mm), o adiere poetică, stranie. Amprenta regizorului, marcat realistă pînă la acest film, capătă, odată cu apariția lui Ghibu în spatele camerei, o dimensiune nouă, nebanuită, ba chiar șocantă pentru unii, metafora de tip pictural. Rezultatul? O incitantă propunere cinematografică. Imaginea realizată de Vivi Drăgan Vasile la filmul *Încrederea* confirmă capacitatea deosebită a colegului nostru de a se adapta cu succes la diferite concepții regionale și la diferite genuri de film. El conferă imaginii o reală funcție dramatică, implicându-se direct în spațiul narativ al filmului, reușind cu economie de mijloace (în sens estetic) să reali-

zeze o imagine impregnată de o deosebită forță de sugestie, cu un puternic caracter realist, obsedată de lumina autenticului și de autenticul luminii. În consens cu intențiile regionale ale lui Tudor Mărușcu, el concepe și de asta dată cu măsura justă, într-un „dezechilibru“ stilistic bine „temperat“ (timp prezent și amintire), întind „Încrederea“ pe care se acordă regizorului, găsind cheia cu care se deschide calea unei colaborări cu adevărat în spiritul creației.

Noi, cei din linia întâi — pornind de la un scenariu „betonat“ cu girul prestigiosului Titus Popovici, avându-l la comandă pe Sergiu Nicolaescu, slujindu-se de mijloacele super-producției autohtone, un film cu adinci reverberații ale sentimentului patriotic — propune prin Nicolae Girardi o imagine robustă, cu o notație dinamică în scenele de confruntare pe simplită eclectice pirotehnice, așa cum bănuim că o pretinde regizorul, cu un „decupaj“ și tăietura nervoasă a camerei (cameraman Sorin Chivulescu), „urmărind“ încețarea de forțe militare, umane și morale, invadând tandru cu lumina și mișcare scenele lirice. Un încercat operator dovedește încă o dată, un tonus profesionist remarcabil și o neclintită consecvență în ceea ce putem numi imaginea — „marca Girardi“.

În *Clipa de răgaz* (regia Serban Creanga), Adrian Drăgulin manifestă o predicție specială pentru portretul în mișcare al omului contemporan, povestind cursiv, creșd plăcute „clipse“ de aparentă intimitate, izofind ingenios prim-planul de bruiat fortuit al străzii sau al spațiilor „pe viu“. Colegul nostru se bucură a fi în formă, un ochi sensibil pentru descoperirea unei atmosfere anume.

În dulce stil clasic, de tip „retro“, Ion Anton se continuă pe sine însuși, de-a lungul unei întregi cariere, construindu-și fiecare film cu mizaj profesional, în funcție de intențiile regionale (aici, la *Colierul de tarcoaze*, Gheorghe Vitanidis), acordind portretului o importanță specială, dînd atmosferei filmului „glanz“ —ul necesar filmelor de aventuri. Margelatu și Agatha s-au bucurat, din plin, de „atenția“ luminii lui Ion Anton.

Pe Ion Petrescu calca cu dreptul la prima apariție pe ecran cu filmul *Un oaspete la cină*, dovedind pricepere și siguranță în mișcarea elementelor ce țin de cursivitate, ritm în cadru, lumină, racord de lumină, ajungînd simplu, fără „florițele“ inerente unor debuturi la ceea ce este esențial în susținerea vizuală a concepției regionale (regia Mihai Constantinescu).

Mihai Truică, prezent cu două titluri în anul cinematografic care a trecut — *Din prea multă dragoste* (regia Lucian Mardare) și *Furtună în Pacific* (regia Nicu Stănu) — a progresat vizibil de la un film la altul, reușind să atragă atenția, mai ales la cel de-al doilea film, dovedind profesionalism cert, începînd să lăsa din umbra unei exagerate timidații, avînd alături un regizor (Nicu Stănu) care dovedește, încă o dată, că operatorii noștri de talent sînt cinești autentici și pasul unor către regie este benefic pentru filmul românesc. La acest film am trece la „minus“ doar filmările combinate.

Valentin Ducaru a semnat imaginea la *Vară sentimentală* (regia Francisc Munteanu), film în care a făcut tot ce era de făcut pentru a ieși cit mai bun, li dorim colegului nostru reînnoirea la „lăra verde“ unde ar putea redovini „învîgătorul“... Licențiat la fel de Sandu Groza o operator cu succes de casa Gămurile sparte la cinematografie unde a rulat filmul lui Nicolae Corjos (peliculă care apelează la sentimental „bibelul de portelan“ și-i folosește abili) sînt o dovadă că realizatorii au câștigat partida cu publicul „fînar“ de toate vîrstele... Filmdirect, simplu (dar parcă, uneori, simplist), Alexandru Groza lăsa să se vadă cit mai puțin, pentru a se înțelege ceea ce se vede. (Ar fi cîteva obiecții, pe alocuri, la mînuirea camerei, dar succesul filmului ne obligă să fim parcimonioși cu observațiile critice).

Al patrulea răd, lîngă debarcadere (regia Cristiana Nicolae) i-a oferit lui Florin Paras-



Un spot special pentru portret —
Ion Anton, semnatarul imaginii
la *Colierul de tarcoaze* de Eugen Barbu,
Nicolae-Paul Mihail și Gheorghe
Vitanidis (cu Marga Barbu)

chiv prilejul de a realiza o imagine funcțională, adaptată la stilul regizorilor. Caracterul realist este contrapunctat, pe alocuri, cu bune momente de introspecție a stărilor sufletești la vîrstele fragede. Reproșăm, totuși, la nivelul narațiunii vizuale, o oarecare neîmplicare afectivă a imaginii.

Anul acesta se profilează cîteva debuturi pe care le salutăm cu bucurie avînd credința că pentru fiecare există o șansă.

Ce sperăm pe mai departe? Ce așteptăm de la noi? Ce așteptăm de la colegii noștri, regizori, scenariști, de la noi toți? Un punct de vedere mai raspicat artistic, mai adînc implicat în destinul propriu și cel colectiv. E momentul să distingem mai clar valorile autentice de pseudovalorii și să zădărnîm zelul non-valorilor. E momentul să schimbăm mentalitatea ca planul cîntărează doar numeric sau că, în alta ordine de idei, o diplomă conștinește automat cîntărea de „artist“ iar „vechimea“ sau numărul filmelor țin loc de valoare intangibilă pînă la sfînta pensie... Pentru o cinematografie bună este obligatoriu ca toți, dar absolut toți, să fim foarte buni și foarte uniți în jurul unui singur scop: filmul de valoare. La acest film se poate ajunge cu maxima probitate profesională și etică. Relansăm aici, cu timiditate, ideea că „talentul responsabil trebuie să fie măsura tuturor lucrurilor“. În ceea ce ne privește...

În primul rînd așteptăm mult mai mult de la noi înșine, sîntem în continuare optimiști și sperăm că vom fi priviți cu o mai mare grijă morală și materială, în iubirea noastră fără leac pentru cinema, gîndindu-ne cu toții, o clipă măcar, ca pentru noi „dacă imagine nu e, nimic nu e...“

VIVI DRĂGAN VASILE
SORIN ILIEȘIU

Un virtuos al metaforei picturale — Călin Ghibu,
autorul imaginii la filmul *Întunecare*
de Petre Sălcudeanu și Alexandru Tatos



Tudor CARANFIL

Cracovia '87

Lunga rază
a scurt
metrajului

Ne despărșim de Vracul, de frumoasă și recuperată sa fiică acum vreo patru ani, lasându-i în seama publicului nostru, care a acreditat filmul lui Jerzy Hoffman drept un mare succes, pentru a-i înținti acum, oficiind inaugurarea celui de al XXIV-lea Festival Internațional al filmului de scurt metraj de la Cracovia. În jurată de gale, Jerzy Binczycki și Anna Dymna, doi dintre cei mai populari actori polonezi ai momentului, vedete ale prestigioasei scene cracoviene „Teatrul Vechi” (teatrul de suflet al lui Wajda), vor parca să ne convingă că, deși „Juratul ochilor” este ultima dintre preocupările unei astfel de manifestări, asigurarea unei minime străluciri, măcar în momentele festive, nu poate fi ignorată. Altfel, odată declarat deschis, festivalul s-a înhamat la acea triducă sacină de a etala, preț de câteva zile (scoțim aici și ceasurile bune de după miezul nopții), o imensă

„E ușor să fii tinăr?”
O răscolitoare
anchetă
răsplătită
cu premiul „Fipresci”

colecție de semne ale vremii noastre, ale „Secolului nostru XX”, culese din cele patru zări ale lumii, respectiv din 27 de țări din Europa, America, Asia, Africa. Fără îndoială că un reportaj de călătorie prin Libia sau Nigeria se va înfățișa ochilor noștri, fatalmente, drept o incursiune în pitoresc, punct de vedere ce nu coincide cu cel al autorilor, care au plecat la drum cu gândul de a surprinde chipul unor realități. Adevărul lor este tot atât de relevant și pentru alții! Am pornit de la această întrebare pentru că dimensiunile, semnificațiile, implicațiile morale, acceptarea relativității unor adevăruri au constituit obsesia actualei edilii. Măturșirea ei s-a făcut, uneori, prin intermediul unor manifeste explicite, cum au fost filmele lui Marcel Loznicki *Exerciții de laborator* (Polonia) sau Nick Welling, *Studio după model* (Anglia). Primul — o anchetă prințese, învinuiri de maturi că nu ar avea idealuri. Cel în cauză sint de altă părere, „câutăm ceva — spun ei — dar nu știm exact ce...”. „Credeti în ceva?” în multe lucruri, însă nu izbuzim să le spunem pe nume... Să-i acuzăm? Cel de al doilea film — o combinație de acție și animație, — distins, de altfel, cu un Dragon de aur — propune Olympia lui Manet drept temă de studiu unei clase de ucenici în ale picturii. Viziunile sint atât de diferite, încă totfel se termină cu un veritabil război al fekeritelor Olympii rezultate și cu răzburirea uneltelor muncii, șevalei, turburii de vopsele, model etc. Pelicula, excelent ritmată, a sfârșit cascade de ris, dar a participat, cum spuneam, și la configurarea acelei embleme a festivalului, identificată în răspunderea creatorului confruntat cu adevărul. Cu excepția titlului mai sus amintit, filmele demne de luat în seamă nu au descrescut, ciuși de puțin, frunțile. Adăugăm acestei observații amănuntul că, majoritatea autorilor, premii sau nu, sint tineri (generația de mijloc și-a pierdut, se spune, interesul pentru scurt metraj), îndreptățiti, deci, să-și instaleze aparatele în spații mai senine. Nu o fac pentru că, sub presiunea realității, acest sfârșit al „Secolului nostru XX” nu li se arată că un arc de timp ce stă să-și încheie socotelile în favoarea tutu-

ror oamenilor. Existențele marginalizate, aflate în derivă, deruta individului într-o lume ultratehnicizată, sufocată de cultul aparențelor îngelătoare, au constituit tema multor documentare sau animații, unele, pe bună dreptate, laureate: *Limita* al Tatianei Skabard (URSS), câștigătoare Marelui premiu Dragonul de aur, *O lume sfărâmată* de Bojko Kanev (Bulgaria) — Dragonul de argint, *La întimplare* de Michael Burlingame (Anglia) — Dragonul de bronz pentru imaginea semnată de David Phillips.

O pasăre care își ia zborul dintr-o pagină de manual pentru a face un „tur de orizont” peste planeta noastră, se întoarce, resemnată, la fila ei. De ce s-a înnoptat pasărea, chiar așa se numește filmul lui Andrej Slivka, *Cehoslovacia*. De ce... știm cu toții. Prelung și extinzind o altă întrebare, cea a lui Iurii Podnieks (URSS). Dacă e ușor să fii tinăr?, o răscolitoare anchetă, răsplătită cu Premiul Fipresci, am avea toate motivele să răspundem că nu este ușor să fii om, în general. Nu este lesne, dar trebuie și chiar se poate. În lupta cu limitele umane invigatori pot fi nu numai sportivii de performanță, ci și semenii noștri obișnuiți. Festivalul și-a aflat vedetele deopotrivă în persoana lui Waldemar Cierpinski, faimosul alergător (Ultimul maraton, de Volker Steinkopf) a lui Ivan Patzichin, mureu încercat de mister (Iar ca sentiment, un cristal de Ovidiu Bose Patina, documentarul românesc selecționat în competiție), a unui zidar anonim, a unei femei care frământă pinea cu gesturile știute, dar mereu turburătoare. Dacă cei vechi aveau dreptate atunci cind vedeau în armonie „o coincidență a contrariilor”, atunci putem invoca și armonia printre rîndurile acestui treceri în revistă: *Viata plină de nervi* a *Cosmosului* — un film de Piotr Dumala, fabula a puterilor nimicitoare, a coalișiei răului, și-a aflat opusul în *Odiseea spațială II* (Jan Svěrák, Cehoslovacia), metaforă a indestructibilei solidarități umane. Un tinăr nigerian, întrebă într-un film al unui compatriot de al său „ce așteaptă de la contemporani”, răspunde: „o lume în stare să-și dea încredere”. Dacă s-ar fi aflat în sală, dacă ar fi văzut imaginea bătrinei care străbate nămeții pentru a ajunge la un alt suflet de om, poate ar fi întrezărit chiar acea lume. Dar să nu facem abuz de atitudine sentimentală. Un festival de scurt metraj rămîne un festival, adică o oglindă oferită, în primul rînd, celor prezenți la astfel de întâlniri. Soarta genului, a distribuirii lui, a adaptării la condițiile de audiență de aici rămîne, peste tot, o problemă deschisă. Să nu uităm însă — s-a amintit în cadrul unor dezbateri — romanul nu a înălțat niciodată năvela”, cu alte cuvinte — dincolo de orice dificultăți, temerurile de viață ale scurt metrajului există.

Magda MIHĂILESCU



Cannes '87

Cu cascheta de jocheu trasă pe sprincene, cu efigia Cannon desenată pe pieptul și pe spatele trengului negru, corpolent, agil, nervos, imperativ, farfara, simpatic, dur, familiar, patronal, tratăbil, înfios, — când îngădu, amical, fără fașoane, cu un debit verbal de Niagara și cu o energie de cincizeci cai putere — Menahem Golan se afla aproape zi de zi, în sala conferințelor de presă, ca invitat, desigur, alături de multe echipe „sponsorizate” de Cannon (firma a adus în festival nu mai puțin de 40 filme de Schroeder, de



Interpretul lui Pavese
și ultima lui iubire...
(Greta Scacchi
și Peter Coyote)

Pulsul
unui moment
cinematografic

Tbilisi '87

Ca într-un tablou al naivului Niko Pirosmanisvili zis Prosmani (vă amintiți filmul lui Giorgi Shenghelaia), mi se aglomerează în fața ochilor — sfidînd orice legi ale perspectivei relațiilor ordate, cronologice, logice — amintiri disparate, încă viu colorate, ale fabuloasei (pentru mine, cel puțin) călătorii la Tbilisi. Dacă tovarășii mei de drum — Călin Căliman, experimentatul cronicar, posesor al unui ponderat spirit critic, și Florin Mihailescu, operatorul globe trotter, obișnuit cu severe selecții — au păstrat în lungile noastre discuții echilibrul opiniilor și impresiilor turistice și artistice, eu m-am abandonat nedreptului, insolitului de care am avut parte de la bun început cînd, la bordul unui IL152 ce a înfruntat temeror o teribilă furtună, mi s-a asternut la picioare, în miez de noapte, vasta panoramă a străvechi capitale a cărei denumire semnifică noțiunea de căldură, la propriu și la figurat. Bolta înstelată răsturnată într-o vale imensă — așa am făcut cunoștința cu orașul în al cărui decor de basm autobuzul plutea urmînd vulturile soselei, un spectacol pe care aveam să-l contemples fascinat, noaptea de noapte, din balconul Hotelului Iveri sau, la recepția de așio, de pe terasa Restaurantului Matjninga. Într-o risipă de fantezie, topografia și arhitectura au strîns la un loc insemnele unor civilizații de mare rafinament, puse în valoare, cu egală pricepere, într-o zveltă asimetrie de vechi și moderne volume: abrupte străduțe medievale se iau printr-o trecere cu amiezioarele escalatoare ale metroului, la fel pasajele subterane și arterele suspendate, zidurile locuințelor și monumentele, în plin centru sau în bătrîna Mtskheta... Fermecciorul peisaj înconjurător a reprezentat o concurență serioasă la programul bogat al Festivalului unei linii itinerant, aflat, acum și aici, la jubileu celui de a 20-a ediție. Iată cum, într-un mod neașteptat și indirect, mi s-a relevat „peceata” competiției: realitatea artistică la concurență cu realitatea reală. Interferența acestor planuri avea să mă izbăsească neîncetat.

O glîndită sfîșietor, disputa împlicării ne-mijlocite în actualitate la forma unui reportaj: filmul tinărului estonian Iurii Podnieks pur-

tind ca titlu o întrebare-laitmotiv: *Dacă e ușor să fii tinăr?* — un bumerang azvîrlit cu amara tristețe matorilor de către generația tinerilor de nici 20 de ani care își caută locul în viață; unii cu pași șovăielnici, marcați de stupide conjuncturi, soldate cu pagube morale înfrînt mai grave decît cele materiale, iscate de un surplus de energie al teribiștilor, excentrici în aparență, însă profunzi în raționamente. Acești tineri se luptă, fiecare în felul său, pentru a-și învinge spaimile erei atomice. Ucidînd deopotrivă de virtuțile documentarului, dar și de subtilitățile eseului, filmul, în final, și plasează eroii într-o metaforică mare abstră a speranței.

In fond, o ruptură ireparabilă între generații nu se poate produce — se susține implicit și printr-unul din filioanele opice ale densei parabole *Călnia*, ultima parte a trilogiei (1968) *Rugăciunea*, 1977 *Arborele dorinței*) laureatului Tenghiz Abuladze. Dincolo de ani și fapte, un băiat își poate da mina cu cea care, de la vîrstă balcanelor de săpun, a fost mator al anomaliilor istoriei, acumulînd tragice experiențe pentru a izbucni (în imaginație, e drept) într-un insolit, amar rechizitoriu.

Cu intransigența ei exacerbată, adolescența e susceptibilă să devină punct nevralgic al deformării conceptelor generoase — ca de exemplu „asasarea morții” atunci cînd purismul etic ajunge să frizeze patologicul și-l împinge la „un joc periculos” pe erou (exponențial, în intenția autorilor), un elev-detectiv voluntar-poreclic *Plumbum* (Mosfilm, regia Vadim Abdrașkov). Trebuie, desigur, înțeles cont și că tinerii de azi ignoră greutățile și sacrificiile trecutului, amneziațiile reconciliabile dintre părinții lor care s-au confruntat pe *Cimpile de fier* (Sverdlovsk-autori A. Rekemciuc și Iaropolk Lapšin) ale ultimele conflagrații mondiale. De aceea cineștii propun alte și alte unghieri emoționale, în vremea războiului, prag al dezumanizării, al nebuniei, o fată salvează viața unui necunoscut, dar fratele ei, încercînd să-i înăbușe rînitului gemetele, îl sufocă fără să știe, într-o împrejurare în care *Frica* animată era suverană (Riga — autori V. Kaiahs și

capitulărilor

Arma nesecretă în războiul anti-video

Koncelovski, de Norman Mailer, de Schatzberg, adică „Jume bună”, dar și necunoscuți promițatori, dar și „facitori de bani”. Din primul minut, invitatul preia cu de la sine putere, prerogativele gazdei și se poartă ca un autoritar amfizion și fiindcă n-are răbdare să aștepte, se trezește organizând spargerea gheții, luând distribuția câștigurilor, explicând operatorilor-TV cum să regleze camerele, arătând fotografiilor cum să procedeze pentru a avea, în minimum de timp, maximum de clișee, demonstrându-i Charlotte Rampling că lumina trebuie să-i vină din stînga, stînga e partea ei fotogenică. Dacă jurnaliștii se codesc, își pune singur întrebările, provocându-i ei pe ei, caudind el scandalul cu luminarea, iar cînd filitilul sîrîie, cînd pubereia-i, ta-gata să se aprîndă, se repede, cu stînga-toarele și chiar stînge totul cu o promisiune, cu o glumă, cu un hohot care ar facea geamurile să clăntănească sala de conferințe ar avea ferestre. Noram Globus, asociatul său, nu se prea vede, așa cum nu se prea vede nici ceilalți producători. Adunarea U.P.F. (Uniunea Producătorilor Francezi) e de foarte secrete, — s-a spus vechi că s-a ținut la ultimul etaj al unui mare hotel. Suprem lux, în timpurile moderne, o izolare. Ultimii megali sinți ectoplasmă. Persoane abstracte. Prin contrast, ambiția lui Menahem Golan e să fie concret și prezent. El merge pe urmele pionierilor, (imigranți) ca ei), vrea să rediteze vivacitatea lor, ardora lor combativă, competitivă, dar și farmecul lor de artiști, dar și spiritul de aventură al acestor comercianți de blănuiri (de iepure), garsoni de cafeana, reparatori de biciclete, prăvăliași, negustori de haine vechi, de fiare vechi, de heringi, casieri

insurați cu fata patronului, toți înroșiți în războiul brevetelor, apoi în odiseea nickel-odeonurilor, inventate (genial) tot de ei, special pentru milioanele de proaspeți americani care nu vorbeau americanesle. (Dacă n-au încă limbă, mai au ochii) Sub palmerii de pe Coasta, Golan s-a autodistribuit, deci, în grandioasa superproducție și joacă simultan rolurile antemergetorilor preferați: William Fox, care înainte de a fi fondatorul imperiului Fox a fost un excelent clown acrobat; agentul imobiliar, Carl Lemmle, care înainte de a fi creatorul Universului a fost inventatorul „bombelor publicitare” (nu el a răpit-o pe Florence Lawrence, iniți ca să-i anunțe moartea, apoi ca s-o dezmințită?); Zukor, rechinul și muză Parancout-ului (desi ca să calci, pînă la sfîrșit, pe urmele acestui predecesor care, la oprezi de ani, își înnebunea partenerii cu inovații tehnice, iar pe spectatori cu memoriile intulitate. „Publicul are întotdeauna dreptate”, ca să aiungi să și la una suită ani, un spici desce „vitorul cinema-ului” e nevoie și de bunăvoința loteriei genetice. Golan are aerul că a depus capital și la această bancă). Nu-i nevoie să-i vezi zilnic pe domnul G. (ultima lui iovitura de teatru: „Festivalul filmului de familie”, inaugurat cu două ecranizări după frații Grimm în care joacă — ban la ban trage — soția lui Spielberg, Amy Irving); nu-i nevoie să asiste la conferințele de presă transformate de M.G. în One-Golan-Show, ca să recunoști că dreptate avea Malraux cînd ne cerea să nu uităm că filmul e și industrie. Deci și comert. „Și” sau „mai ales”? Mult cotisitoarea „La pub”, publicitatea adică, este din ce în ce mai prezentă pe mi-

cul ecran (sistemul american de a intrerupe un film ca să arăți ca pisicile sînt mai carnivore decît ciinii și în consecință conservele de...). Rețeaua de reclame asediază, la propriu, viața orășelului și așa destul de agitat de clișuri, videocasete, gaguri citadine (cum ar fi vizita, incognito, a reginei Angliei, dar capul încornat se dovedește a fi o sosie). Panourile se măresc în fiecare an, în unele puncte iau proporții grandioase, în altele au aerul că fac parte din natură (de ani și ani peristilul de la Carlton este decorat de silueta aceluiași personaj: James Bond. Numai că obrazul lui Sean Connery e înlocuit, după nevoie, cu cel al lui Roger Moore, iar apoi cu cel al actorului shakespearian Timothy Dalton, altfel agentul 007 rămîne la fel de necîntit, ca și dealtul Souquet.

Adevărul e că, desi festivalul adăposteste o „Piață” devenită pe parcursul a 27 ani cel mai important Tîrg de filme din lume, mai importantă decît decît MIFED-ul din Milano, dubla în comparație cu Film Market din Los Angeles, această subdiviziune — le marche — rămîne în afara vizibilității marelui public. Știut sau nu, tîrgul există, rulează 64 pelucile zilnic și tranzațiile încheiate în cadrul lui determină piața cinematografică a cel puțin 130 țări. „Alerciele și cultura sînt indioscibabile” precizează, responsabilul tîrgului, Michel Bonnet, salutîndu-l pe ministrul afacerilor europene sosit pe coastă pentru a sprijini efortul lui Léotard de a da festivalului „o dimensiune europeană” și ce este această insistență dorința de „europenizare” dacă nu, în primul rînd, necesitatea filmului francez de a se sustrage de sub tutela transnațională?

Banii n-au miros, devizele — cu pierderi și cîștiguri — sînt convertibile, dar recursul la mătălcă — la mătălcă națională — rămîne o tentativă dominată de acestei ediții aniversare și e de înțeles de ce dorința de autodefinitie apare mai răspăcată acum, — acum, adică la ani relansării coproduției, ai prestării de servicii în afara frontierelor, ai carerelor internaționale. După o astfel de carieră internațională, Antonioni declară că cel mai important pentru el este, acum, să se întoarcă în Italia, „ca să-și restabilească circuitul vital”. Louis Malle, debarcat pe Croazeta cu un film mai mult decît naiv (în căutarea tericului), după o duzină de ani petrecuți la Hollywood spune că, acum, cel mai important lucru pentru el este „ca nu cumva să se holioywoodizeze”. Întrebare ce naționalitate are Odi clormia, lucrat sub pavilion italian și cu resurse

Emblematic pentru Odi clormia de Nchita Mihalkov (Elena Solovej și Marcello Mastroianni)

italienești, Nikita Mihalkov sare mîncînd jarcic: „Ar fi o catastrofă să nu fie un film rus. Pot să fac filme oriunde în lume, dar absolut de fiecare dată trebuie să mă întorc în țara sa-mi reincarc bateria”. Koncelovski se revendică și el de la sursă: „Ultimele mele filme nu sînt americane, sînt dostoevskiene”. Inca

(Continuare în pag. 16)

Ecaterina OPROIU

G. Tîlincsi). Scrierile unui mort, debutul regizorului, studiourilor Lenfilm, Konstantin Lopušanski ilustrează cu un rece, înfricoșător obiectivism mesajele adresate de un savant, laureat al Premiului Nobel, fiului dispărut într-o, oricînd posibilă, catastrofă nucleară ai cărei supraviețuitori se amăgesc cu gîndul că viața va mai putea fi reinviată: un pic de copii, condamnăți la o lentă expiere, pornesc spre un soare nebuloz. „Strigătul Terrei care agonizează” s-a auzit însă în priză directă — mai presus de orice, impresionantă rămîne însăși viața: regizorul, operatorul și scenariștii Vladimir Nikolaevici Senckenko, autorul documentarului Cernobil, cronica unei săptămîni grele, i s-a acordat premiul Unifilm de creație „în memoriam”. Examine de conștiință sînt totdeauna necesare și nu ar trebui să se aștepte un pretext dramatic ca să se facă un test printre colegi de școală, dar și oameni cu părul cărunt ca în Nămăș în lăstăniș (Studiul Dvojkeno). Un film din categoria peliculelor — „Jure de altitudine” în care l-am descoperit făcînd figurație, probabil nu întîmplător, pe magistrul „Aeropagului criticilor”, ziaristul sovietic Viktor Demin care a condus „Tribuna liberă” a dezbaterilor profesionale și a stabilit o ierarhie a valorilor prezente în concurs.

Selectînd din existența aparent banală a doi îndrăgostiți evenimentele semnificative ale maturizării lor, tinerii cinești de la studiourile din Chînșinai îndrumați de regizorul Valeriu Jereghi caligrafiază în toată un delicat poem al aspirației spre viața trăită frumos.

După acest raf tematic asupra festivalului desfășurat sub deviza „Pentru o artă cinematografică cetățenească, pentru o superioară calitate estetică și etică” (la care s-a acordat

Un străvechi oras, gazda unui tînăr festival

și un neprevăzut premiu pentru autoexigența cineștilor lituanieni care au hotărât să-și retragă filmul din concurs), s-ar impune o minimă detaliere a „nuanțelor” limbajului filmic, adică semnalaarea rezultatelor ambiției unei polifonice paletă stilistice care permite, prin forța și vigoarea demonstrației, transgresarea din plan estetic în plan filozofic. Într-o cinematografie care știe să-și cultive tradițiile și să-și cîntească maeștrii, acest salt fiind deosebit posibil... De la modeste reconstruiri istorice (Prizonierul enigmatic — Moldova-film, autor Vasile Gaghiu) pînă la superproducții pitorești (Derulgi schiop — Tadjic-film, în colaborare cu studiourile din Ungaria și Turcia, în regia lui V. Ahadov și I. Kis), trecînd prin filigranale dramatice ale relațiilor de familie (Lungă despărțiri de Kira Muratova — Odesa-film sau Perpetuum mobile al Lanei Gogoberidze), retorica cinematografică a fost intens speculată, bineînțeles într-o multitudinea de diapazoane, înegate altfel ca ptemize, cit și ca reușite. Narîndu-se în manieră clasică sau discontinuă, în ambianțe fantast-comarsare sau strict cotidiene, iradiînd lirism reținut sau acerbă ironie, cultivînd aceeași magistrală sau, din contra, o luxuriantă a tropilor într-o succesiune de simboluri mitice și motive iconice ale actualității imediate, s-au explorat, în miniaturi poetice sau parabolice salbre, tene-

brele sufletului omenesc și absurile istoriei, atînguîndu-se, nu o dată, înalte tensiuni spirituale. Performeră, deocamdată, este chiar cinematografia gruzină, lucru confirmat și într-o prestigioasă confruntare internațională desfășurată pe alt meridian, în același mai '87, unde filmului lui Abuladze i s-a acordat alt Marelui premiu al juriului, cit și Premiul criticii internaționale. Am regretat că n-am putut vedea la ei acestă Remontada soților Iratki Kvirkadze și Nana Djordjadze (tot pe Coasta de Azur, Camera d'Or) avîndu-l la aparat pe Levan Paatashvili, unul din marii operatori ai lumii, căruia i se datorează și imaginea Munților albaștri ai lui Eldar Sengehalia, predecesorul juriului ei însoțitor al unor joviali ochi albaștri. Odată întors de la Cannes, l-am putut vedea și pe Avtandil Maharadze, protagonisul lui Abuladze, interpret excepțional, iar la Teatrul actorului au fost interesante, dar aproape de inima noastră au rămas cele privilegiate de întîlnire la Institutul de limbi străine cu un grup de tineri care studiază cu pasiune limba lui Eminescu sub atenta îndrumare a eruditului profesor: Fanni Djindjibashvili, care s-a dovedit a fi și un cineast de talent semînd, împreună cu regizorul Irakle Asatiani și avîndu-l consultant pe G. Strempe, un film despre Antim Miranau, cel care a deschis o solidă punte între cultura noastră, un autentic carturar renașcentist.

Astăzi, mai mult ca oricînd, cineștii nu

numai că evocă, ci și invocă personalitatea creatorilor de artă. Pentru că pătămășia fervoare a artistului reprezintă un veritabil receptacol al devenirii umane. Într-un edificiu mareț, irecuzabil, chipul unui pictor martir (actorul Ediger Gorgobiani, de o blîndă și inteligentă, tulburătoare frumusețe) reverberază intens cuvintele părintelui relativității care avertizează omeneia asupra aberanței relativității a valorilor (cadru zguduitoare din Cămpia...). Un sonet shakespearian, șalșescișșase, sau acordurile Sonetelor Kreutzer (în filmul-premieră mondială al regizorului Mihail Sveiter, o ecranizare pe măsura opereii tolstoiene) dilată metaforic spirala iubirii și a urii... În lucrul prăfuit al unei oglinzi de cînd lumea, artistul, un scriitor de esă dată (acesta nîncetat surprînzător Oleg Iankovski, într-o secvență-cheie din Nostalgia, film prezentat în cadrul Medalionului comemorativ Andrei Tarkovski) se identifică cu profilul omului obșnuit, insul de rînd care așteaptă dezlegare din partea celui ce, atîngînd piscurile cunoașterii chintesențiale prin creație, urmează să deschidă ochii unei umanități în pragul aneantizării, al autodistrugerii...

Cu „superba” mea candoare de relativ tînăr critic de cinema „aruncat” pentru a doua oară într-un festival și pentru prima oară în imensitatea unei cinematografii cum este cea sovietică, am căutat să schițez macar un modest puzzle care, evident, în limitele paginii de revistă, nu ofera analize și încercări să evite banale enunțuri, urmînd să redea, pe cît posibil, pulsul unui moment uman în acest penultim deceniu al secolului XX.

Irina COROIU

Strigătul Terrei amenințate de războiul nuclear:
Scrierile unui mort de Konstantin Lopušanski

Ninel Ceankvetadze,
protagonista Robinsonadei

Oleg Iankovski, revelația ultimelor
anotimpuri cinematografice



Arma nesecretă în războiul anti-video

O dată, și încă o dată, Cannes-ul '87 are o trezire, mai puțin decît oricînd, la ora conștiinței naționale. Frații mai sus pomeniți, alături de Fellini, Scala, de ceilalți frați, Tavian, de englezul Anderson, de suedezul Bo Widerberg, de georgianul Abuladze, de japonezul Imamura, de tinerii de la Beijing au mai probat odată că, în acest moment istoric și geografic, filmul — artă a concretului — nu poate obține o rezonanță internațională abstractă. Problemele de producție, ca să-i citez tot pe autorul filmului *Ochi negri*, sînt, mai mult sau mai puțin, peste tot la fel: „oriunde în lume rezorțul n-are laș destul, termenele sînt pentru el prea scurte, întotdeauna producția te hărțuiește”. Accesul pe traiectul internațional nu depinde (desigur, dincolo de o anumită cotă) de buget. Încă o dată: numai talentul național are vocația notorietății dincolo de granițe.

O altă caracteristică a anului cinematografic '87 este insistența pedalară pe așa-numitul *Film de calitate*. Zic „așa-numitul”, întrucît calitatea a fost un imperativ încă din vremea cînd de Mille rechiziția vopsitoriile chinezești ca să le transforme în studiouri, și chiar mai înainte, odată cu inovațiile lui Melies, cu școala de la Brighton. Numai de-atunci?

Istoria festivalului, la rîndul ei, ce este dacă nu patruzeci de recolte cinematografice trecute prin ciur și dirmon ca să se caernă cea mai bun? Cu toate acestea, apelul la noțiune

muri, preamînd, e adevărat, cel mai frumos buric din lume”.

Pentru S.U.A. calitate înseamnă un tip de film cu buget „normal”, în orice caz fără marea efectelor speciale, lucrat, de cele mai multe ori, „în familie” (Newman și Joanne Woodward, Woody Allen — Mia Farrow, plus opt copii mai mult sau mai puțin personali, plus clanul, Diana Keaton și tribul cu același nume etc.). Înseamnă un film în care primul nu mai aparține invenției epice ci descrierii psihologice. Înseamnă deplasarea accentului pe nuanța sufletească.

Filmul *Platoon* care însoțește Festivalul din rețea (în sala unde l-am văzut eram cu toții zece spectatori, de unde se vede că nici chiar multi-Oscaruri nu e o recomandare irezistibilă), exprimă mi se pare, destul de bine, noua stare de spirit. E o stare polemică.

Cu cine polemizează *Platoon*? În prim plan — s-a mai spus — cu *Rambo* și cu rambisimul. Asta e clar în al doilea plan (despre asta s-a vorbit mai puțin) *Platoon* polemizează cu Francis Ford Coppola, cu viziunea de „mare spectacol, mare” asupra războaiului din Vietnam prezentat ca o scoop, ca o epopee cu halouri misterioase și dimensiuni fantastice (vezi enigmatice personaje al lui Brando învaluit în binecunoscuta „ferie lugubră”, în grotescul cosmar sugerat de o

să demonstreze că „un vietnamez bun e un vietnamez mort”. Ei, ceilalți sînt uniți prin complicități subterane, căci pe dedesubtul și pe deasupra ierarhiilor militare de jure, există o ierarhie de facto, camuflată, atotputernică și, înainte de a asculta de superiorul său militar, soldatul Taylor trebuie să asculte de un cad, respectiv de un Barnes atroce, transformat — pentru el — într-un inamic mai obsedant decît cel cu care a venit să lupte, pentru că „Barnes nu poate fi ucis decît de Barnes”. Ce-i filmul? Filmul e povestea desvirginării politice a unui tânăr intelectual cu principii, ca să nu zic cu prejudecăți. El intră în luptă (și în film) ca un heruvim și iese din luptă (și de pe ecran) traumatizat, ca toți ceilalți — dar în felul lui — de experiența traversării infernului, un infern care nu mai e reprezentat prin „ceilalți” (inamicul, propriu-zis, abia se vede și celălalt se vede, se vede pentru a arăta cum se trece prin foc un biet sat, cum se împușcă — pentru a servi de exemplu — o femeie) într-un film nespus de crud, Taylor descoperă că marele cruzimi se petrec „de fapt” între ai săi. Infernul este camaradul tău. Războiul a făcut să fiarbă drojdia umană, a debasat demonii. Taylor înțelege că s-a dus în Vietnam nu ca să-l ucidă pe vietnamez, ci bun sau rău — ci pe Barnes. Filmul dezamăgește, poate, pe cei care, după *Apocalipsă*, acum, așteaptă o replică mai „tare”. „Taria” lui Oliver Stone e că nu concurează pe Coppola pe terenul lui. Spectacolului fabu-

Goodman, Duke Ellington, Cole Porter, Carmen Miranda. De cită ori vorbește de *Radio Days*, Allen nu uită să amintescă un fapt care, conține, în sîmînța „filozofia acestui film”, vocea cea mai impresionantă auzită în copilărie (grava, împunătoare, profundă) aparținând unuia dintre cei mai mari crainici din istoria radioului american, Jackson Beck, interpretul protagonistului din foiletonul preferat „Superman”. El bine, supermanul avea 1,50 m și cîntărea 150 kilograme!

Același primat acordat „centrului cunoașterii de sine” într-un film nereșit de palmares, deși a reprezentat un eveniment pe care autorul laconic, aproape taciturn, distant, n-a parut interesat să-l propulsize. Paul Newman s-a arătat producția și punctul. E vorba de o senzațională *Menagerie* de sticlă interpretată de o tot altă de senzațională Jeanne Woodward. Ceea ce caracterizează acest al 17-lea film extras din dramaturgia lui Tennessee Williams este extrema lapiditate. Nici o concesie faacă „cinematografizării”, nici un plein air (cu excepția prezențelor în care vedem pe Tom interzîndu-se acasă, intrînd în raza propriilor amintiri), totul se desfașoară pe ca scena, în apartamentul mic, aproape sufocant, interperdu de lui, fotoliul obosit și etajera cu bibelouri. Toată îngoasa de presiune a toată fantasmatologia lui, în volanele unei rochii demodate — gestica unei fapturi gata să se pulverizeze, răstălmăcirea nuanțelor, vibrația stărilor subiective, tremurul nostalgiei din acest film pețit legat de orice dar nu de mitologia triumfală a Californiei.

Filmul în care tema cunoașterii de sine la formele cele mai explicite legate de o problematică actuală este *Sex people* — Oameni sfîșiați, sau sounem. Mai propriu ar fi să traducem *Ună*. Cine sînt acești unii? Sînt bayonni, o comunitate din Louisiana izolată de civilizație prin vînturi de aer, afaltă, totuși, doar la cîteva minute de zbor de zărmătoarele orașe incapute pe mina uru, mai mult sau mai puțin, simbolici negustori de crocodili. Unii au aerul că se află pe o altă planetă. N-au televizor, nici apar curentă, nici electricitate, trăiesc „mină-n mină” cu natura, o colaborare care este, de fapt, complicitate, fiindcă între ei și ea sînt tot soiul de secrete impenetrabile pentru neinițiați. Koncealovsk a vrut să exprime una din obsesiile lui: incapacitatea de comunicare nu numai a indivizilor, ci a culturilor. Ce se întîmplă în *Sex people*? Se întîmplă — că o jurnalistă (Jill Clayburgh — și nu întîmplător ea, în peisajul actoricesc transoceanic J.C. este un produs omologat al inteligenței new-yorkeze, ironizate cu atîtă simplitate de Woody A, pentru că „dacă-i vorbă de produse, el este supremul și produs”) de o jurnalistă de la Cosmopolitan, în pană de subiecte descoperă că arborele ei genealogic are o ramură necunoscută și se hotărăște să-și viziteze niște rubedenii, pînă acum ignorate, dintr-o regiune, credea, inexistență. Acompaniată de propria fiică (menită, vom vedea, să intruzeze o anumită generație: drog „soft”, amor liber, urechile astupate de căști, ceea ce va însemna că fata va traversa o aventură extraordinară, fără să audă mai nimic și — pentru că ține și ochii închiși — deose obligat — și fără să prea vadă mare lucru) jurnalistă, reporteră de la Cosmopolitan cu tocuri prea înalte, cu cercei și brațări prea scumpe, în toalete stil „colonial”, va pătrunde într-un colț sălbatic din propria țară. Rubedenia se dovedește a fi o verisoară cu aspectul femeii din primele westernuri, o mater familias care, în numele lui Joe, tatăl dispărut și venet, începe să mină forțele unei familii obediente. Numele lui nu-i mai trece prin cap că poate nescoti voința matriarhală. Fiul mai mare a nescocit-o cîndva și împotriva consensului „a plecat la oras”, de aceea nimeni din familie nu-i mai pomeneste, iar figura lui a fost răsu în lăma de pe toate fotografiile. Pentru toți o moră, tată decît, față-n față, lumea sculptoare, zornitoare, tolerantă — adică naivă — a mamei de la Cosmopolitan și lumea patriarhală, dură, inflexibilă, suspicioasă a mamei „bayu” și a aceluia tată venerat care „trebuie să revină”. Este posibil dialogul? Niciuna din tabere nu poate să dea răspuns, numai că dialogul se impune „viață îl impune”, prin simplul fapt că mamele au acceptat să se întîlnească. Nora pînă acum docilă, se trezește că nu poate trăi fără televizor în culori, iar dragostea, mai zăpăcitoare decît orice televizor color, apropie juna new-yorkeză de cel mai rău dintre fiii „bayu” (într-o arsest nu se știe bine de ce, tată vrea să-i dea cheia, dar el nici nu se gîndește să-lasă din carceră, tată cele două comunități intrate nu numai în dialog, ci și într-o nepremeditată colaborare. Mama arhaică se va duce la oras să-și cumpere nuroli televizor color, dar va sfîrși împuscînd propriul lui, în mină, cîl drept — pentru că nu poate suporta să-l vadă proprietarul de bar (și ce bar!). Mama cosmopolitană va fi pe punctul de a-și pierde fiica. La sfîrșitul filmului ambele „tabere” au acumulat o experiență tragică. S-ar zice că fierea va trage concluziile firești. Planurile lungi, mica meditație fac efort să sugereze că mai există o strapontină și pentru speranță. Dar nu. Ca și în *Platoon*, ca și în *Scrisorile unui mort*, senzația tîrîie și perplexitatea că trăiești (încă) pe o planetă sinucigașă.

Ecaterina OPROIU

Filmul-eveniment, replică la agresivitatea mercantilă

Iubiții „blestemați”
din *Cronica unei
morți anulate*:
Ornella Muti
și Anthony Delon

În spatele
ochelariilor:
Paul Newman

ca atare — Film de Calitate — se face explicit acum, pentru că acum filmul-de-calitate (și se mai spune și filmul-eveniment) apare nu numai ca scop general, ci și ca soluție conjuncturală (anti-cancer).

Dar ce înseamnă „film de calitate” în accepția diverselor cinematografii? În Italia, unde a apărut o nouă pătura mijlocie, cu noi îmbogățiri preocupată de „fare bella figura”, cheltuiind „alla grande”, într-o cinematografie care mai dispune încă de un titan — Fellini, se înțelege — și de cîțiva maeștri (Rosi, Scala, Tavian), „calitate” înseamnă film de autor, adică delimitarea de populismul gălăgios, din cale afară de pitoresc, impus de westernurile spaghetti și de toate celelalte genuri macaroni.

Pentru Franța, deschiderea se face printr-o ușa relativ opusă, nu vreau să zic prin „film comercial”, dar printr-un tip de film care să vină, în sfîrșit, în întîmpinarea unui mare public decepționat de absența sau tăcerea maeștrilor, plictisit de inflația minusculelor, vanitoaselor, repetitivelor filme-de-autor agonizînd, mai toate, pe „cel mai frumos buric din lume”, ca să folosim titlul unei comunicări emanate de Fundația Națională de Științe Politice, lucrare în care se spune: „Cînd absolut toată lumea ne privea, a ne cunoaște doar pe noi înșine era, poate, suficient. Dar vîntul suia de pretutindeni și privirile se întorc, azi, în toate direcțiile. Mașinile noastre se vînd mai mult decît iar, iar cărțile noastre mai puțin decît bine. Dacă vom continua așa, vom

foarte sofisticată scenografie). Mai înainte de orice, filmul lui Oliver Stone este un film „anti-scenografic”. El ne așvîrle într-un război văzut prin ochii unui singur personaj, un băiat oarecare, „soldat prost”, un Tom Penger care, din nici un punct de vedere, nu se poate compara cu legendarul ofiter interpretat de Brando. Asta și vrea. Să nu se compare, să fie povestea obișnuită a unui dintre acei băieți obișnuiți, o celulă din trupul „Americii profunde”, un student care vrea să-și urmeze tradiția familiei: bunicul a luptat în primul război mondial, tatăl în al doilea, acum e rîndul meu pentru că nu e drept ca pentru țara mea să se bată numai cel sărac!; lată, deci, un voluntar idealist, un candid. Mai mult decît candid, un naiv. El aterizează în junglă, printre (înțări și reptile, sub ploii torrențiale, în căldura umedă, într-o pădure care dă senzația că din toate ungherile pîndesc ei, „ceilalți”. „Bine ați venit în Vietnam”! Filmul n-are o epică ingenioasă. Povestea nu cunoaște întorsături spectaculoase, nici măcar imprezvizibile. Scenariul nu depășește notația unui jurnal de front, aprat, vînd doar ceea ce vede un băiat de nouăsprezece ani, cu un nume voit comun: Taylor. Dar ce vede Taylor? Săci de plastic cu lesurile nenorocilor stivuiți pentru întoarcerea acasă, mîraie vindicativă a veteranilor hirsuți, tatuați, nedumeriți? ce caută el, adică Taylor printre ei? Or să-i întîndă capcane. Or să caute să-l epateze cu experiența lor, cu jargonul lor fabulos, cu marijuana, cu cicatrizele lor, cu jocurile lor — pe ce fel de miză? — cu aerole lor — nu numai aere — cu fapte care trebuie

los, i se opune sinceritatea — aproape ternă — de documentar și proporția scării umane.

S-ar putea spune că punctul de plecare al acestui nou cinema (care a mutat actori celebri — Paul Newman, Diane Keaton, actorul de curare Robert Townsend de partea celeilalte a camerei) se afla în unul dintre presupusele șapte centre ale inteligenței umane, respectiv în „Inteligența cunoașterii de sine”, devenită temă tutelară.

Woody Allen s-a instalat în perimetrul acestui tip de inteligență și de cinema de la primul său film (la-și bîstâră și întînde-o) și de-atunci, adică din 1969 pînă azi, trecînd prin proximități din *Annie Hall* (inbușabilele secește paralele cu ei și el, fiecare la psihiatru propriu, măcînd aceleași întrebări). În *Radio Days* același hărășiri scîpărilor, tandru, mai tandru decît de obicei, datorită și materiei prime. Zilele radioului, sînt zilele și anii proprii copilării, cînd viața de familie se desfașura în jurul aparatului de radio, de-aici porneau eroii zilei, inclusiv „Capitanul de la miezul nopții”, jocurile radiofonice, genericul „Războaielor măscat”, radioul era, atunci, cel mai agil vehicul al culturii populare, el mobiliza națunea în jurul foiletonelor la modă, al evenimentelor sportive, al dramelor pasionale, de aici porneau glăgărele care l-au marcat pe el și pe o întreagă generație („Al carei romantism a fost existențialismul!”). Caricota, Tico-tico, La cumparată și toate acele melodii legate de Glenn Miller, Benny

în premieră la „Eforie“

...Cea mai frumoasă piesă

Cred că cele patru mari piese ale lui Cehov sînt cele mai mari patru piese de la Shakespeare încoace (...). Cred că *Trei surori* este, poate, cea mai frumoasă piesă de teatru de pe pămînt — justifică Sir Laurence, în 1970, cu ocazia prezentării filmului său la Festivalul de la Veneția, tentația de a transpune pe ecran capodopera cehoviană. Am zis „transpusă“ pentru că acest spectacol s-a născut pe „scindura“ de la National Theatre și a fost cu succes jucat la Londra și în provincie. Teatru filmat? Nu, Atunci? Un cinema sobru și profund, aliat la granița ambiguă dintre teatru și film, cu tonuri și elegiace și ironice și, mai ales, cu o desăvîrșită înțelegere a personajelor: realitate și artificiu, un echilibru perfect între atmosferă, gest și cuvînt. Acest film — spune Olivier — nu poate fi prea realist: pereții nu sînt tocmai solizi, pădurea din jurul grădinii nu este nici ea tocmai reală. Printr-un subtil proces de stilizare, reședința Prozorovilor devine, privită din exterior, o casă de păpuși. În aceeași manieră sînt prezentate și cele trei surori: Olga, Mașa, Irina. Ele străbat saloanul prin spațiile unui paravan transparent, ca într-un triptic de umbre chinezești. Amintirile lor se desăpăna de un ritual. Eonomatistă Irinei, Timidă, realitatea se insinuează odată cu venirea ofiterului și se instalează într-un crescendo savant calculat. De-acum încolo, un spațiu larg, deschis, un spațiu cu greu de închipuit pe

scenă, este pus la dispoziția personajelor. Cu o rafinată expresie aparatul de filmat al lui Geoffrey Unsworth descoperă colțuri nebanuite, surprinde priviri, compune grupuri. Se vorbește, se mîncă, se bea, iar se vorbește într-o anihilare a timpului. Despre Moscova. Simbolul eliberării, pentru provincial. Oare Mașa nu s-a îndrăgostit de Vershinin pentru că reprezintă Moscova? Idealul intangibil. Joan Plowright, în armonios contrast cu partenerul său Alan Bates, dezvăluie o suferință mai adîncă decît dragostea: „...preocuparea (lui Cehov) pentru prăpăstia dintre visurile oamenilor și realitate este mult mai pregnantă în această piesă decît în oricare alta“ — remarcă Olivier, conducînd actorii, fidel drumului străbătut de Cehov. Jeanne Watts și Louise Purnell fac transparență simbolului: Moscova, orașul copilăriei, iluziei, trecutului. Automatizarea se va destrăma cu moartea lui Tuzenbah, ultimul țărnam al speranței pentru Irina. Premoniția lui Tuzenbah, viziunea morții, rezolvă cinematic ducul care, altminteri, ar fi stînjinit ritmul interior al acțiunii, dar și ritmul filmului. „Am găsit că ritmul și intensitatea piesei se distrug cu trei pauze, n-am folosit decît una, la mijloc“, materializată printr-un blanc a cărui coloană sonoră întreține atmosfera. Sir Laurence Olivier și-a ales rolul atașant al bătrînului doctor Cebutikin, îndrăgostit de mama fetelor și rămas ca o insulă de tandrețe și înțelegere în casa Prozorovilor. Anto-

logica rămîne secvența beției din noaptea incendiului. Cebutikin creează premisele de a fi interpretat, ca un pandant în alb al personajului Natașei — Natașa jucată în forța de Sheila Reid. Din orașul de provincie trist și onest, se retrage garzișoana. Cele trei surori stau imbrățișate în grădină. Din off se aud, din ce în ce

mai puternice, acordurile Internaționalei Spectatorului are dreptul la o explicație, „în nici o altă piesă autorul nu este atît de insistent în profețiile sale despre revoluție“, consideră Olivier.

Marina ROMAN JUC

Cehoviană intonată de Sir Laurence Olivier (*Trei surori* cu Joan Plowright, Jeanne Watts, Louise Purnell, Alan Bates și Laurence Olivier)

antologia animației românești

Sub pecetea stilului

Carnavalul lui Ion Truică era sortit să ajungă film de cinematecă. Revăzută după cincizece ani de la premieră, el nu-și pierde calitățile care i-au adus succesul internațional (o medalie de argint la bienniala de la Veneția și una de bronz la festivalul de la Barcelona) și care l-au definit ca pe o victorie în bătălia animației noastre pentru afirmare stilistică. Situațiile longiline și mișcarea hieratică admirate în această peliculă au devenit pecete de autor. Film după film, Ion Truică a rămas după *Carnavalul* fidel grației stilizate și cromaticii rafinate și s-a luptat pentru a impune cultura plastică pe tărîmul dominat de caricatură al artei a opta.

Acesta este peliculă care a născut un stil grafic a marcat hotărîtor și o preferință tematică

a realizatorului: cea pentru ecranizare. Subintitulat „omagiul lui Hans Christian Andersen“, *Carnavalul* este un felicit exemplul de adaptare cinematografică, reușind și cu ajutorul scenaristului (Jordan Chimet), o inteligentă sinteză a motivelor fundamentale din opera faimosului autor de basme — sinteză privilegiată de repovestire, cu ajutorul fastuoaselor mijloace ale animației, a „Fetei cu chibrituri“. Misterul boreal al cunoscutelor povești este recreat prin sugestii imagistice cu deosebită forță metaforică. Personaje cu alură fantastică se nasc din pilpirlile chibriturilor, care aud bucurii de-a clipă fetei în luptă cu viscolul. Arlecchini grațioși, un elefant cadriat, o maimuța acrobăta, un clown pe cateliga, o balerină firavă și multe alte personaje carnavaliste populează nădușurile eroinei ce



Un film care a imprimat stilul unui autor: *Carnavalul* de Ion Truică în selecția „25 de ani de cinematecă“

visează la un pom de iarnă numai al ei. Viscolul este personificat, silueta amenințătoare cu joben se apropie implacabil, motivul muzical compus de Radu Șerban pentru aceste momente întregesc sensul apariției cu valoare de destin. Melodramatismul poveștii îi ia locul tonul cu accente tragice. Coloana sonoră concepută inspirat de Tiberiu Borcoman definește și ea atmosfera ciudată și acaparată a filmului. Truică rămîne unul dintre regizorii noștri de animație cei mai preocupați de relația dintre imagine și sunet, — preocupat de a include, în acest raport, conotații subtile. Salutată unanim de critică, *Carnavalul* l-a încurajat pe autor să persevereze pe calea tratării libere a unor opere literare. Marea zădărnici a devenit o originală viziune asupra baladei Mesterului Manole. Haidago un eseu despre Don Quijote, Remember un omagiul lui Eminescu. Căpșucul o evocare a lui Săcova, iar *Omul sunător* o afectuoasă lectură cinematografică a „Cărții cu jucării“ de Tudor Arghezi. Marcata permanent de tendința autorului de a stabili acorduri organice și ingenioase între animație și celelalte arte, filmografia lui Ion Truică definește un realizator cu timbru inconfundabil.

Dana DUMA

medalion: Minnelli

Visuri (de glorie) în decoruri reale

Minnelli își datorează notorietatea extraordinară succes al comediorilor sale muzicale, deși jumătate din creația sa o reprezintă dramele. Aici — spre deosebire de comedii, ale căror personaje pot fi descrise în două vorbe (băiatul bun, prietenul inventiv, rivalul fair-play, fata pură, intrigantul etc.) — Minnelli se ocupă de personaje complexe și tocmai prin această verosimilitudine. De obicei protagoniștii sînt oameni dintr-un domeniu sau altul al artei: scriitorii (*Unii veneau alergînd*), cineaștii (*Unii și frumosi*), două săptămîni în alt oraș, pictorii (*Păsărea năpustului*, *Van Gogh*). Alături de ultimul film citat — o reușită încercare de reconstituire a universului interior al unei personalități reale, operă în care zbuciumul creației atinge paroxismul — celelalte toate traduc obsesii similare, chiar dacă de mai mică anvergură. Pictorița din *Păsărea năpustului* în luptă cu ea însăși pentru a-și păstra condiția de om liber, actorul decăzut ce își rumegă, la nesfîrșit, amarele amintiri, petrecînd două săptămîni în alt oraș, scriitorul fără succes în capitală care întors, plin de speranțe, în orașul natal, se lovește de neînțelegerea manifestată de o societate haotică (*Unii veneau alergînd*), producătorul de filme care îi distruge suferințele tocmai pe cei mai apropiați colaboratori, după ce i-a

Printre marii regizori dispăruți ai anului trecut: Vincente Minnelli. Unul din filmele lui de referință: *Van Gogh* cu Kirk Douglas și Anthony Quinn



impins pe treptele gloriei (*Unii și frumosi*) — cu toții se zbat pentru a se realiza, înainte de toate, pe tărîm profesional. Pe toți îi pîndesc o tragedie, din care se salvează numai printr-un sacrificiu, al lor sau al altora. Visul reușit, alături de aprig urmări în dramele minnelliene este factorul comun dintre acestea și faimoasele „musicaluri“ ale autorului. Finalul fericit al acestora din urmă se datorește faptului că eroii fiecărui film visează,

de fapt, același vis, străduindu-se. Ea și El, să-l vizeze sincron și alături unul de altul. Dincolo nu era vorba decît de vise zadărnice — din cauza lumii sau a propriei nepuțințe. Dar vise în decoruri reale. Excepție făcînd *Gigi*, turnat într-adevăr la Paris, pentru muzicalul Minnelli construieste totul din carton, stilizează, distorsionează chiar, ceea ce i-a și atras critica onorată care ar fi vrut de la el niste comedii „realiste“. Dar cum ar putea arăta astfel decorurile dintr-un vis, fie el unul cu ochii deschis? Amintiri-vă doar de dansatorul negru Chocolat, ce prinde viața coborînd din afîșul lui Toulouse-Lautrec... Cum poate vedea Parisul un pictor... american la Paris, altfel decît prin ochii maștinilor francezi ai penelului pe care încearcă să-l urmeze?

Alți critici au exprimat dubiile lor cu privire la meritele lui Minnelli conștinđu-i paternitatea asupra filmelor sale, atribuind calitatea numerelor dansate lui Gene Kelly, frumusețea decorurilor — lui Cedric Gibbons (mai apoi lui Cecil Beaton), originalitatea și atractivitatea muzicii — lui Gershwin, lui Cole Porter ș.a.m.d. ca și cum un film ar fi suma unor prestații juxtapuse: ca și cum nu ar mai fi necesar ochii avizati care să aleagă și să potrivească decorurile, culorile, mișcările, urmea cultivată care să stabilizească exact momentul prielnic unei anumite muzici; sensibilitatea care să decida clipa de melancolie sau de umor... Or, Minnelli întrunește toate aceste virtuți. Cultivat și sensibil, fin psiholog, el a știut să armonizeze și să desăvîrșescă ceea ce îi ofereau valoroșii săi colaboratori, făcînd filme adevărate și adevărate tîme. Ușoarele tente de amarăciune ce se strecoară în operele sale vesele nu sînt decît reflexul unor suferințe de artist, ce nu răsări, chiar în culmea gloriei, se teme că succesul nu va dura, la rîndul său, decît răstimpul unui vis.

Aura PURAN



afișul

...și istoria filmului românesc

Arhiva Națională de Filme a împlinit treizeci de ani. La o cinematografie care numără doar patruzeci de ani de când a devenit de stat, deci, socialistă, aniversarea capătă proporții unui eveniment al lumii noastre cinematografice. El a fost marcat, cum se cuvine, printr-un simpozion pe tema "Filmul românesc, parte integrantă a patrimoniului național, 30 de ani de activitate a A.N.F.". Dar, pentru ca și cinefilii, nu doar specialiștii, să simtă această aniversare ca pe o sărbătoare, în holul Cinematicii a fost deschisă o expoziție de afișe din colecțiile A.N.F. Cincizeci și șase cu totul, alese din sutele ce au lansat, vremea lor, filmele românești. Adunate sub genericul "Filmul românesc oglindit în afișul de film" cu o subsecție "Filmul românesc oglindit în afișul de film străin", "exponatele" oferă sutoilor de spectatori care frecventează Cinematoca șansa de a strecura o privire spre istoria și, puțin, chiar spre pre-istoria filmului românesc.

La start — startul expoziției — pionierii, lăta, *Trenul fantomă* (1933), afiș simplu care informează că în acest film joacă Tony Butandrea, George Storin, Lisette Vereea. Regia: Jean Mihail. Alături, ni se anunță că Victor Antonescu și Elvira Godeanu joacă în *Măiorul Mur* cu Marietta Sadova și Ion Georgescu. Scenariul: Ion Georgescu. Regia: G. Timică. Ion Georgescu nu era altul decât Jean Georgescu care, pe atunci, avea 24 de ani, făcuse un film ca regizor și trei ca actor. Un afiș gândit în spiritul vremii: "Jancu Jianu (regele haideucilor) Viața, Dragostea, Aventu-

Cincizeci
și șase de imagini,
tot atâtea
călătorii
în memoria cinefilului

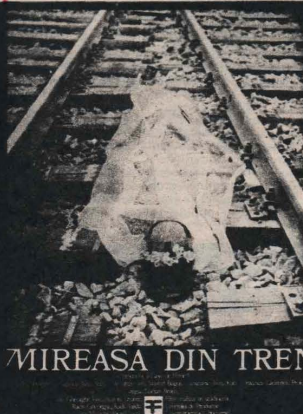
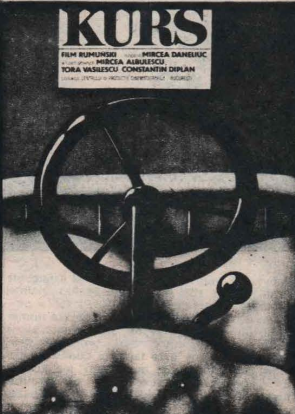
rire și răsunarea (cu „r” mic) regelui haideucilor, în regia marelui regizor român Horia Igirosianu". Afișul mai conține un imperativ: „Tot ce simte românul tinar sau bătrîn, trebuie să vină să vadă acest film”, și o informație: „completeare, o comedie”. Alături, un frumos afiș grafic ne recomandă *Lăncu slăbi-cinilor*, *Arendașul român*, *Vizita*, *O noapte furtunoasă*, *Lăncușii* cu amintiri în regia aceluiași Ion Georgescu devenit între timp Jean... Și iată debutul lui Geo Saizescu: *Dol vecin* (1958). Și iată debutul lui Victor Iliu, filmul nostru de căpătii, *Moara cu noroc* iar alături ultimul Iliu, *Comoara din Vadul Vechi*. Și iată al doilea film al lui Gheorghe Vitanidis, dulcea comedie romantică, *Pozi răzbit*. Și iată al șaselea film al lui Francisc Munteanu, ambiția lui de a schimba registrul cu

„Domnișoara Nastasia” devenit *Dincolo de barieră*. Și iată al doilea film al lui Savel Stopot, *Anotimpuri*, momentul lui de meditație asupra vrștoilor omului. În răspunde dintr-un colț, pe diagonală, filmul lui Alecu Croitoru intitulat chiar *Vârșele omului*. Și iată-ne în plină epopee națională *Columna* lui Mircea Drăgan, film de maturitate făcut în 1968, căruia îi răspunde „de la etaj”, un afiș fotografic: chipurile lui George Calboreanu, Ilarion Ciobanu, Flavia Burel în *Selea*, primul film „de unul singur” al regizorului. Și, pentru că tot ne aflăm la filmul istoric, iată și *Însoarenea lui Vodă Lăpușneanu*, filmul de o factură atît de specială al Malvinei Ursianu. Dacă te întorci cu spatele la acest afiș, în diagonală lui, din nou în diagonală, ai sub ochi însuși debutul Malvinei Ursianu: *Gloonda fără sare*. Alături, stă debutul lui Lucian Bratu: *Secretul ciurului*. Un afiș cu dublă încărcătură sentimentală, pentru că din cadrul lui te privește scomonitorii ochii lui Emanuel Petru. Același Petru într-un desen — plasat pe alțiș filmul *Brigada lui Ionel* de Jean Mihail. Colțul nostalgic, as nuni bucatăia asta de expoziție, pentru că ea mai cuprinde și afișul la cel de-al doilea film al lui Sergiu Nicolaescu: *Mihail Viteazul* cu chipul lui Amza Pellea în prim plan. Și un pic mai încolo, un alt afiș, *Toma Caragiu în Actorul și sâmbetăci* al lui Manole Marcus. Între timp însă, Marcus dăduse un reper de durată cinematografeiei noastre: *Putea și Adevărul*. Și iată *Mireasa din tren*, filmul cel mai drag lui Lucian Bratu, și iată *Dușul* — din spațiile lui ni se arată seria de succes a comisarilor Miclovan, Moldovan; Și iată al doilea film al lui Stere Gulea,

Ochi de urs și primul mare premiat cu Palme d'Or Cannes 1957, *Scurta istorie* a lui Gopo. Și iată *Amintiri din copilărie*, al doilea lung metraj al Elisabetei Bostan — aveau să treacă zece ani pînă ce regizarea sa se lanseze în musicalurile ei ce au făcut înconjurul lumii. Și iată *Destăpărare*, al doilea lung metraj al lui Paul Călinescu. Primul, *Răsuna valea*, se afla pe scara ce duce la parterul Cinematociei și este prezentat astfel: „un film care evocă munca eroică a tineretului pe santierul Bumbești-Livezeni”. Văzavi, deci în fața a face, un afiș recomandă filmul comemorativ *Emil-nescu, Veronica, Creangă* de Octav Minar. Pe aproape stă cel de-al doilea film al lui Nicolae Margineanu *Ștefan Luchian*. Și intrăm în „Jellia” de expoziție bizuită pe ideea: filmul românesc oglindit în afișul străin. *Pruncul*, petroliul și ardelenii de Dan Pîpa care, între timp, făcuse și *Munta de platră* și *Dușul aurului* și *Flip* cel bun; *Secretul lui Bachus*, marea succes de public al lui Geo Saizescu; *Dragostea începe vineri*, dar și *Buletin de București* de Virgil Calotescu — peste un deceniu ni se desparte de *Schizofrenia*, filmul bornă în filmografia regizorului; *Trandafirul galben* de Doru Năstase în două variante. Una, pe bază chiar de trandafir, alta, pe bază de Florin Piersic; și debutul lui Mircea Danieluc *Cursa*, tot de două ori inspirator graficilor străini — și *Proba de microfon* de același Danieluc, și, sîrind firește, cîteva afișe, întorcîndu-ne spre ieșire, două imense și superbe afișe: *la Pădurea spinzuraților*, film de bază nu numai în filmografia lui Culei, dar și în cinematografia noastră și *Răscolul lui Mircea Mureșan* cu neuitatul său premiu „Opera prima” la Cannes.

Și gata. Gata, în ciuda apetitului mare pe care această expoziție mică îl stîrnește în privitor, într-o cunoașterea istoriei filmului românesc.

Eva SÎRBU



expoziția de afiș a filmului sovietic

O adevărată carte de vizită

Purtind pecetea unei prestigioase cinematografe, afișele găzduite în holurile Casei Filmului aproape spectatorului o lume cunoscută de el. Afișe, portrete de actori, afișe publicitare — cu titluri în limbi de circulație internațională — își găsesc locul într-o ordine ce dă o perspectivă largă asupra producției sovietice de film a ultimilor ani. La intrare te întâmpină anulul celei de a XV-a ediții a Festivalului Internațional de Film de la Moscova desfășurat anul acesta sub semnul aniversării a 70 de ani de la Marea Revoluție din Octombrie; majoritatea filmelor ce ne sînt acum rememorate prin afiș, au fost de altfel, prezente la cele mai importante întîlniri ale filmului din lume: Cannes, Veneția, Mannheim... Cu greu poți alege, fără să nedreptățești, un titlu sau altul, o „temă” sau alta: *Războiul — Povestea unei mari iubiri* (r: Piotr Todorovski), *Du-te și vezi* (r: Elem Klimov); filmul închinat revoluției — *Clopotele roșii* (r: Serghei Bondarcuk); portretul — *Lev Telai* (r: Serghei Gherasimov), *Agonia* (r: Elem Klimov); filmul SF — *Scrisori de la un mort* (r: Konstantin

Lopusanski) sînt doar cîteva exemple luate aproape la întîmplare. Spectatorul îi va face plăcere să vadă materialul publicitar care a însoțit filme proaspete în memorie: *Gară pentru doi* (r: Eldar Riazanov), *Tangoul fîrășii noastre* (r: Albert Mkrtyan), *Înșelăci*

(r: Eldar Senghelaia), *Îndrăgostit la propria dorință* (r: Serghei Mikaelian) sau portretele unor actori ca: Ludmila Gurcenko, Innokenti Smoktunovski, Mirdza Matinsene, Oleg Iankovski... Print-o grafică de apartență forță presivă se disting două afișe: pentru *Scrisori*

de la un mort și pentru documentarul *Semnal de alarmă* (r: Dzheima Firsova). Avertisment și mesaj de pace, trăsătură lor de unire o constituie amprenta ciuricii atomice. Nu putem încheia fără a aminti altele cîteva mari nume ale cinematografeiei sovietice prezente în expoziție: Serghei Iutkevici, Lana Gogoberidze, Alexandr Alov și Vladimir Naumov, Bolotbek Samșiev sau Gheb Pantilov.

Marina ROMAN-JUC



Prestigiul animației românești

Un stil personal, o tehnică proprie

In această primăvară, au fost organizate la Budapesta, **Zilele filmului românesc de animație**.

Inconjurati cu prietenie de cinești maghiari, în frunte cu Miklos Jancso, am avut prilejul unor fructuase schimburi de opinii, am vizionat filme de referință, ca și un plăcut spectacol de operă și am văzut muzeul de etnografie a popoarelor. Spectacolul de gală cu filmele noastre a cuprins: **Ucenicul vrăjtor, E pur si mouve, Fotbal Cicy și Trei mere** ale lui Ion Popescu Gopo, **Hidalgo și Carnavalul de din Truică, Salt mortal de Dinu Serbescu, Timpul de Constantin Paun și Baladă pentru mărghia albastră de Luminia Cazacu**. În zilele următoare au fost prezentate filme din seriile realizate de: Laurențiu Sirbu, George Sibianu, Adrian Nicolau, Florin Angelescu, Isabela Petrasincu etc.

Interesul manifestat de gazde pentru filmul românesc la conferința de presă s-a concretizat cit se poate de bine în prefața programului manifestării scrisă de refulat critic maghiar Bernath Laszlo: „Lui Gopo i-a reușit printre primii să-și găsească un stil personal, cu tehnica proprie de animație, și un personaj aparte care, în câteva minute, reușea să ne transmită idei cu o adâncă încălțură filozofică și în același timp izbutea cu suptele autoironie și umor să înalțue personajul Omulețului. Pe lângă seriile, așa-numite filme de autor dau imaginea caracteristică a Studiului Animafilm. Din materialul bogat și variat, dacă am vrea să găsim o caracteristică generală pentru filmul românesc de animație aceasta ar fi lirismul. Se pare că relația între arta plastică românească și creații de film este mai strânsă și mai fericită ca în alte țări”.

Din discuțiile purtate de delegația noastră formată din Ion Popescu Gopo și subsemnatul, cu cinești maghiari, a reieșit că, dincolo de filmele seriiale, un loc deosebit în producția fiecărui studio trebuie acordat filmelor de autor, căutărilor creatoare care largesc limbajul cinematografic al animației, pentru ca un conținut interesant de idei, de gânduri și sentimente este compromis printr-o tratare plastică anostă, anonimă, fără personalitate. Dincolo de problemele economice și de difi-

zare caracteristice fiecărei școli naționale, se impune o mai bună cunoaștere reciprocă a creațiilor din ambele cinematografe.

Interesul manifestat de regizorii din studioul „Panonia” față de prezența noastră a fost edificator pentru prestigiul de care se bucura animația românească în Ungaria.

Ion TRUICA

Aur, argint și bronz

Santarem - Portugalia, cea de a 13-a ediție a **Festivalului internațional al filmului agricol și al mediului ambiant**. Din delegația cineștilor noștri: regizorul Nicolae Cabel, membru în unul dintre cele trei jurii internaționale (hors concurs, participă cu filmul *Căi de dimineață*) și actrița Rodica Mureșan.

La secțiunea „film agricol” s-a acordat **Marele premiu „Clorchinele de aur”** pentru *Eforiuri pentru sănătatea pământului* de Paul Mateescu și **Clorchinele de bronz** pentru *Plante indicatoare de Lupu Gutman*. În cadrul aceleiași secțiuni a fost acordat **Premiul special pentru calitatea participării**, cinematografele noastre, prezentă pe ecranul de la Santarem cu șapte documentare și un lung metraj *Vara sentimentală* de Francisc Munteanu, continuând și în acest an tradiția unei fructuoase prezențe, înconunate de premii la multe din edițiile precedente ale festivalului.

La secțiunea filmului ecologic și a mediului ambiant, s-a acordat tot României, **Marele premiu Clorchinele de aur** pentru *Cerbul, poezia Carpilor* de Liviu Nițu și **Clorchinele de bronz** pentru *Se întorc pelicanii* de Ion Bostan.

Din cronicile aflate în presa portugheză referitoare la participarea românească, redam

opiniile criticului Vitoriano Rosa, apărute în „Exito”, la 21 mai: „România are o bună tradiție la Festivalul de la Santarem, citată în mare parte datorită constanței participării sale, care ne-a obișnuit cu filme ce ilustrează ancestrala dragoste a românului față de natură și sentimentul răspunderii față de pământ și roadele sale. Un film de zece minute, *Căi de dimineață* de Nicolae Cabel un altul, de aceeași durată, *Plante indicatoare* de Liviu Gutman și un al treilea de 16 minute, *Pe malul Ozanei* de Copel Moscu au fost prezentate la secțiunea de la orele 21,30 — ora nobilă a festivalului — determinând o excelentă impresie tuturor spectatorilor datorită originalității lor estetice, a montajului și a conținutului lor. Sint filme care merita să fie cumpărate și difuzate frecvent, atât de televiziunile și în Casele populare sau pe ecranele cooperative agricole. Mai ales *Căi de dimineață* de Nicolae Cabel, regizor care se alină prezent la Santarem, este o capodoperă de cinema, exaltând poetic munca oamenilor care, de-a lungul a 35 de ani de trudă, au creat o nouă rasă de cai”.

Vara sentimentală de Francisc Munteanu, este apreciat de același critic pentru interpretarea actorilor, a căror trăire veridică face din *Vara sentimentală* un tip de cinema, mai puțin cunoscut la noi, care se vede cu plăcere”.

La **Festivalul internațional al filmului de Cruce Roșie și sănătate** de la Varna s-a decernat **Medalia de argint** scurt metrajului de ficțiune *Mere de acasă* scris și realizat de Al. Croitoru. Din distribuție: Mariana Buruiană, Anda Caropol, Lania Beligan, Răzvan Popa.

Să adăugăm felicitările Revistei „Cinema” pentru succesul colegilor noștri.

filme pe micul ecran

Delta pelicanilor

„Delta pelicanilor” este filmul documentar de televiziune rezultat din colaborarea BBC-ului cu eficientul Studio de film al Televiziunii Române. Adică un film capabil să ducă oriunde, în lume, un strop de frumusețe și de specific național românesc.

Un specialist de marcă al genului — e vorba de realizatorul, operatorul și biologul cu specializare în ornitologie **Alan McGregor** și redactorul-scenarist **Paul Reddish** au cautat, cum limpede se vede urmând cele 50 de minute de film color, să prindă pe peliculă cit mai mult din această miraculoasă Delta a Dunării, și, evident, să facă acest lucru în tradiția de nedezminț și în limbajul cinematografic de mare rafinament propriu studiourilor de la Bristol.

Propriu și studiourilor noastre am zice, cu mândrie perfect motivată căci colaborarea cu TVR (producător executiv **Victoria Marinescu** asistată de Mihaela Crețulescu, director de film Ionă Dincă, ilustrația muzicală **Lucian Ionescu**) a fost din cite se vede, o colaborare fericită.

Delta pelicanilor purtând eticheta consacrată a seriei BBC-Peter Jones, dar și marca sprijinului științific oferit de Academia Română de științe și Institutul de geologie și geografică, a fost gândit după o schemă clasică, uzind de o remarcabilă puritate a mijloacelor de expresie, o imagine de mare calitate artistică, un mixaj rafinat și o desăvârșită tehnică a alternanțelor.

Delta, cu păsările ei, cu pelicanii și coloni-

ile fosgătoare, cormorani, nuterii și broaștele, pescuții din ancestrale totu, cu stuful și coliliu, cu chirighetele și eleganețele egrete, cu sunetele (capitate cu extraordinară finețe) și culorile sale, acest pământ nou și miraculoasă lui biologie este, incontestabil, un subiect incitant, un subiect de zile mari. Sare deosebire de alte documentare care i-au fost dedicate, aici lirismul a fost evitat cu delicatețe. Parcomionos cu aburul poetic (exploatat exclusiv prin imagine) comentariul s-a remarcat prin claritate și scribie științifică — totul a fost limpede, la obiect, fără eluziuni sentimentale. Un anume fior dramatic a rezultat din deseale alternanțe: după o fosgăială halucinantă în colonia de pelicanii, imediat un panoramic de mare efect al unei calme înserări, după o bătaie a caprilor un traveling de efect pe apele linișite. Filmările — cu teleobiective de mare finețe, din heliicopter, subacvatic, urmând perla rară a amănuntului din viața animalelor — au asigurat unitatea, elocvența, dar și doza de emoție a filmului. Henri Agel vorbind despre documentar spunea că „în cinematograful tot cotidianul este cel mai bun leagăn al miraculosului” și **Delta pelicanilor** (ca atitea alte documentare de forță, unele din ele devenite clasice și, deci, de referință ca seria lui Disney, *Carnet de plonje* al lui Cousteau sau filmele lui Samiel) adevărate spusele celebrului critic de film.

Miza acestui documentar este, evident, imaginea și marea știință a doajelor-nimic ostentativ, imagine, muzică (sunori folclorice

inconfundabile alese de ing. Lucian Ionescu din repertoriul lui Dumitru Fărcașu și Gheorghe Zamfir), coloană sonoră — toate au pe rind cite un soț de efect. **Delta pelicanilor** este un film de evident bun gust rafinat și elocvent în care nimic nu e exploatat cu ostentație și nici o stridență nu strică un acord armonios propriu lucrurilor concepute și realizate așa cum trebuie.

Anna Pavlova

Lea televizor, **Anna Pavlova** (coproducție U.R.S.S.—Anglia). Seară de vară. Capriciulul infort. Sună telefonul. Cine îndrăznește în timpul filmului? E prietena mea, balerina. „O vezi?” mă întreabă. „Da, o văd. Ce-ți place cel mai mult și mai mult?” spun cu gândul că, uite, ce întrebare copilărească. Ezită o clipă. „Cel mai mult îmi place faptul că totul e pe viață și pe moarte. Totul sau nimic.”

Dacă stau să mă gândesc, și mie. Precum toate marile artiște și marile constințe artistice, Pavlova obsedează. I-am găsit amintirea impregnată în memoria eroinei lui Carpenter din „Ritualul primăverii”, lată că Emil Loteanu i-a dedicat acest film, așa zice, impresionist și adevătat.

Filmul are coerență, are atmosferă, emoție și vigoare a limbajului cinematografic. Galina Beliaeva are expresivitate. Întregul e convingător. Povestea vieții Pavlovei tulbură. Muzica te ia de subțiri și te înalță sus, sus, mult deasupra clipei.

Dar dincolo de întreg, **Anna Pavlova** e minunată pe bucatele și este un film făcut din bucatele, animate de maestrul Loteanu fidel, și aici, propriu maniere. Bucățele astea mă zapăcesc și mă emoționează. Pavlova fetiță, cu ochii în cer, lipită de pământ: „Sint o frunzuliță de arțar care a căzut.” Mama spunându-i: „Ti-am luat o lampă albastră...” Și teatrul Marinschi și Diaghilev și Petipa leșind singur la ultimul spectacol și lăundu-și rămas bun de la ușer. Și Nijinski și Fokin și sala albă pe care i-o dăruiește Victor d'André. Și ea, perfecțiunea și suferința, gloria, minieria și imbatătorul succes și mai cu seamă credință disperată, totală, obsedantă în artă. Și tot mai mărunta parcă, mai palidă și, paradoxal, tot mai fetiță cu cit se apropia mai mult de moarte, cu cit se atingea mai mult de trena ei rece. Și vocea Beliaevei care mi s-a parut extraordinară. O voce stingeră parcă.

parcă mereu îndurerată și înduioșătoare, o voce mică pe lângă uriașă celebritate, și chiar cînd spunea „cînd voi muri, sufletul meu se va furia aici, printre tufele de liliac” era un amestec de bucurie a clipei și de bucurie a îndurerării, minunat de confuză.

Ca în toate filmele lui Emil Loteanu, recuza joacă un rol important. Amănuntul e ca o creangă veselă sau obraznică plensindute peste față.

La un moment dat personajul principal e brusc digul lovit de ape sau portretul lui Taglioni sau expresia lui D'André (James Fox într-un rol compus din nuanțe). Tot revăzind filmul m-am apropiat mai mult și mai mult de acest personaj. Îmi pare acum unul cheie în economia acestui film, care are în ultimă instanță un story tipic tradițional. Existența lui, frumusețea lui sufletească îmi pare acum chiar cheia de la care deschide gîndul cel mai adînc desenat cu viață și cu moarte pe marginea mitului Pavlova. Artă, marea, adevarată, inegalabilă, cea care cere sacrificii sublim totale, geniu, au nevoie de dragostea și de prețuirea celorlalți. Dacă Pavlova a existat, zicem, și de neuitat, a existat și d'André, și geniu, care i-a dăruit cu umiliată pămînteană și cu toate sacrificiile, sala albă. Un personaj care duce cu sine nostalgia unei idei.

Cleopatra LORINȚIU

„Titulara”
Galina
Beliaeva

Destinul lor: buna dispoziție



După 40 de ani,
Fellini
le-a dedicat
un film...
(Ginger Rogers
și Fred Astaire)

Succesul

El făcea să danseze și gândurile

Succesul este un film cu care programul de televiziune l-a readus nu de mult în actualitate pe Fred Astaire, oferindu-ne prilejul citorva reflecții asupra lui. Apare iarăși în rolul fostei mari vedete, acum intrată într-o umbră tot mai deasă. Filmul debutează chiar cu această situație: la o licitație publică nu se pot obține nici măcar zece cenți pe bastonul faimosului dansator, altădată idolizată de mulțimea admiratoarelor. În tren spre New

York, apoi, el ascultă o conversație destinată să-i reamintească lunga vreme de cind regizorii îl ocolește. În sfârșit, coborînd pe peron este dat la o parte, ca să poată fi fotografiată Ava Gardner, singură.

Succesul e unul din multele filme pe care Fred Astaire le-a făcut, după ce s-a despărțit de Ginger Rogers. Să remarcăm, de la început, tema lor obsedantă: pierderea popularității, căutarea unei noi parteneri, dificultățile ivite în reconstituirea aceluia cuplu glorios în

stare a face să danseze, cum spunea D.I. Suchman, pînă și gîndurile.

Ideea de a-l înfrinși pe Fred Astaire într-o lumină crepusculară tinde să confere și o notă mai realistă personajelor cărora el le imprimă figura sa, evident nu prea juvenilă. La un moment dat, protagonistul se grăbește să precizeze că, în ciuda anilor, și-a păstrat elasticitatea magnificelor sale picioare și poate să bătă step tot atît de îndrăcit ca înainte. Pe fondul de melancolie sugerat, virtuozitatea dansatorului ne uimește parcă mai mult; e fantastic cîtă invenție, vervă și siguranță a mișcării, ritmate fără cusur, a continuu să producă omul acesta dotat în locul mușchilor cu arcuri de oțel incasabil, o adevarată mașină de bătut step și pașit pe note.

Fred Astaire reprezintă încorporarea unei utopii exaltante: ființa umană poate rămîne și peste cincizeci de ani, zveltă, agilă, grațioasă, infatigabilă. Și să lungea, fără nici o artroză, în universul miraculos și imponderabil al dansului.

Disting pe urmă o formă de pledoarie pro domo în aceste filme tiriz ale lui Fred Astaire. S-a spus că Ginger Rogers deținea secretul succesului lor fără precedent, fiindcă punea în egală măsură virtuozitatea coreografică și farmecul unei indicibile poezii. De unde accentul tot mai frecvent pe imaginație și lirism în filmul pe care televiziunea ni l-a arătat.

Primul dans arăta ambiția să resuscite o întreagă atmosferă de vioiciune populară, dispărută în clișee ani din New York-ul revăzut de fostul star și reușește admirabil. Alături crează un veritabil roman polist "negru", căruia îi imprumută alaiul de dezabuzare și sentimentalitate ascunsă a tuturor detectivelor "privati" construiți din același aliat ca Philip Marlowe. Fred Astaire ține mai puțin să facă demonstrație de virtuozitate cît să tragă dansul către poezie. Se străduiește să danseze "poetic", chiar dacă insistența ca să nu aducă aminte cît de dezvoltat reușea aceasta Ginger Rogers, în chip absolut natural. Filmul furnizează și informații interesante despre lumea spectacolelor muzicale new-york-ești. Ne prezintă figura regizorului Jeff Cordova, omul care poate face orice. Curînd aflăm și pe ce se bazează această reputație, arta de a angaja cele mai mari celebrități din orice domeniu. Și o asemenea preciepe — ne dă seama — presupune o intuiție psihologică formidabilă a "punctului slab" în firea fiecărui ins. Nu există om fără o slăbiciune și Cordova demontrează, fulgerător, valabilitatea acestui principiu, din care știe să traga foloase maxime. E un diagnostic fără greș în materie de caracterologie și posedă, pe deasupra, o viclenie imbatibilă, cu excelente efecte comice.

Numele de răsunet constituie garanția găsirii personajelor care să finanțeze un show. Și printre ele domnește snobismul de a oferi șampanie pretenților la sfîrșitul spectacolului, în compania vedetelor. E supremul orgoliu al mitocanului milionar, care investește bani în afaceri artistice.

Mai găsim ceva original în Succesul: Jeff Cordova intruchipează un personaj de mare aplomb scenic. Umple, cu alte cuvinte, ecranul, și Fred Astaire trebuie să lupte din greu ca să rămînă în primul plan. Picioarele sale dau, prin urmare, o bătaie colosală împotriva

facondei actoricești și facultății de a improviza a acestui rival serios. Încă o ocazie pentru inimitabilul Fred să re-are de ce e în stare.

Se angajează chiar, într-o controversă principială "estetică", "Omul care poate face orice". Cordova, are ideea inovării "musical"-ului, chemat — după el — să reia sub aspect contemporan marile mișcări ale umanității, aici în speță, Faust. E un modernist. În schimb, personajul interpretat de Fred Astaire reprezintă opoziția conservatoare care privește spectacolul muzical revuistic exclusiv ca pe un divertisment, alături din cît mai multe scheciuri vesele. Intriga conduce proiectul lui Cordova la ruină, spre a face să triumfe, bineînțeles, ideile fostului star, cu o vechi și solidă experiență în privința gustului publicului teatral de pe Broadway.

Filmul, ca și spectacolul de care se ocupă, sfîrșește prin a da ascultare acestor cerințe și a obține mult căutatul "succes". Am spus că există o luptă dură de preeminență scenică între regizorul cu idei novatoare și dansatorul, devenit o figură muzeală. Pînă și biruința ultimului rămîne, de fapt, discutabilă, confirmînd partea curioasă a filmului. Hăzul lui voluntar este că nu ne arată decît foarte puțin momente din musical-ul "faustianizat" și s-ar putea ca el să fi fost mai bun. Ce dovadă avem că lucrurile stau altfel? Producătorul principal apoi asociații săi ies pe rînd naucii din sală. Dar că unor asemenea specimene le-a căzut greu "faustizarea" musical-ului nu e de mirare.

Succesul conține, practic, două filme, unul care s-a făcut și a obținut succesul de casă scurțat, altul virtual, deducibil din datele primului. Acesta, al doilea, avem dreptul să ne imaginăm că avea toate șansele să fie mai original. El se putea să și sfîrșească mai credibil, mai aproape de aria solitarului pe care o înghină mereu protagonistul: succesul spectacolului și nu coincidență, neapărat, cu triumful sentimental. Partenera, foarte tînă, să asculte cuvîntul legilor firii și să se întoarcă la logodnicul ei, nepreferîndu-i pe marele dansator tomatnic pentru invariabilul happy end.

Mi-am imaginat acest al doilea film și l-am aplaudat frenetic în gînd. Dar vai, nu-l vom vedea niciodată, chiar dacă s-ar găsi alt Jeff Cordova să-l facă. Motivul este decusul recent al lui Fred Astaire, Magnificile picioare au intrat pentru totdeauna. Aceasta însă numai în lumea unde se pășește exclusiv pe pămînt, în universul fără ponderabilitate al dansului, ele vor continua să-și dovedească virtuțile fără pereche, așa cum le păstrează iarăși pentru todeauna, memoria peliculei cinematografice.

Ov. S. CROHMĂLNEANU



Jandarmul și jandarmerițele

Actorul-orchestra

De la Jandarmul din Saint Tropez încocoșă, ori de cîte ori apare un film cu titlul pe bază de jandarm, lucrurile sînt foarte clare pentru toată lumea, năimînu nu-l trece prin cap să întrebe: care jandarm? Că e la New York sau la plimbare, că se însoară sau are de-a face cu extraterestrii, jandarmul nu poate fi decît unul: de Funès. Cu ochii lui prea mici, și nasul lui prea lung, cu zîmbetul plîngăcios și plînsul rîzîret, cu gesturile repetate și repezeala expresivă, cu aerul de proaspăt picat din lună și privirile de copil prins la un borcan de dulceată inexistent, cu furile caraghioase și caraghiosul duios: de Funès. Omul-orchestra. Actorul-orchestra. Actorul capabil să fie piculina și trombon, executant și dirijor, tambur și major, major mai cu seamă în hazul lui aparent minor. Bine acordat la echipa de "flic" — nu prea inteligenți în schimb fideli, conduși de monsieur Gerber — era să zic Gerber — de Funès se aruncă, firește, în cele mai abracadabrante întimplări puse la îndemîna de scenaristul Jacques Vilfrid și regizat de Jean Girault. Chiar dacă nu-ți plac jandarmii — vreau să spun filmele cu... — chiar dacă pînă la cap te calca pe nervi, aventurile trase de pîr te scot din sărite, și gagurile uneori amenece te dispera, n-ai încotro și te trezești hotînd în fața figurii binecunoscute a de Funès-ului. El are asupra spectatorului normal — prin spectator normal înțelegînd specia feroțită care nu

face mofturi și nu strîmbă din nas la tot ce nu e Visconti-Bergman-Wajda-Fellini-Antonioni etc., ci intră în sala de cinema încrezător în viața ecranului, asupra acestui spectator, deci, de Funès are efectul binefăcător al unei pastile de Rudotel. Il je! și-ți trece. Tot ce te poate incurca este că nu știi

— nu-ți dai seama — cum face el trebușoara asta. Știi și te uii — dacă tot ai intrat la Jandarmul și jandarmerițele — și încerci să pricepi. Te uii un sfert de oră, sfertul important, acela în care Cruchot-ul lui Funès este supus computerului care spune, cu martori, ceea ce numai el, Cruchot, credea că știe despre el, gîndind în detalii nesemnificative, te uii la fața cu expresii mai schimbătoare decît jocul norilor pe cer; te uii cum se uită, cum ascultă, cum stă, cum se mișcă cum ordonă și cum se milogeste și nu găsești nici o explicație "întîmplări" din dreptunghiul ecranului. Ce-are domnule, Funès-ului asta altfel decît mine și decît dumneata? Nasul? El, aș! Cîte nasuri și mai lungi nu s-au văzut în viață! Ochii? Zîmbetele incurcate, incilicite,

trunchiate, virate spre pîns? Felul cum re-vede vorbele, cum bîlbîie, cum se miră din tonuri și semtonuri. Ce să se abată! Are că le are pe toate la un loc plus ceva care pe limba lui, se numește "charme". Are că, la urma urmelor, jandarmul asta pricejit, cu un cap mai mic decît toți băieții din echipa lui, reprezintă ceea drag sufletului nostru și anume, omul de pe stradă. Omul de rînd. Faptul că poartă uniformă este un joc al fanteziei autorilor, un joc inteligent, pentru că între acea uniformă care ar trebui să-i ofere și confere intangibilitate și ființa lui, se creează o ruptură cît toate zilele prin care se cîstește, ca la oculist, cu majuscule, ovințim mic cu sensuri mari: om. Ceea ce cucerește odată pentru todeauna la jandarmul Cruchot-de Funès este dimensiunea umană. Omul, cu încurcările vieții lui pe care le descurcă mai de bine, mai de rău, cu marelui și micimea lui. Pentru că cine altul decât nu Cruchot-draguțului, nevinovatul, micul om mare, atunci cînd îi vine apa la moară, își pune șeful să-l ridice în slăvi? Cine vrea să i se spună "mon général", cine vrea onoruri pe care nu le va avea niciodată de-a-devăratarea? Cruchot! Și cine altul în afară de de Funès mai poate face jocul asta dublu în serviciul secret al descoperirii omului în tot ce are el mai bun și mai ne-bun.

Da. Jandarmul și jandarmerițele este o comedie amuzantă cu abso computer, patru jandarmeri frumoase, un șir lung și incilic de peripeții pentru câștigarea unor date, firește false, furnizate de computerul cu pricina. Se vede și Saint-Tropez-ul. Se vede și plaja. Se vîd și jandarmerițele, frumos îmbrăcate și frumos dezbrăcate. Dar cînd apare Cruchot-de Funès, uii și de computer și de jandarmerițe, uii New York-ul și Saint-Tropez-ul, te fași în voia pastilei calmante și uii tot. Uii și cum te cheamă.

Vlad PAULIAN



În compania lui De Funès
(Jandarmul și jandarmerițele)

O axiomă: suspensul

• **C**eea ce ne uluiește de fiecare dată când revedem *Pășările* nu este altă idee în sine — căci viețuitoare pasnice care să atace într-o bună zi omul s-au mai văzut prin filme — ci performanța tehnică a realizării atacului. „Desantul” propriu-zis intervine cu altă forță, încât ne este imposibil să deslușim cîteva păsări vii printre zecile de siluete pictate și transpuse apoi pe imagine! (A contribuit la rezolvarea problemei și un specialist al casei Walt Disney). De la soluția simplă a atragerii pescărușilor plasind o hrană ispititoare chiar pe aparatul de filmat și pînă la născocirea unui tub cu aer care să explodeze în pîrul eroinei exact cînd pasărea trece pe deasupra ei (ca să credem că într-adevăr a rănit-o), de la antrenarea a peste trei mii de înaripate, în grupuri sau individual (pescăruși, ciori, corbi, vrăbii) și pînă la dublarea numărului lor prin trucaje — o adevărată risipă de inventivitate și de muncă. Dar, oare, numai atîta reprezintă *Pășările*?

• Hitchcock este unul din cei mai buni investitori ai marelui ecran și nu s-a desmint nicăieri aici, în această istorie simplă, strînsă în chingile unității de timp, de loc și de acțiune: două zile de cosmar în localitatea maritimă Bodega Bay. Rînd pe rînd, el ne arată sau ne sugerează, și o face în așa fel încît înțelege toată lumea. Exemplu: a) după primul atac al vrăbiiilor asupra casei, mama strînge de pe jos ceștile de ceai sparte; b) ferma din vecinătate; mama îl strigă pe fermier. Neprimind nici un răspuns, femeia ar da să plece — dar, iată, zărește, prin geam, polia cu ceștile de ceai. Au rămas numai tortile... și înțelegem, odată cu mama, că fermierul a căzut victimă atacului. Astfel că scena c) din interiorul casei nu ne mai surprinde.

Marea calitate a povestitorului este claritatea, formidabila sa știință de-a alege, precum planul-detalat al tortilelor evocat adeseori, o sugestie accesibilă întregului public. O exprimare desigur vizuală, căci maestrul, formal la școala marelui mut, nu are nevoie de dialoguri explicative pentru a ne comunica stări, sentimente și chiar fapte, ca în exemplele ci-

tate mai sus. De regulă, Hitchcock este dispus să facă loc cuvîntului doar ca să ofere spectatorilor fie un minimum de informație necesară pentru justificarea acțiunilor ulterioare, fie de plăcerea duelurilor verbale, spirituale și pline de subînțelesuri între El și Ea. Nici din *Pășările* nu lipsesc aceste pașaje ce au darul să incite sau, dimpotrivă, să relaxeze, ingrediente și ele necesare pe parcursul așteptării încordate, universal, denumită

suspense. Inventată de alții, mai demult, această stare specială și-a găsit în Hitchcock un neîntrecut „fabricant”, filmele sale devenind un model în materie.

• Mărturisit sau nu, visul oricărui realizator de producții cu subiect enigmatic sau aventuros este de a povesti ca Hitchcock — cu alte cuvinte de a ajunge să îl captiveze pe spectator în aceeași totală măsură, prin mijloace tot alt de simple și de eficace. Admirat pînă la

Cuplul favorit al Maestrului
(Grace Kelly și Cary Grant în *Să prinză un hoț*)



idolatrie în Europa (în special de tineri de la „nouvelle vague”) și fără întreruperi de la război încoașe, Hitchcock a influențat o sumedenie de cinești. Mulți au încercat să-l imite — și în ce privește alegerea materialului (de preferință gen Verilog). La nord, prin nord-vest, Psycho. Asta s-a dovedit posibil. Mai greu a fost cu tratarea materialului, aceasta împlicind și crearea unei anumite atmosfere, care nu se lasă imitată. Revenind însă la influențe, asumate conștient sau inconștient, ele pot fi depistate în filmele contemporanilor și este lesne de constatat că ele au avut un caracter benefic atunci cînd au trecut prin filtrul inteligenței dublate de talent. Așa stau lucrurile cu *Sarada* de Stanley Donen, în plin soare de Renée Clement, *Melodie* în subsof de Henri Verneuil. Ce s-a întâmplat cu *Baby Jane*? de Robert Aldrich, *Reputație* de Roman Polanski, *Colecționarul* de William Wyler, *Verli și Ochul dracului* de Claude Chabrol, *Fahrenheit 45* de Francois Truffaut, *Nemurtoarea* lui Alain Robbe-Grillet (toate filmele văzute la noi în decursul anilor, pe micul și pe marele ecran). Așa stau lucrurile cu aproape toată creația lui Melville. Vă mai amintiți tensiunea emoțională din *Samurailor*, pe care n-ai fi negat-o nici Hitchcock însuși? Și, subliniez, alimnația nu implică nici umbra vreunei intenții de diminuare a meritelor cineastului francez. În schimb, este suficient să ne gîndim la oricare titlu din filmografia maestrului, pentru ca foiletonul James Bond să ne apară ca o imitație de serie, dar tot hitchcockiană.

• Un om șade abătut pe o bancă într-un parc. În spatele său în tăcere, se adună păsări. Bărbatul se ridică neliniștit și îl ia pe o alee. Ridicînd ochii, constată cu groază că este urmărit de un stol de păsări amenințătoare. O ia la fugă, dar zburătoarele mai rapide îl ajung din urmă și... trec mai departe, după ce i-au pictat hainele cu murdăria specifică! Scena descrisă este din *Marea neliniște*, o parodie burdușită de imagini, situații și personaje tipic hitchcockiene, încheiate cu abilitate și umor de către Mel Brooks drept un sincer și spiritual omagiu adus Maestrului. Dar o asemenea scenă nu poate fi savurată pe deplin decît de cei care, ca dumneavoastră, ca noi, am văzut, am revăzut, uluindu-ne mereu, *Pășările* lui Hitchcock.

Aura PURAN



Doă stiluri de a fi... blondă
(Hannah Brejchova în *Iubirile unei blonde* și Marilyn Monroe)

ceț era să scrii ceva din... nimic! — el propunea o (re)înnoțire, dintr-o nouă perspectivă, în universul omului fără însușiri. Acel univers al omului de rînd lăsat în voia istoriei ce l-a incitat pe Gogol și Cehov — sau l-a strivit pe Kafka, sacrificînd pe om pentru o operă, dar și pe cinești, precum Richardson, Anderson sau Truffaut — din „cele 400 de lovituri” — lista de nume ar fi lungă. Să adăugăm doar pe Caragiale și Hasek, creatorul nemuritorului Mitică din Mittel-Europa, alias Svejek, reprezentantul unei întregi categorii de (mai mult sau mai puțin) „amitit și obșit” (dar și descurcări), în felul lor ai vieții, cunoștinți nouă alt de bine prin insectarul lui nenea Iancu, „li iubesc, mă!”

Nu știm dacă Forman și-a iubit personajele din primele lui filme, dar el le-a arătat așa cum erau, în micimea lor sufletească, strecurîndu-se printre evenimentele și întâmplările unor existențe anodine. O incizie printr-o lume comună, o umanitate a celor mulți și obșinuți, eroismul vieții de zi cu zi. Căci Andulka, eroina principală într-un film în care toate personajele sînt (parcă) „de rezervă”, vrea să iubească și să fie iubită („...caci a nu fi iubit înseamnă, doar, un nenoroc: a nu iubi nimic înseamnă neferie; astăzi această neferie ne ucide pe toți”, spunea Camus) pe legea ei de față simplă: tîna muncitoare într-o tîna fabrică de încălțăminte, se lovește de mult mai bîtrîne decît ea convenții și prejudecăți: de ce să ne ascundem după deget, care mamă de „pianist” n-ai fi dispărută dacă băiatul ei s-ar „încurca” — de căsătorie nici vorba, ferească sfîntul! — cu o pantofăreasă? Forman nu e amabil cu eroii lui: lași, egoiști, meschini: cîteva secvențe la un bal unde trei rezerviști încearcă să cîștige grațiile unor tinere sau cele în care Milo, inodorul și incolorul „artist” ce tulbură atenția citorva fete și căruia i se oferă „dragostea unei blonde” e nevoit să-și petreacă noaptea în pat cu părinții, între o mamă cicălitoare și un tată somnoros, sint. antonice. Dar reputația familiei „Ce or să spună vecinii?” va rămîne nepătată.

Sînt filme ce nu se pot povesti: vîstele e așa cum e! Filmul acestei blonde nu este o melodramă — care găsește admiratori, ba chiar și teoreticieni unde nici nu bănuim — ci o interogație asupra propriilor noastre sentimente. Se poate trăi frumos? Se pare că da, fiecare „blondă” însă va trebui să-și găsească drumul ei, Forman nu oferă soluții.

Bedros HORASANGIAN

Cînd cenușii e o culoare vie

Dragostele unei blonde, al doilea film al lui Forman în ordine cronologică după nu mai puțin faimosul său debut cu *Concurs*, ne pune de la început în fața unei evidente de natură pur statistică: nu „toți” bărbații preferă

blondele! Și această comparație aparent de natură pur cromatică aducește abisul ce îndepărtează azurul *Eastman-color*-ului hollywoodian de „cenușii” agreat al producției studiourilor Barrandow 1965. O înțelegă concepție despre artă, viață și film — în ultimă instanță — despart cele două „blonde”: ultrafaimoasa Marilyn Monroe și junici prea puțin cunoscuta Hanna Brejchova. Ele învază tipologic distanțe dintre comediară de consum, surrogatul cu coloranți sintetici, apetisant și zemos în insinuări și virtualități erotice, făcut anume să nu displace și un film alb-negru, cenușiu la propriu, dar mai ales la figurat, aparent anost, tern, plictisitor. La vizionarea lui n-a plîns, dar nici n-a ris (presupunem) Anicuța — dumnezei fiind criteriul și raportarea valorizantă de care se teme ca dracu de timide, un binecunoscut

matein, ce o preferă, deh, pe mai temperamentală Carmen — ci(nec)ita lui Rosi: ba chiar credem că ceva ar fi putut s-o tulbure. Forman, alături de Chytilova, Menzel, Passer — ca să dăm doar cîteva nume dintre cei ce au alcătuit *nouvelle-vague*-ul ceh al anilor '60, cine nu-și aduce aminte de filme ca *Asul de pică*, *Crăciun* cu Elisabeth, *Despre altceva* sau *Magazinul de pe Strada Mare*? — a reușit să alcătuiască un nou soi de film problematic. Cumva în prelungirea imediată a furiosilor britanici, dar în alt context socio-cultural: nu prea „frumos” la prima vedere, punînd accentul pe demi(s)tificarea structurilor cotidianului, a forței lui „malefice” asupra condiției omului de rînd. Departate de a fi un cinematograf al „derizoriului” sau „nimicului” — cum s-a întâmplat în teatru, în fond nimic nu sub soare, idealul racinian al clasicismului fran-

Îndrăgostiți tineri, îndrăgostiți tomnatici în căutarea

pe ecrane



Shirley MacLaine, de peste 30 de ani în linia întâi a succesului



Jack Nicholson, prototip al anti-starului

Debra Winger a trecut în plutonul certitudinilor



Can - Can

Buna amintire se justifică

Ce ciudată stare — mustind de o mulțime de senzații, de frânturi de impresii supradimensionale și de sentimente răscolite — te cuprinde și te pătrunde la revăderea unei pelicule care acum aproape trei decenii a încântat copilaria și adolescența multora dintre noi, spectatorii maturi de azi!

Ce neobișnuit examen în fața propriului Eu — când ai de pus în balanță două judecăți de valoare asupra aceluiași subiect — la un interval de timp considerabil! Ce impact fizic cu timpul prezent!

Gînduri, sentimente, revelații... în urma reîntîlnirii cu filmul **Can-Can**.

Între-adevăr este foarte ciudată starea care te înstăpînește cînd, peste o amintire autoculată, se suprapune astăzi imaginea „obiectivă” adică derularea reală a filmului văzut cu mulți mulți ani în urmă. Sigur că am avut o strîngere de inimă, un regret aproape duros, un fel de suspin prelung al sufletului... Dar nu știu sau mai precis — nu vreau să afl — dacă se datoră faptului că altul era acum filmul pe care îl vedeam și altul cel cu care venisem eu în memorie, ori se datoră numai faptului că alta era persoana care viziona unul și același film, în doi timpi diferiți.

În contextul primei întîlniri — mă refer la timpul I cînd am văzut filmul de mai multe ori — nu era deloc greu sau exagerat să îi atribui statut de capodoperă. La vremea aceea așa l-am socotit și l-am purtat, ca atare, în suflet pentru virtuți care atunci m-au copleșit: o poveste simplă, pe înțelesul tuturor — cu rastimpuri de situații menite să indice participarea afectivă a publicului care în final se simte mulțumit și satisfăcut în nevoia sa de împlinire firească a întîmplărilor dintre doi in-

drăgostiți; o muzică învaluitoare, tandră, simplă și ea — și de aceea ușor de fredonat, deci greu de uitat — care te poartă pe aripi nevăzute într-o lume calmă, blîndă, în care problemele și conflictele de orice natură dispar și toate se echilibrează prin puterea dragostei (o dragoste cu năbădă, e-adevăr, dar nu mai puțin adîncă și statocnică); o culoare fascinantă (pusă în valoare de o lumină cu virtuți incitante) pentru ochii noștri deprinși pe atunci cu alb-negru și care aveau, foarte rar, prilejul, să se regaleză cu cîte „un color”; costume impecabile și, bineînțeles, o echipă de mari artiști, surprinzînd printr-o măiestrie copleșitoare și neașteptată pentru spectatorii de atunci. „Cum adică — nu zicem noi în gînd, în timp ce urmăream emoționați la culme, dansul apăs — ești actor, nu? adică, mă rog, acțiță, stai frumos de vorbă la o masă într-un local, ești tinăra, fermecătoare, blondă, atrăgătoare, ce mai, ai vino-ncoace, nu? noi cei din sală te iubim și urmărim cu sufletul la gură începerea „ostilităților” dintre tine și frumosul client și cînd, să zicem, să fii mai atentă să nu te păcălească asta, vine unu’ și te ia și te trîntește și te tinuiește și te tirăște de ni se taie respirația, între timp mai apar vreo doi-trei gîlăgari, și tot așa și ei vor să te rupă în buci, dar pînă la urmă se rupe masa, ala rău! moare, dar nu se rupe și vraja care ne-a fermecat cu toate că tu te așezi la masă ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat și continui liniștit dialogul cu clientul cel frumos, care s-a și îndrăgostit de tine... La vremea aceea o asemenea realizare artistică era o mare performanță, iar o parte a publicului (indiferent de vîrstă) înclină să creadă — pentru a-și putea explica și asimila fenomenul — că era vorba de două

persoane — o acțiță și o dansatoare — și nu de una și aceeași faptură minunată care se numește Shirley MacLaine. Nu mă pot abține — deși spăliu la inimă — să nu vă împărtășesc emoția care mă cuprinde de fiecare dată la secvența desfășurată „pe vasul distrus”, unde tinăra noastră prietenă era umilită și înjosită. Deși știam pe dinăfară toate replicile, toate momentele scenei în cursul căreia lor, nu-mi puteam reține senzația de nod în gît și amar în gură atunci cînd „Jumea bună” se arată oripilată în fața demonstrației de virtuozitate a dansatoarei Simone Pistache. Oprobiul aruncat asupra ei se rasfrîngea parcă asupra mea și astfel ajungeam să mă identific cu personajul. (Bineînțeles că acesta era un merit al filmului, nu al meu).

La recenta vizionare filmul mi-a plăcut pentru că stă în „picioare”, cum se spune. Era subiect (adică story), era predicat (adică regie și actorii care conduc acțiunea), era adjective (superlative, destinate tuturor realizatorilor), pe Shirley MacLaine am regăsit-o minunată, dezinvoltă, iar ceea ce m-a incitat din nou (și în copilarie n-am știut să definesc) este marea dăruire în tot ce face, este bucuria frenetică a actului artistic. De aceea și impactul cu timpul prezent este ferit. Filmul se urmărește cu atenție, cu interes, cu participare și de către publicul de azi. Sigur că, într-o competiție de anvergură cu realizările ale filmului muzical din ultimii zece ani, **Can-Can** nu are obține un loc privilegiat, dar nu așa se pune problema. Fiind unul dintre primii (1959) și prea frumoși copii ai genului, iată că el nu îmbătrînește, ci rămîne ceea ce a fost — un motiv de incitare și de bucurie pentru milioane de spectatori.

Făcînd cîțel saltul peste ani și ajungînd la timpul II al acestei întîlniri, recunosc că m-am întîlnit nu numai cu un film, care m-a fermecat și poate mi-a marcat devenirea, ci cu propria mea copilarie. Și ce lucru neobișnuit este să te vezi pe tine — cel din trecut — în fața cu timei cel de azi, în imaginea filmului, ca într-o oglindă a sufletului!

Ce credeți, se poate?

Mariana CERCEL

O farsă pentru cuscru

...cit 20 de episoade

Scenariul propune întîmplări cit pentru un serial în 20 de episoade, al căror semn comun este fragilitatea cuplului ros de neînțelegeri. Ele pornesc de la culoarea mobilei, continuă cu înghetata extraconjugală și ajung la abandon.

Relația între soți este urmărită pe fondul relației părinți-copii. Au alte gusturi, alte metode, dar un apetit comun pentru aventură. Pe cei bătrîni le temperază eșecul, pe cei tineri — „jecția” băiatului care preferă vagonul, certurilor nesfîrșite dintre părinții atît de tineri, atît de frumoși, atît de bine instalați în casa lor și tot atît de străini. O temă (din prea multele pe care le propune filmul) fiind, tocmai, înstrăinarea prin obiecte: o canapea Biedermeier, un lămpădar venețian, vase chinezești și, deci, obsesia de a nu lăsa de a nu sparge obiectele devenite mai importante decît oamenii. Mobila din Jernm masiv de stejar noduros” umple o casă în care iubirea e tot mai subțire și goală. În acest deșert de afecțiune aglomerat de mobile, filmul se reîntoarce în final la părinți, rătăcitori. Ho-tărăsc cu toții să „spargem tot ce ne desparte”. Mormanul de cioburi de cristal și porțelan începe să acopere igrasia conjugală. Filmul este construit în planuri paralele, urmărind cupluri care se destramă sau vor să se înfrîne, toate sub același semn al instabilității. Bătrînul tată-Jika este tentat de o pito-

reasă aventură pentru care se zbate și cursul său Milan dornic să beneficieze de virtuțile de maseuză ale sori fizioterapeiste. Păcălit, el va reuși apoi un scor egal al farselor speculînd aceeași slăbiciune. Jika speră într-una din propunerile de la „Mica publicitate”: intelectuală, singură, 33 de ani, plăcută, preferă bărbați cu barbă. Fără obligații.



Farsa cu haz mai mult sau mai puțin amar (O farsă pentru cuscru)

Camelia ROBE

Producție și studiourile din R.S.F. Iugoslavia. **Scenariu:** Jovan Markovic, Zoran Covic, Regizor: Zoran Covic. **Imaginea:** Milivoje Milivojevic. **Cu:** Dragomir Gidra Bounac, Vesna Cipoic, Marko Todorovic, Jelena Jovanovic-Zigon, Ralida Kadric.

Amintiri despre...

(Urmare din pag. 24)

adun cuvinte pentru nou film. Mi-î și imaginez de pe acum, cu multă verdeț, cu parcuri, cu multă apă... cu mașini viu colorate, cu case luminoase... cu multă lume veselă, cu bucuriești care rid tare și sănătos...

Așa face o secvență, sau chiar două, cu amintiri, să ne amintim de azi, să ne amintim de santinele, să ne amintim cum înainta metrul în toate cartierelor, să răspundem atunci, în viitor, de ce am făcut bulevardele atît de largi și de ce n-am făcut mai multe...

Aș începe tot cu desenele lui Preziosi făcute în 1860 și aș număra pe degete anii de cînd se odîneauarele negustorilor în Piața Națiunii și pînă atunci, în viitor... Au venit niște turiști și m-au gonit de la Curtea Veche. Am trecut prin praf, am sărit peste o conductă și mi-am adus aminte că trebuie să scriu...

L.P.G.

A treia dimensiune

(Urmare din pag. 24)

prețioase: Luxor, Astoria, și cel de azi, cu noile cartiere ridicate în Colentina, Panduri Pajura și altele, noile fabrici moderne, marile magazine, poduri, pasaje nou construite, largi artere de circulație... convins că în memoria peliculei, peste timp, toate vor căpăta valoare. Valoare de documente, documente vii, încărcate cu emoția și starea ce ne domina pe toți, atunci, cînd am apăs pe butonul camerei de luat vederi.

Cu trei ani în urmă, într-o dimineață, m-am trezit fredonînd melodia: „Trenul galben fără cai...” Am zîmbit... Și în aceeași dimineață Romulus Lal mi-a propus să facem un film. După două zile coboram într-un tunel de metrou în construcție. M-am simțit copleșit. Descopeream a treia dimensiune a Bucureștiului, „adîncimea”.

Sub București se crea o geografie nouă. Descopeream „Bucureștiul de mîine” modern, civilizat. Și mai descopeream... niște

bărbați bravi care trudeau cu gesturi simple, sigure, vorbind puțin și nu despre el...

Descopeream că numai dintr-o dragoste nemăsurată pentru ce aveau ca datorie să împlinescă, au găsit puteri să învingă în luptele cu apele bezmetice, cu matriile care se surpau cînd nu te așteptai, cu gerurile terro-rii cumplite... Dat... Au învinș piederii care pe alții îi înșăpănuiau.

Fascinat de frumusețea morală a acestor bărbați care croiesc în continuă geografie subterană a Capitalei, am cutezat să cobor cu aparatul de filmat în „adîncimea” Bucureștiului și am filmat. Atunci am mai descoperit ceva: a treia dimensiune a Bucureștiului a creat și o nouă dimensiune umană. Este, poate, cel mai mare cîștig al vremurilor noastre.

În ziua de 19 decembrie 1979, oamenii pe care i-am cunoscut și alături de care am muncit și noi, filmîndu-i, izbîndeau. Bucureștenii merg cu metroul!

De fapt, călătoria mea sentimentală prin București a început cu 37 ani în urmă, într-o vară, în Cișmigiu. De atunci, an de an, primăvara și toamna mă plimb prin Cișmigiu, amintindu-mi mereu de prima zi

N.S.

Calatorie într-un
automobil vechi

În voia exuberanței

Ce se-ntimplă,
doctore?

Cocktail comedy

În "Jăzinti" și liric, noua comedie sovietică nu-și fixează restricții, ea trece cu nonșalanță dintr-un registru într-altul și asta-i dă un aer insolit care o prinde. Tinerii și mai puțin tinerii de pe ecran se agită grăbiți sau muci — dacă nu și una și alta — pe străzile marșului oraș ori pe scena unui teatru de amatori jucind farsa lui Cehov. "Cererea în căsătorie" într-un crescendo al qui-pro-quo-urilor care stînesc cînd hohotul unei năpăduri amare. O regizare de operă — compozitoare în antracite — femeie încă atrăgătoare aleargă după repetiții să-și a nepoțelul la plimbare. Dar ex-nora ei, mama copilului o refuză, hotărînd că-i mai bine pentru micuțul intrat într-o nouă familie să-și uite ex-tatal și ex-buricuța și să-și învântească în ceaaltă pereche tot capitolul sentimental. Situație-limită — înțînita în multe comedii din ultimii ani — situație de care pornesc toate excentricitățile bunicii care nu poate, nu vrea, nu înțelege să renunțe la copilul nepot după ce unicul fiu a plecat departe, la Polul Nord, ca să-și uite esecul matrimonial. Intervine și o fermecătoare și energică admiratoare a fiului, care o convinge pe bunica numărul unu să-l seducă pe bunicul numărul doi — antrenor sportiv în prag de pensie care n-o fi avînd ei un vocabular prea din cale afară de bogat, dar un tic verbal tot are: "să fim scurți!". Drept care, să-i urmărim povestea: insolită, trîznită cursă de fond, după nepot (și bunic) devine o insolită, trîznită love story pe note cînd muzicale, cînd fluierat-sportive, cu niște îndrăgostiți tomnatici, declarîndu-se pe versuri nostalgice japoneze sau pe ritmuri vioale de antrenament, declarîndu-se între două repetiții sau două fluierături de pedepsă.

Dacă nu le urmărești cu logica lui Descartes la minte, ci doar cu sufletul — zburdalnic — dacă te lași, deci, în voia exuberanței și viciilor lor, aceste personaje excentrice de comedie excentrică de stadion și de scenă jumde se montează parodia în haine de epocă — a parodiei în haine ultramoderne) și pot părea amuzante...

Și într-un moment de duioșie sentimentală,

pe o terasă cu vedere la blocuri-turn și relee tele, într-o învălmășeală de mare metropolă, îți vine să visezi odată cu ei, îndrăgostiții vișiei a treia, la intimitate (cîntată) a "cealului în doi" aburind în cești și suflute într-o dimineață fîrzie de toamnă...

Allice MĂNOIU

Producție a studioului "Mostim". Scenariu: Emil Braghinski. Regie: Piotr Fomenko. Imaginea: Vasilod Simakov. Ca: Ludmila Maksakova, Andrei Bol-tnev, Tatiana Nikitina, Elena Karadzova, Ludmila Ar-nova.



Bunica din
"Calătoria
într-un automobil
vechi")

Critica l-a numit pe Peter Bogdanovich "un Truffaut american".

Ca și Truffaut, care în anii '50 a fost unul dintre oamenii de bază ai revistei "Cahiers du cinéma", Bogdanovich provine din critica de film, chiar dacă ulterior el s-a deșis de prima sa profesiune: "Am scris critica pentru bani. Am scris despre filme ca să-mi plătesc întreținerea. Nu mi-am dorit niciodată să fiu critic de film".

Ca și Truffaut, ale cărui "prestații" actoricești n-au fost defel lipsite de interes (Copilul sălbatic, Noaptea americană, Întîlniri de gradul trei), Bogdanovich are talente de interpret confirmate de cunoscuta profesora de actorie Stella Adler, ale cărei cursuri le frecventea între 1954 și 1958.

Dar, mai ales, ca și Truffaut, care, asemenea tuturor reprezentanților Noului Val francez, a redescoperit valorile cinematografului american al anilor '30-'40, Bogdanovich are drept mentori spirituali și artistici pe John Ford, Howard Hawks, Allan Dwan, Fritz Lang, Orson Welles. Admirația pentru el și-o exprimă pe hîrtie (numeroase articole publicate ulterior în volum și o seamă de monografii) și pe peliculă (documentarele de lungmetraj Marele profesionist — Howard Hawks și Regia: John Ford). Și tot pe peliculă prin filmele de ficțiune pe care le semnează și care sînt adevărate omagii la adresa acestor monștri sacri ai regiei de film american. Bogdanovich, despre care se spune că a vizionat peste 5000 de filme pe care le-a fisat și indexat cu conștiinciozitate, neagă asemenea afirmații: "Urasc ideea de a face filme în care să omagiez opera cutărui sau cutărui regizor. E adevărat că am văzut mii de filme, dar n-am fost influențat de ele mai mult decît au fost F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway sau orice alt scriitor de cărțile pe care le-au citit sau de lucrurile care li s-au întîmplat zilnic". Faptele îi infirmă însă vorbele, proba evidentă constînd în filmele lui.

Ce se întîmplat, doctore?, de pildă, este un omagiu adus comediei. Nu numai celele sofisticate practicate de Howard Hawks, ci al comediei americane în general, de la Mack

Sennett la Jerry Lewis. De aici și impresia de compozit și de "făcut", nu născut" pe care o lasă filmul. Bogdanovich face demonstrația bunei cunoașteri a regulilor jocului și nu se îndură să nu-și eteze toate demonstrațiile.

În shaker-ul bine ritmat al montajului, el amestecă clasicul comic de situații (qui-pro-quo-ul falsei și adevăratei logodnice, confuzia celor patru sacose identice pe care se bazează întreaga acțiune, etc.), cu nu mai puțin clasicul comic de caractere (secevența de la tribunal se constituie într-un mic film în film numai de dragul personajului judecatorului), cu comicul de urmărire de tip Mack Sennett (lunga secevență a fugării prin San Francisco, în care s-a investit aproape un stert din bugetul filmului și care a fost filmată fără duble și fără cascadori și care, prin lan-tezia, hazul și ritmul ei, rămîne momentul cel mai izbit al filmului), cu comicul distructiv de tip frații Marx (catastrofa noaptea din camera de hotel a muzicologului zapăcit și asilit de cele două femei care și-l disputa), și cu comicul "de citate", relativ recentă descoperire a comediei cinematografice de tip Mel Brooks sau Woody Allen (celebra melodie din Casablanca cîntată de Barbara Streisand în podul hotelului în dimineața nopții de pro-mună, cunoscuta replică din Love Story — "În dragoste, să nu spui niciodată: imi pare rău" — rostită în final, și chiar amintita urmărire pe străzile povirite ale orașului care te duce cu gîndul la o altă urmărire plină de tensiune și suspens din filmul Locoanental Bullitt).

În realizarea acestui cocktail este greu de spus cine a fost de folos cui: criticul regizorului sau regizorul criticului. În această perioadă de început, mai precis de la Tînta (1968), la Luna de hîrtie (1972), simboza "celor doi Bogdanovich" funcționează cu rezultate benefice validate uneori de public, uneori de cronici. Ca reacție la rezervele acestora din urmă, Bogdanovich se decide de ei, decîndu-se astfel, în parte, și de sine însuși: "Nu dau nici un ban pe ceea ce spun criticii"... Așa s'întîmplat?

Christina CORCIOVESCU

Dragul meu,
draga mea

O vină inexistentă

Am să te rog să reacționezi inteligent. Sînt îndrăgostit de soția dumitale și vreau să fie a mea. Vreau s-o iubesc și să mă iubească și ea pe mine! Aceasta este intrigă filmului bulgar Dragul meu, draga mea. Tînarul muncitor, fost student la filologie, înfăcșat și poetic, este sincer în iubirea lui pentru Anna, colega de muncă, frumoasă și blîndă. Drama lui ar fi aceea că iubita e căsătorită și are și doi copii, dar în tristețea blondului erou aluneceat pe panta imposibilei iubiri, nu povestea îndrăgostitului decent și cumsedat, care într-un singur moment își pierde capul și marturisește sotului "iubirea nepermisă", niciodată comisă, nu aceasta face tema filmului citat. Accentul cade pe procesul tacit, subteran, de eroziune a cuplului. Femeia nu depășește niciodată, în relația cu adoratul extra-coniugal, limitele buneicuvînte. Dar, odată aflat adevărul, soțul trece de la nedumerire la banala obsesăntă, tracasăntă pentru amindoi. Problema pe care o pune filmul este cit de corozivă, cit de angosantă poate fi suspiciunea în echilibrul unui cuplu? Ce valoare are în momentele-limită, încrederea? Barba-lul devine agresiv în tăcerea lui înversunată, neputință de a lupta pe față, bărbătește, cu rivalul. I crizează, iar represaliile lui trec de la tăcere la acuzații dure și, în final, la o ie-

șire aberantă și lasă. În timp ce soția doarme, soțul neînșelat îi taie părul. Rezolvarea conflictului vine din afară, pe o cale, poate, excesiv de patetică: moartea mamei ei reunește familia, pusă sub semnul încercării grele. Trist acest final care naște întrebarea de ce un conflict, fals la urma urmei, nu poate fi soluționat decît după o intervenție tragică zguduitoare?

Ca mijloace de expresie, filmul face uz de tăceri îndelungate, atmosfera sporește în tensiune prin renunțarea, aproape în totalitate, la fondul muzical, o lumină palidă, amărui, învâluie desfășurarea întregii acțiuni. Remarcabil momentul interogatoriului luat de tata teiței, care, din instinct, se solidarizează cu mama nevinovată.

Un film interesant, în pofida faptului că acestei povești petrecute printre oameni obișnuiți, care ia proporții de tragedie antică, parcă-parcă i-ar fi stat mai bine și o notă de comedie așa cum ne-a obișnuit regizorul Eduard Zahariev din atîtea filme.

Irina POPESCU

Producție a studioului din R.P. Bulgaria. Scenariu: Plamen Maslarov, Eduard Zahariev. Regie: Eduard Zahariev. Imaginea: Stefan Trifonov. Cu: Mariana Dimitrova, Plamen Sirakov, Ivan Doner, Anton Rad-zev.



Citînd pe clasici
(Barbara Streisand
și Ryan O'Neal
în Ce se-ntimplă,
doctore?)

cinema

Nr. 7 (294) Anul XXV

București, Iulie, 1987

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

De trei ori:
frumusețe, farmec, talent
Aimée Jacobescu, Cezara Dafinescu,
Constantin Diptan

Foto: Victor STROE

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

Cititorii din străinătate se pot abona prin
"Romprestabilitate" — sectorul export-im-
port presă P.O. Box 12-201, telex 10376
presfil București — Calea Griviței nr
64-66.

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Stăte

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
"Casa Școlii" — București



plus doi fac întotdeauna patru
("Dragul meu, draga mea")

Geografii sentimentale

București, inima țării

Amintiri despre orașul de mine

M se întâmplă des să mă așez la masina de scris și, deși știu ce trebuie să scriu, nu știu nici de unde să încep și nici cum să încep, pentru că gândurile îmi zboară îngrozitor de repede în direcții neprevăzute... Acum mă gândesc la întrebarea calului năzdrăvan: „Cum să te duc Harap Alb, ca gândul sau ca vîntul?” și știu că am citit undeva și că am cartea în care se demonstrează, pe date experimentale de oameni de știință, cum că vîntul este mai rapid decît gîndul... dar unde am pus cartea? Mă uit în bibliotecă și constat că este de dezordonată, mă întorc la masina de scris, îmi amintesc că am făcut un Omuleț caruia i zburau gândurile: Eu-Eu-Eu, și filmulețul acesta a fost premiat, unde? La Varna, sau la Oberhausen? Cîte imagini am fotografiat, am scris, sau cîte schițe mi-am făcut? Nu-mi amintesc.

Și, ca și altădată, o iau de la început. Deci: Cînd omulețul a ieșit din grotă... (știu că felul meu de a gândi în desen animat nu place tuturor, deci, acum, că am rămas între noi, celor care ne place desenul animat), omulețul acesta luptîndu-se cu onomatopeele, disperat că nu poate sublinia nuanța unui apus de soare sau că nu poate să-și exprime pofta pentru o banană și că trebuie să se rezume la gestul care arată burta chiorăind, omulețul acela care a reușit să creeze un noucuvînt, un zebra care s-a perpetuat, acela a fost un geniu.

Cît sînt de dezordonați! Acum mi-am adus aminte de cartea aceea cu coperti frumos co-

lorate și înăuntru cu pagini albe! Pe coperta scrisă: „Exerciții pentru citire rapidă!” Coravașia lui era plină de flori și de stele...” așa se spunea despre Marcel Proust, stelele erau gândurile rare și florile, expresia lor strălucitoare.

Aș mai descoperi pe cerul meu cîteva stele... cu florile însă, mă chinuiesc îngrozitor. Și nici cu peisajele nu stau prea bine, n-am fost niciodată extaziat în fața unui apus de soare, mai atras sînt de imaginea celor două paralele care nu se întîlnesc niciodată, sau se întîlnesc cum susținea Einstein... Îmi plac cioburile de oale sparte pentru a le imagina povesti cu zîne și ciorbe gustoase. Am stat pe o piatră la Curtea Domnească și-am visat o zi din viața lui Vlad Tepeș. Un peisaj, o imagine sau o carte, fiecare îmi trezește o stare de spirit ce — sînt sigur — variază de la om la om. Cîteodată plăcerea îmi este provocată de un motiv muzical, sau de o lectură, sau de vocea unui recitator... Aici, în ruinele Curții Domnești, renașc în imaginația mea stampe vechi, hărți, cărți pe care le-am răsfoit și le-am notat pentru filmul meu despre București. Doamne! Cîte izvoare și prijașe erau hărțile acelea! În parcul Libertății mai este și astăzi izvorul la care îl trimitea bunica pe tata să aducă apă. Mai era o Dimbovicioara care, se pare că mai mocnește acum pe sub asfalt, iar Dimbovița seculu din zece-n zece metri, ce povești au fost pînă i-au săpat albia dreaptă. Acum nu e gata, se vede însă cum arată și ca mine se va uita cum a fost! Se uita repede. Unde m-am născut eu orașul, acum, de la casa părintească a crescut orașul de două ori. Tîm minte că primeam bani pentru tramvai ca să ajung la liceul „Spiru Haret” și mergeam pe jos ca să păstrez banii de cinema. Așa mi-a trebuit! Acum fac filme. Fac filme de tot felul, numai filme cum fac toți colegii mei nu știu să fac. Fac filme pentru copii, așa că d-aia am făcut în film un cîntec: „Tîm minte, tîm minte/ De ești mare, sau ești mic/ Frumusețea nu de-

naște din nimic!” Ce repede se uită! Am mai făcut un film acum douăzeci de ani: **Orașul meu**. Trebuie să mă grăbesc, nu mai am răbdare încă douăzeci de ani, am început să

(Continuare în pag. 22)

Ion POPESCU GOPO

Minile care gîndesc

Despre metroul bucureștean ar trebui să se facă altele filme cîte gînduri i-au zămislit, cîte inimii au bătut și bat pentru el. O asemenea cîntecare nu putea deveni realitate decît într-o epocă de avînt constructiv fără seamăn. Vocația tehnică a poporului nostru, spiritul său creator, puterea de sacrificiu pentru a clădi, sînt aici îngemănate cu neegalată forță și măiestrie.

S-a scris despre „Appassionata” lui Beethoven că redă „întreaga, uriașă altopitudine a spiritului omnesc dozîntînd în minunată lui revelație”. Am încercat în documentarul **Coloana M** să alătur acordurile acestei sonate, imaginilor filmate în timpul construcției metroului. Cred că pianul studentei Lorena Tecu a reușit, în mare măsură, să transmită înaltă emoție.

Mă s-au parut nimerite și cuvintele scriitorului Ion Dodu Bălan despre „minile care gîndesc și fruntea care asudă...”

Am găsit firească admirația regizorului Sergiu Nicolaescu pentru realizatorii metroului, pe care îl consideră „o din linia întâi” a luptei pentru clădirea vremii noastre, și dorința regizorului de a fi prezent între acești eroi, așa cum l-am surprins noi în film.

Am considerat elevată comparația unui elev despre metrou „ca o carte frumoasă” amintindu-și „Testamentul” lui Argeșei.

Documentarul nostru se vrea, deci, un elogiu adus de contemporani celor ce înălță acest mare edificiu subteran.

Eroii sînt mulți, faptele lor sînt munca asidă, și gîndirea înconcordată. Opera lor străbătătoare, pe sub temeliiile cetății, spre confortul unui transport urban modern. Buldozeri, autamacaragi, șofer de basculantă, fier-betonist, sudor, mecanic, muncitor în scut, maeștri, tehnicieni, ingineri, arhitecți. Cîte meserii — altele zeci, sute și mii de oameni pasionați pentru munca lor, antrenaj perfect într-un concert constructiv bine dirijat, eficient. Bineînțeles că filmul nostru nu a reușit să surprindă decît cîteva din aceste portrete luminoase.

Gîndul unui lucrător pe automacara, surprins în pauza de masă, ne-a amintit o cunoscută română, pe care o evoca, hîtru, în companie cu obiectivul la care lucrează. E vorba de „Car frumos cu patru boi”. Evident, comparația propusă nu evoca nădăjduitor frumuseți pierdute, ci evidenția dimensiuni uriașe de progres.

Aceste gînduri nu vor să explice documentarul **Coloana M** — el trebuie să se „explice” singur, în imagine — ci să justifice de ce cred în necesitatea cit mai multor filme despre metrou și oamenilor metroului. Necesitatea ca tot mai mulți oameni de artă și cultură să se aplece asupra acestei teme generoase. Să înălțăm și artistic cîmpania bataliei pentru metrou!

David REU

A treia dimensiune

Era într-o joi. Pe la ora prînzului a sunat telefonul și am fost invitat la o călătorie sentimentală prin București. „Așa cum îl ști, cum îl simți, dumneata și, mai ales, cum l-ai filmat de-a lungul anilor”.

Am acceptat, mărturisesc, nu fără teamă. Întorcerea în țin-nu-i pur și simplu o derulare a evenimentelor, ci reîntîlnirea cu tine, cu ce-ai lăsat în urmă, cu clipele trăite atunci, o meditație, poate nostalgică, poate dură și, cum e firesc, după alții ani de cinema, viața și se pare o traversare de ocean nu lipsită de exaltare în fața unui răsărit de soare unic, dar nici de teamă, îndoială pe care o încerci în fața unei furtuni prin care trebuie să treci, iar dincolo, mereu te-ntrubi și nu ști, dacă vei fi mai „gol” sau „mai plin”? Care București există în mine?... De ieri, de azi, de mine?

„Bucureștiul meu sentimental” este un oraș viu, dinamic, un organism care trăiește intens. Se înnoiește la tot pasul și crește pe verticală. Marile clădiri de azi umbresc din ce în ce mai mult Bucureștiul înereții mele. Li schimbă lumina, culoarea, parfumul și, pe nesimțite, geografia.

L-am cunoscut în vremea cînd rînilor războiului le întîlneau pretutindeni. Atunci, bucureștenii, cu mic, cu mare, darinau ruinele — am făcut-o și eu — astupau gropile bombelor — guri din care se auzau, încă, șuieratul avioanelor în picaj, exploziile, înfricoșătoare sunete ale morții — peste care presărau samînța vieții din care au înflorit parcurile bucureștene, alți de cîntate de Vasilescu, Măineanu, Kirulescu... Seara, de seară, pe benicile umbrite de boscheti se căutau minile, atunci pline cu stele și vise de viață. Ele înaltau atunci Opera Română, talau Stadionul 23



Bucureștiul la ora destinderii (Ioana Pavelescu în **Rădăcine** de Alexandru Tatos)

August, ridicau blocuri de locuit pe 1 Mai, iar în vara anului lui '53 Festivalul fremată de tînorie adunată, aici, la București, de pe toate meridianele globului. Poezia creștea din dragoste și dor de nou, cîntata de Beniuc, Jeleleanu, Magda Isanos, Banuși și foarte mulți tineri, azi cu părul cărunt... Cornelii Baba expunea celebrul autopoetrit la „Dadales”, Pîhlua, 1907, la Simu, Iliu și Gologan filmau **Morara cu noroc**. Primele blocuri turn din Piața Operetei și Piața Palatului se făceau vazute de la mare distanță. Era creșterii Bucureștiului pe verticală nu mai era doar o lozincă mobilizatoare, ci o realitate.

„Verticală”. Verticală Bucureștiului... Noțiune cu semnificație deosebită. Am depășit trei decenii de cînd, cu ochii larg deschiși la tot ce este nou, vinind sau prelucrînd din spatele camerei de luat vederi, definitiv credincios devizei: „Să scriu totuși pe celuloid cu mina dreaptă”, am filmat cu egala dragoste și Bucureștiul de ieri, cu străduțurile înguste în care se înghesuiau magazine scunde, dominate de mari firme viu colorate și denumiri

(Continuare în pag. 22)

Nicu STĂ

Foto Victor STROE

Palatul Pionierilor — nu numai fundal pentru un viitor film cu Oana Sirbu Mihai Constantin și Ștefan Bănică junior